



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché **la nostra energia è la tua energia**.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

[bluenergy.online](https://www.bluenergy.online)



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



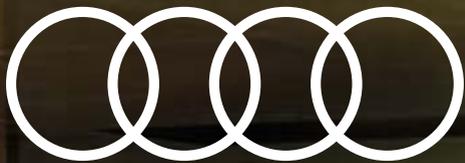
Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



Nuova Audi Q6 e-tron Supera le tue aspettative.

Nuova Audi Q6 e-tron è il SUV elettrico che unisce eleganza, prestazioni e sostenibilità. Un vero capolavoro ingegneristico che offre un'autonomia fino a 600 km con una singola carica, rendendolo perfetto anche per i viaggi più lunghi. Il design esterno colpisce per le sue linee aerodinamiche e per i fari a LED futuristici, che non passano inosservati. All'interno l'abitacolo appare come un ambiente lussuoso e tecnologicamente avanzato, con materiali di alta qualità e dotazioni di bordo di ultima generazione. La Q6 e-tron non è un'auto comune, ma un'esperienza di guida rivoluzionaria.

Scopri-la nel nostro Showroom e su [motorclass.it](https://www.motorclass.it)

Gamma Q6 e-tron. Emissioni di CO₂ nel ciclo combinato: 0-0 g/km. Consumo di energia nel ciclo combinato: 19,6-16,6 kWh/100 km. I valori indicativi relativi al consumo di carburante ed alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in o elettrico, al consumo di energia elettrica, dei modelli sono stati rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche o integrazioni). I valori di emissioni CO₂ combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione della Ecotassa/ Ecobonus, e relativo calcolo. Oltre al rendimento del motore, anche lo stile di guida ed altri fattori non tecnici incidono sul consumo di carburante e sulle emissioni di CO₂ (il biossido di carbonio è il gas ad effetto serra principalmente responsabile del riscaldamento terrestre) di un veicolo. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi, presso le quali è disponibile gratuitamente la guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli. Eventuali equipaggiamenti ed accessori aggiuntivi possono modificare i valori di consumo ed emissioni CO₂ della vettura. I valori visualizzati alla conclusione della configurazione della vettura non comprendono gli Accessori Originali Audi selezionati.

 **MOTORCLASS**
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratuoguri, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440



info@motorclass.it - www.motorclass.it



TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

**Visit the Theatre
and Maria Callas exhibition**

The Theatre is open every day
MON - SUN 9.30AM - 6PM

**CELEBRATING MARIA CALLAS
100TH BIRTH ANNIVERSARY**

2.12.2023

*Buon compleanno
Maria Callas!*

FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

BIGLIETTI/INFORMAZIONI E VENDITA | INFORMATION AND TICKETS

www.festfenice.com info@festfenice.com Tel. +39 041786672

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



La Fenice Theatre



Organise **your event**

Private events
Corporate conventions
Gala dinners
Customised services

Visit the **Theatre**

Audio guide tours
Guided tours
Guided tours with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com





INIZIA LO SPETTACOLO

Belcanto di Bellussi, il Prosecco DOCG ufficiale del Teatro La Fenice, è una celebrazione dell'opera e del suo fascino. Vi invitiamo a inaugurare la stagione lirica 2024-2025 con un brindisi, per condividere insieme a noi un'emozione unica.



shop online at
BELLUSSI.COM





GARAGE SAN MARCO



VENEZIA

Il tuo parcheggio a Venezia.

0415232213

www.garagesanmarco.it



WE ARE ALL CONNECTED

We fly to more countries than any other airline in the world



TURKISH AIRLINES



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2024-2025
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

mercoledì 20 novembre 2024 ore 19.00

Otello

venerdì 7 marzo 2025 ore 19.00

Il trionfo dell'onore

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00

Anna Bolena

venerdì 2 maggio 2025 ore 19.00

Der Protagonist

martedì 20 maggio 2025 ore 19.00

Attila

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00

Dialogues des carmélites

venerdì 29 agosto 2025 ore 19.00

Tosca

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00

Wozzeck

Concerti della Stagione Sinfonica 2024-2025
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Hervé Niquet (venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 12 aprile 2025 ore 20.00)

Stanislav Kochanovsky (sabato 5 luglio 2025 ore 20.00)

Kent Nagano (venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2024-2025



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

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

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

giovedì 14 novembre 2024, ore 18

LUCA MOSCA

Otello

venerdì 10 gennaio 2025, ore 18

FRANCO BOLLETTA

Romeo e Giulietta

lunedì 3 febbraio 2025, ore 18

MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

lunedì 24 febbraio 2025, ore 18

GIUSEPPE CLERICETTI

Il trionfo dell'onore

lunedì 17 marzo 2025, ore 18

PAOLO FABBRI

Anna Bolena

giovedì 27 marzo 2025, ore 18

ROBERTO CALABRETTO

Arcifanfano re dei matti

lunedì 28 aprile 2025, ore 18

GASTON FOURNIER FACIO

Der Protagonist

martedì 13 maggio 2025, ore 18

CARLA MORENI

Attila

giovedì 12 giugno 2025, ore 18

DA DEFINIRE

Dialogues des carmélites

martedì 26 agosto 2025, ore 18

MICHELE GIRARDI

Tosca

martedì 16 settembre 2025, ore 18

ROBERTO GIAMBRONE

La Cenerentola

martedì 30 settembre 2025, ore 17.30

MARINELLA GUATTERINI

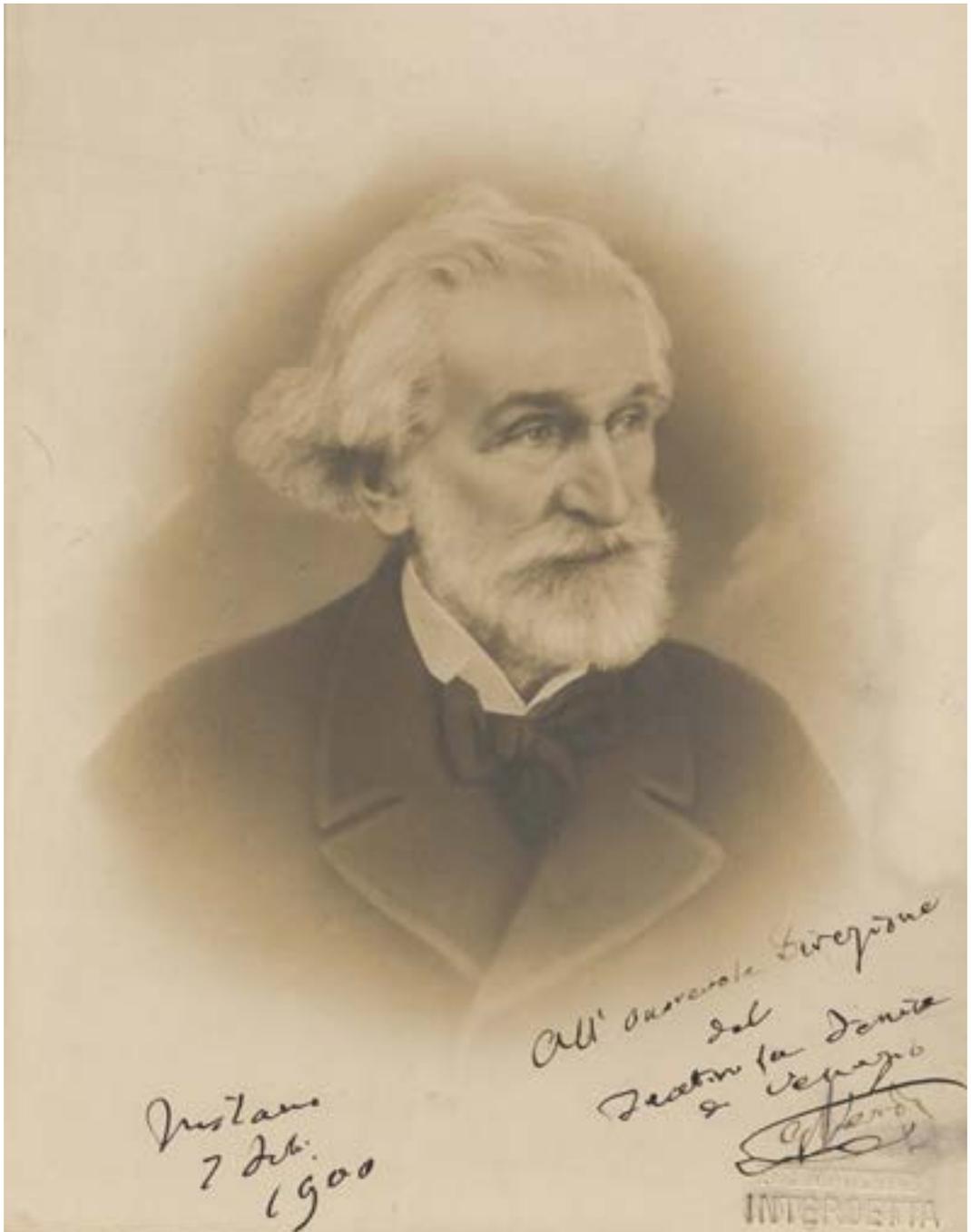
España/Hashtag

martedì 14 ottobre 2025, ore 18

BENEDETTA SAGLIETTI

Wozzeck

tutti gli incontri avranno luogo
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Giuseppe Verdi, fotografia con dedica autografa alla Direzione del Teatro La Fenice, Milano 7 dicembre 1900. Archivio storico del Teatro La Fenice.

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2024-2025
opera inaugurale

OTELLO

Teatro La Fenice

mercoledì 20 novembre 2024 ore 19.00 turno A

in diretta 

sabato 23 novembre 2024 ore 15.30 turno C

martedì 26 novembre 2024 ore 19.00 turno D

venerdì 29 novembre 2024 ore 19.00 turno E

domenica 1 dicembre 2024 ore 15.30 turno B

main partner

INTESA  SANPAOLO

con il sostegno di



con il contributo di



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Arrigo Boito nel 1893.

La locandina	17
<i>Otello</i> in breve	19
<i>Otello</i> in short	21
Argomento	23
Synopsis	25
Argument	27
Handlung	29
Il libretto	31
<i>Otello</i> , il canto dell'anima	63
<i>di Angelo Foletto</i>	
Fabio Ceresa: «L'idra e il leone, il dualismo di <i>Otello</i> »	72
<i>a cura di Leonardo Mello</i>	
Fabio Ceresa: "The Hydra and the Lion, the Dualism in <i>Otello</i> "	77
Myung-Whun Chung: «Grazie Verdi!»	82
Myung-Whun Chung: "Thank you Verdi!"	85
<i>Otello</i> alla Fenice	89
<i>a cura di Franco Rossi</i>	
MATERIALI	
Verdi a Venezia, dopo <i>Boccanegra</i> e prima di <i>Otello</i>	103
<i>a cura di Franco Rossi</i>	
<i>Otello</i> : la tragedia delle <i>fake news</i>	107
<i>di Shaul Bassi</i>	
<i>Otello</i> al cinema	113
<i>di Roberto Pugliese</i>	
CURIOSITÀ	
Ira Aldridge, il primo <i>Otello</i> afroamericano	118
Biografie	119
DINTORNI	
Le lettere di Giuseppe Verdi, tra parole e musica	125
IMPRESA E CULTURA	
Opera e arte a dialogo: firmato uno 'speciale' accordo tra le Gallerie dell'Accademia e la Fenice	127



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

OTELLO

dramma lirico in quattro atti

libretto di Arrigo Boito

dalla tragedia *Othello* di William Shakespeare

musica di Giuseppe Verdi

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

personaggi e interpreti

<i>Otello</i>	Francesco Meli
<i>Jago</i>	Luca Micheletti
<i>Cassio</i>	Francesco Marsiglia
<i>Roderigo</i>	Enrico Casari
<i>Lodovico</i>	Francesco Milanese
<i>Montano</i>	William Corrò
<i>Un araldo</i>	Carlo Agostini (20, 26/11, 1/12) Antonio Casagrande (23, 29/11)
<i>Desdemona</i>	Karah Son
<i>Emilia</i>	Anna Malavasi

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Fabio Ceresa

<i>scene</i>	Massimo Checchetto
<i>costumi</i>	Claudia Pernigotti
<i>light designer</i>	Fabio Baretin
<i>video designer</i>	Sergio Metalli
<i>movimenti coreografici</i>	Mattia Agatiello

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

mimi

Luca Cappai, Maria Novella Della Martira, Claudia Floris,
Giovanni Imbroglia, Martina Marinelli, Rachele Montis, Samuel Moretti,
Francesca Petrolo, Martina Serra, Giulia Vacca

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
con sopratitoli in italiano e in inglese

assistenti alla regia Mattia Agatiello, Paola Brunello; assistenti alle scene Serena Rocco, Olimpia Russo; assistente ai costumi Giulia Giannino; assistente alle luci Daniel Mall; altro maestro del Coro Chiara Casarotto; altro maestro del Coro di voci bianche Elena Rossi; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Roberta Ferrari; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro aggiunto di palcoscenico Riccardo Stiffoni; maestro alle luci Laura Colonnello; scene Surfaces (TV), Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; attrezzatura Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; video Ideogamma (San Marino); costumi Atelier Teatro La Fenice; gioielli Klemann srl; calzature Calzaturificio Tirol (San Candido), Atelier Teatro La Fenice; parrucche Audello (TO); trucco, parrucche Michela Pertot (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Otello in breve

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

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

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



Alfredo Edel, figurino di Otello per la prima rappresentazione di Otello alla Scala, febbraio 1887. Acquarello. (Archivio storico Ricordi, Milano).

di un *Re Lear*, *exemplum maximum* di caratterizzazione e intensità tragica, nonché di serrata costruzione del ritmo drammatico.

Dopo quasi un quinquennio di discussioni shakespeariane, *Otello* venne completato negli ultimi giorni del 1886, e andò trionfalmente in scena alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887. Grazie anche alle provocatorie novità stilistiche boitiane, Verdi rivestì la ben nota vicenda d'amore e gelosia con una musica altrettanto originale. In essa il musicista sperimentò il principio strutturale della forma 'aperta' dal decorso sonoro estremamente duttile, ove frammenti motivici formano la trama di un percorso melodico continuo e cangiante, capace di accompagnare l'azione e la psicologia dei personaggi con fulminea intensità e aderenza. Qualcuno ha inteso questa scrittura come una sorta di capitolazione del compositore italiano dinanzi al modello di Wagner, senza comprendere che essa è invece l'estremo approdo di una concezione drammaturgica del tutto personale, le cui radici sono osservabili fin dalle primissime esperienze operistiche di Verdi.

Otello in short

Verdi's last two works *Othello* (1887) and *Falstaff* (1893) are exceptional cases: absolute genre masterpieces for various reasons, they do not fit in the contemporary historical scheme of things. Indeed, on the one hand these two operas responded to stimuli and incentives – broadly cultural but also more specifically regarding music styles – that led Verdi to expand the horizon of Italian opera to European dimensions during the Seventies and Eighties; on the other, they were a sign that the composer's creative development had reached its climax. After 1871, the year of *Aida*, for a long time it seemed that Verdi had stopped composing: this was a period of crisis for Italian opera, which was having difficulties in finding new paths and artistic figures who could match their predecessors, worn out by the most fleeting successes by artists such as Marchetti, Gomes and Ponchielli. While never remaining idle – in addition to composing the *Requiem* he also revised *Simon Boccanegra* in 1881 followed by the Italian version of *Don Carlos* in 1884 – more than once it seemed that Verdi had decided to end his career.

Aida certainly left its mark in the history of Italian opera: with it, Verdi seems to have brought to an end the successful season of nineteenth century melodrama that was founded on clearly identifiable formal structures. Fortunately *Aida* was not Verdi's last work and his reluctance was overcome by a clever 'encirclement manoeuvre' devised by Giulio Ricordi. To assist him in his efforts, the publisher called on Arrigo Boito, the unrestrained anti-academic who was already greatly critical of Italian literary tradition and melodrama, including Verdi. It was with none other than the librettos for *Othello* and *Falstaff*, as well as with his own *Mefistofele* that Boito was to disclose worlds of new expression to what was by then an old-fashioned panorama of Italian libretto writing, by opening it up to European style contents and offering audaciously experimental and asymmetric models.

However, no matter how humble and devoted he proved himself towards the famous and by now elderly composer, whom he had once offended (for example, Boito's *Ode saffica* and the altar of the art «defiled like the walls of a brothel») – he would never have achieved that much sought after effect if he had not played a card that was fundamental to Verdi: William Shakespeare. One must bear in mind that the dramaturgical model of Elizabethan theatre had always accompanied Verdi throughout his career; even before he composed operas that were directly linked to Shakespeare's works, the influence the English playwright had on Verdi was evident in the lengthy preparation of a *King Lear*, *exemplum maximum* of



Alfredo Edel, figurino di Desdemona per la prima rappresentazione di Otello alla Scala, febbraio 1887. Acquarello. (Archivio storico Ricordi, Milano).

tragic characterisation and intensity, as well as of dense construction of dramatic rhythm.

After almost fifteen years of Shakespearian discussions, *Otello* was completed at the end of 1886, debuting at the Milan Scala on 5 February 1887 where it was met with resounding success. Thanks also to Boito's provocative stylistic innovations, the music Verdi set the famous tale of love and jealousy to was just as original. Here the composer experimented with the structural principle of the 'open' form with an extremely ductile sound development in which motif fragments create the web of a continuous, iridescent melodic path that is able to accompany the action and psychology of the characters with whirlwind intensity and adherence. Some critics regard this opera as a sort of capitulation by the Italian composer to the Wagnerian model, without understanding that it is, on the contrary, the extreme destination point of a highly personal dramaturgical conception, the roots of which can already be seen in Verdi's earliest operas.

Argomento

ATTO PRIMO

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

ATTO SECONDO

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

ATTO TERZO

Otello richiede a Desdemona il fazzoletto («Dio ti giocondi, o sposo»), la copre di insulti violenti che ella non capisce e la caccia via, dando sfogo alla propria disperazione («Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali»). Poi, secondo gli accordi con Jago, si nasconde per spiare il suo



Massimo Checchetto, scena di Otello di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre 2024. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Fabio Ceresa, costumi di Claudia Pernigotti (foto di Michele Crosera).

colloquio con Cassio, il quale ha trovato nel proprio alloggio il fazzoletto («Vieni; l'aula è deserta»); per di più Jago estorce a Cassio alcune parole frivole sulla sua amante Bianca in modo che Otello le creda riferite a Desdemona. Giunge intanto la nave dell'ambasciatore Lodovico, il quale reca un decreto che richiama Otello a Venezia e affida il governo di Cipro a Cassio; tra lo scandalo generale Otello aggredisce Desdemona («A terra!... sì... nel livido / fango...»); Jago aizza nuovamente Roderigo contro Cassio, e quando Otello, dopo avere allontanato tutti gli altri, sviene, Jago celebra il proprio trionfo su di lui.

ATTO QUARTO

Piena di tristi presentimenti, Desdemona canta la 'Canzone del salice', che racconta un amore infelice; poi prega («Ave Maria, piena di grazia») e si addormenta. Entra Otello e la bacia, 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 notizia della morte di Roderigo, ucciso da Cassio. Di fronte a Desdemona morta, Emilia rivela troppo tardi a Otello la verità sul fazzoletto; poi accorrono gli altri, ed emergono tutti i tratti del piano di Jago, che fugge senza discolarsi. Otello si uccide dando un ultimo bacio a Desdemona.

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

Synopsis

ACT ONE

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

ACT TWO

After having advised Cassio to induce Desdemona to plead for his reinstatement, Iago reveals the true motives for his behaviour in his blasphemous 'Credo' («Credo in un Dio crudel che m'ha creato»). He then begins to sow seeds of doubt in Othello's mind about Desdemona and Cassio. Othello is moved by Desdemona's gentle singing with the Cypriot girls but her prayer in Cassio's favour suddenly awakens his jealousy. Desdemona gives Othello 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. 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, Othello 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 Othello solemnly swearing vengeance and Iago joining him in his oath.

ACT THREE

Othello 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



Massimo Checchetto, scena di Otello di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre 2024. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Fabio Ceresa, costumi di Claudia Pernigotti (foto di Michele Crosera).

led to banter about his beloved Bianca in such a way that Othello believes he is speaking of Desdemona. Meanwhile the Venetian ship arrives with a decree recalling Othello and nominating Cassio as governor of Cyprus; amidst the general confusion Othello strikes Desdemona down («A terra!... sì... nel livido / fango...»). Iago stirs up Roderigo against Cassio once more and when Othello faints after everyone has left, he claims his triumph.

ACT FOUR

Overcome with melancholy premonitions, Desdemona sings the ‘Song of the willow’ that tells of an unhappy love. She prays («Ave Maria, piena di grazia») before falling asleep. Othello 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) Othello strangles her. Emilia enters with the news that Cassio has killed Roderigo. When she sees Desdemona dying, she tells Othello 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. Othello kills himself after kissing Desdemona for the last time.

Argument

PREMIER ACTE

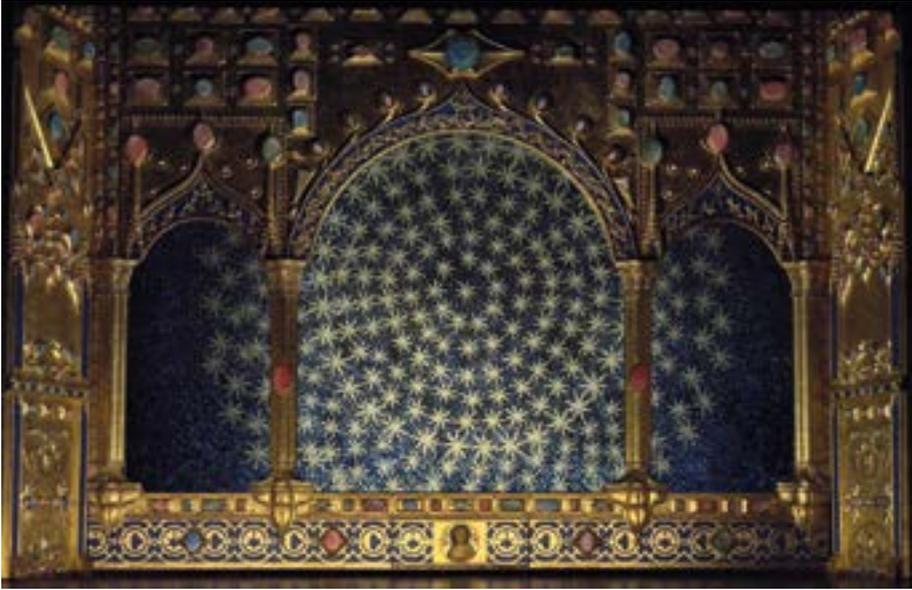
Au milieu d'une tempête, le navire du commandant maure Othello aborde à Chypre, où il annonce une grande victoire sur les Turcs («Esultate! L'orgoglio musulmano»). Iago, son enseigne, console le jeune vénitien Roderigo (ténor) qui s'est épris de Desdemona (soprano), femme d'Othello, en lui garantissant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

DEUXIÈME ACTE

Après avoir conseillé à Cassio de demander à Desdemona d'intercéder auprès d'Othello pour qu'il puisse recouvrer son grade, Iago exprime dans un 'Credo' blasphématoire les fondements de son procédé («Credo in un Dio crudel che m'ha creato»). Ensuite, il commence à insinuer dans le coeur d'Othello des soupçons à l'égard de Desdemona et Cassio. Le spectacle de Desdemona doucement intégrée dans la communauté chypriote attendrit Othello, mais sa prière, qui suit, en faveur de Cassio l'inquiète. En cette même occasion un mouchoir, offert par Desdemona à Othello pour soulager son mal de tête, est jeté à terre par ce dernier, ramassé par Emilia, femme de Iago, et subtilisé par Iago, qui entend s'en servir pour prouver à Othello l'adultère de sa femme («Dammi la dolce e lieta / parola del perdono»). Othello, 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 Iago; 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'Othello, auquel Iago s'unit («Sì, pel ciel marmoreo giuro!»).

TROISIÈME ACTE

Othello 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 Iago, il se cache pour épier



Massimo Checchetto, scena di Otello di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, novembre 2024. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Fabio Ceresa, costumi di Claudia Pernigotti (foto di Michele Crosera).

l'entretien de ce dernier avec Cassio, qui a trouvé le mouchoir dans son logement («Vieni; l'aula è deserta»); de plus, Iago parvient à lui arracher quelques mots frivoles à propos de son amante Bianca de sorte qu'Othello les croit rapportés à Desdemona. À cet instant le navire vénitien arrive, en apportant une ordonnance qui rappelle Othello à Venise et confie le gouvernement de Chypre à Cassio; Othello s'en prend violemment à Desdemona, au grand scandale de tous («A terra !... sì... nel livido / fango...»). Iago excite de nouveau Roderigo contre Cassio et quand Othello s'évanouit, après avoir renvoyé tous les autres, il célèbre son triomphe sur le maure prostré.

QUATRIÈME ACTE

Desdemona a le cœur plein de tristes pressentiments; elle chante la 'Chanson du saule', qui raconte un amour malheureux, puis dit sa prière («Ave Maria, piena di grazia») et s'endort. Othello 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), Othello 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 Othello – trop tard – la vérité sur le mouchoir; les autres accourent et émergent alors toutes les phases de la machination de Iago, qui fuit sans se disculper. Othello se donne la mort après avoir embrassé Desdemona une dernière fois.

Handlung

ERSTER AKT

Während eines Sturmes legt das Schiff des Mohren Othello 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 tröstet Roderigo, einen jungen Venezianer, der in Othellos Braut Desdemona (Sopran) verliebt ist. Er versichert ihm, alles Mögliche zu tun, um die Liebe der Brautleute zu zerstören, denn er hasst Othello, weil er ihm Cassio (Tenor) als Statthalter vorgezogen hat. Während des großen Volksfestes („Fuoco di gioia!“ / „Freudenfeuer!“) macht Jago Cassio betrunken („Innaffia l'ugola“ / „Begieße das Zäpfchen“) und veranlasst Roderigo, ihn herauszufordern. Es entbrennt ein Handgemenge: Cassio verletzt den vorheriger Gouverneur der Insel, Montano, und wird unverzüglich von Othello, 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.

ZWEITER AKT

Nachdem er Cassio geraten hat, Desdemona um ihre Fürsprache zu bitten, um seinen Rang wiederzuerlangen, stellt Jago in einem gotteslästerlichen ‘Credo’ die Beweggründe seines eigenen Handelns dar („Credo in un Dio crudel che m'ha creato“ / „Ich glaube an einen grausamen Gott das hat mich geschaffen“). Dann beginnt er, in Othello Zweifel über Desdemona und Cassio zu schüren. Othello ist zutiefst bewegt, als er Desdemona inmitten der zypriotischen Gemeinschaft sieht, doch ihre darauffolgende Bitte zugunsten Cassios lässt ihn aufmerken. Bei dieser Gelegenheit wirft Othello ein Taschentuch zu Boden, das ihm Desdemona reichte, um seine Kopfschmerzen zu lindern. Emilia, 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 Othello 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 ha-

ben. Der Akt schließt mit dem feierlichen Racheschwur Othellos, dem sich Jago anschließt („Sì, pel ciel marmoreo giuro!“ / „Ja, dem marmornen Himmel schwöre ich!“).

DRITTER AKT

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

VIERTER AKT

Voller böser Vorahnungen singt Desdemona das ‚Lied von der Trauerweide‘, das von einer unglücklichen Liebe handelt, dann betet sie („Ave Maria, piena di grazia“ / „Sei begrüßet, Maria, voll der Gnaden“) und schläft ein. Othello 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 Othello. Emilia kommt herein und überbringt die Nachricht vom Tod Roderigos, der von Cassio umgebracht wurde. Als sie die sterbende Desdemona sieht, enthüllt sie Othello 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 Othello Selbstmord.

Otello

dramma lirico in quattro atti

libretto di Arrigo Boito
musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

Otello, moro, generale dell'Armata Veneta tenore

Jago, alfiere baritono

Cassio, capo di squadra tenore

Roderigo, gentiluomo veneziano tenore

Lodovico, ambasciatore della Repubblica Veneta basso

Montano, predecessore di Otello nel governo dell'isola di Cipro basso

Un araldo basso

Desdemona, moglie di Otello soprano

Emilia, moglie di Jago mezzosoprano

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.

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 fòlgor 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 cieco spirito di vertigine,
Iddio scuote il cielo bieco, come un tetro vel.
Tutto è fumo! tutto è fuoco! l'orrida caligine
si fa incendio, poi si spegne più funesta, spasima
l'universo, accorre a valchi l'aquilon fantasima,
i titanici oricalchi squillano nel ciel.

Entrano dal fondo molte donne del popolo.

TUTTI

(con gesti di spavento e di supplicazione e 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.

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 DEL CORO

Forza ai remi!

SECONDA PARTE

(scendono la scala dello spaldo)

Alla riva!...

VOCI INTERNE

All'approdo! allo sbarco!

ALTRE VOCI INTERNE

Evviva! Evviva!

OTELLO

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

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

TUTTI

Evviva Otello! – Vittoria! vittoria!!

Otello entra nella rocca, seguito da Cassio, da Montano e dai soldati.

CORO

Vittoria! Sterminio!
Dispersi, distrutti,
sepolti nell'orrido
tumulto piombâr.
Avranno per *requis*
la sferza dei flutti,
la ridda dei turbini,
l'abisso del mar.

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 catasta di legna: la folla s'accalca intorno turbolenta e curiosa.

JAGO

Suvvia, fa senno, aspetta

l'opra del tempo. A Desdemona bella,
che nel segreto de' tuoi sogni adori,
presto in uggia verranno i foschi baci
di quel selvaggio dalle gonfie labbra.
Buon Roderigo, amico tuo sincero
mi ti professo, né in più forte ambascia
soccorrerti potrei. Se un fragil voto
di femmina non è tropp'arduo nodo
pel genio mio né per l'inferno, giuro
che quella donna sarà tua. M'ascolta,
bench'io finga d'amarlo, odio quel Moro...

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

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

(Indicando Cassio)

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

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

Ma, come è ver che tu Rodrigo sei,
così è pur 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'affollano intorno alle tavole della taverna. Mentre dura il canto intorno al fuoco di gioia, i tavernieri appenderanno al pergolato dell'osteria delle lanterne veneziane a vari colori che illumineranno gaiamente la scena. I soldati si saranno adunati intorno alle tavole, parte seduti, parte in piedi, ciarlando e bevendo.

CORO

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.
 Arde 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, Roderigo, Cassio e parecchi altri uomini d'arme intorno a un tavolo dove c'è del vino: parte in piedi, parte seduti.

JAGO
 Roderigo, beviam! qua la tazza,
 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
 e Desdemona!

TUTTI
(tranne Roderigo)
 Evviva!

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

JAGO
(sottovoce a Roderigo)
 (Lo ascolta.)

CASSIO
 Col vago
 suo raggiar chiama i cuori a raccolta.

RODERIGO
 Pur modesta essa è tanto.

CASSIO
 Tu, Jago,
 canterai le sue lodi!

JAGO
(a Roderigo)
 (Lo ascolta.)

(Forte a Cassio)
 Io non sono che un critico.

CASSIO
 Ed ella
 d'ogni lode è più bella.

JAGO
(come sopra, a Roderigo, a parte)
 (Ti guarda
 da quel Cassio.

RODERIGO
 Che temi?

JAGO
(sempre più incalzante)
 Ei favella
 già con troppo bollar, la gagliarda
 giovinezza lo sprona, è un astuto
 seduttore che t'ingombra il cammino.
 Bada...

RODERIGO
 Ebben?

JAGO

Sei s'innebria è perduto!

Fallo ber.)

(Ai tavernieri)

Qua, ragazzi, del vino!

(Jago riempie tre bicchieri: uno per sé, uno per Roderigo, uno per Cassio. I tavernieri 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

(piano a Roderigo indicando Cassio)

(Un altro sorso

e 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

liuto 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 Roderigo)

(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 colmo dell'esaltazione)

In fondo all'anima

ciascun mi guardi!

(Beve)

Non temo il ver...

(barcollando)

non temo il ver... – e bevo...

TUTTI

(ridendo)

Ah! Ah!

CASSIO

gli orli s'imporporino!...

Del calice

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 prelude 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

(scagliandosi 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 cerèbro

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 ritrae.

JAGO

*(a parte a Roderigo, rapidamente)**(Va al porto, con quanta più possa*

ti resta, gridando: sommosa! sommosa!

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

risuonino a stormo.)

(Roderigo esce correndo. Jago ai combattenti, esclamando)

Fratelli! l'immane

conflitto 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

(ai combattenti)

Pace!

JAGO

(agli astanti)

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

VOCI

(in scena e dentro)

All'armi!!

Campane a stormo.

TUTTI

Soccorso!!

SCENA SECONDA

Otello, Jago, Cassio, Montano, popolo, soldati; più tardi Desdemona.

OTELLO

(seguito da genti con fiaccole)

Abbasso le spade!

(I combattenti s'arrestano. Montano 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?... Onesto Jago,
per quell'amor che tu mi porti, parla.

JAGO

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

OTELLO

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

CASSIO

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

OTELLO

Montano...

MONTANO

(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

(porgendo 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.
(A tutti, imperiosamente)
Io da qui non mi parto
se pria non vedo deserti gli spaldi.

La scena si vuota.

SCENA TERZA

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

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

DESDEMONA

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

OTELLO

E tu m'amavi per le mie sventure
ed io t'amavo per la tua pietà.
Venga la morte! mi colga nell'estasi
di quest'amplesso
il momento supremo!

(Il cielo si sarà rasserenato)

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

DESDEMONA

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

OTELLO

A questa tua preghiera
Amen risponda la celeste schiera.

DESDEMONA

Amen risponda.

OTELLO

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

DESDEMONA

Otello...

OTELLO

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

DESDEMONA

Tarda è la notte.

OTELLO

Vien... Venere splende.

S'avviano abbracciati verso il castello.

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

CASSIO

Non lusingarmi...

JAGO

Attendi a ciò ch'io dico.

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

CASSIO

Ma come favellarle?

JAGO

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

Cassio s'allontana.

SCENA SECONDA

Jago solo.

JAGO

(seguendo coll'occhio Cassio)

Vanne; la tua meta già vedo.

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

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

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

– Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo
vile son nato.

– Son scellerato

perché son uomo;

e sento il fango originario in me.

Si! questa è la mia fé!

– Credo con fermo cuor, siccome crede

la vedovella al tempio,

che il mal ch'io penso e che da me procede,
per mio destino adempio.

– Credo che il giusto è un istrion beffardo
e nel viso e nel cuor,

che tutto è in lui bugiardo:

lagrima, bacio, sguardo,

sacrificio ed onor.

– E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
dal germe della culla

al verme dell'avel.

– Vien dopo tanta irrision la morte.

E poi? – La morte è il nulla

e vecchia fola il Ciel.

*Dal verone di sinistra si vede passare nel giardino
Desdemona con Emilia. Jago si slancia al verone, al di
là del quale si sarà 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 verone, osservando, ma un poco discosto. Si
vedono ripassare nel giardino Cassio e Desdemona)*

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

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

Andiam...

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

Ma il caso in mio favor s'adopra.

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

*Si colloca immoto al verone di sinistra, guardando fis-
samente verso il giardino, dove stanno Cassio e Des-
demona.*

SCENA TERZA

Jago e Otello.

JAGO

*(simulando di non aver visto Otello il quale gli si sarà
avvicinato. Fingendo di parlare fra 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?

E l'uno e l'altro si staccano dal verone.

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

OTELLO
 Credo che Cassio ci fosse.

JAGO
 Mio signore...

OTELLO
 Che brami?...

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

OTELLO
 Sì.
 Perché fai tale inchiesta?

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

OTELLO
 Di' il tuo pensiero, Jago.

JAGO
 Vi confidaste a Cassio?

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 corrughi la fronte. Suvvia, parla se m'ami.

JAGO
 Voi sapete ch'io v'amo.

OTELLO
 Dunque senza velami
 t'esprimi e senza ambagi. T'esca fuor dalla gola
 il tuo più rio pensiero colla più ria parola!

JAGO
 S'anco teneste in mano tutta l'anima mia
 nol sapreste.

OTELLO
 Ah!

JAGO
(avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce)
 Temete, signor, la gelosia!
 È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
 se stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno.

OTELLO
 Miseria mia!! – No! il vano sospettar nulla giova.
 Pria del dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova,
 dopo la prova (Otello ha sue leggi supreme),
 amore e gelosia vadan dispersi insieme!

JAGO
(con piglio più ardito)
 Un tal proposto spezza di mie labbra il suggello.

Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello,
vigilate, soventi le oneste e ben create
coscienze non vedono la frode: vigilate.
Scrutate le parole di Desdemona, un detto
può ricondur la fede, può affermare il sospetto...
Eccola; vigilate...

*Si vede ricomparire Desdemona nel giardino, dalla
vasta apertura del fondo: è circondata da donne, da
fanciulle, da marinai cipriotti e albanesi, che si avan-
zano e le offrono fiori ed altri doni. Alcuni s'accompa-
nano, cantando, sulla 'guzla', altri su delle piccole arpe.*

CORO

(nel giardino)

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

FANCIULLI

(spargendo al suolo fiori di giglio)

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

DONNE E MARINAI

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

MARINAI

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

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

FANCIULLI E DONNE

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

LE DONNE

(spargendo fronde e fiori)

A te la florida
messe dai grembi
a nemi, a nemi,
spargiam al suol.
L'april circonda
la sposa bionda
d'un etraorida
che vibra al sol.

FANCIULLI E DONNE

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

TUTTI

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

DESDEMONA

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

CORO

Vivi felice! Addio. Qui regna amore.

Durante il coro Otello osserva con Jago.

OTELLO

(soavemente commosso)

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

JAGO

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

SCENA QUARTA

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

DESDEMONA

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

OTELLO

Chi è costui?

DESDEMONA

Cassio.

OTELLO

Era lui
che ti parlava sotto quelle fronde?

DESDEMONA

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

OTELLO

Non ora.

DESDEMONA

Non oppormi il tuo diniego.
Gli perdona.

OTELLO

Non ora.

DESDEMONA

Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato,

insieme

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 perché gl'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 e il cor m'infrango
e ruinar nel fango
vedo il mio sogno d'ôr.)

JAGO

(a Emilia sottovoce)

(Quel vel mi porgi
ch'or hai raccolto.

EMILIA

(sottovoce a Jago)

Qual frode scorgi?
Ti leggo in volto.

JAGO

T'opponi a vôto
quand'io comando.

EMILIA

Il tuo nefando
livor m'è noto.

JAGO

Sospetto insano!

EMILIA

Guardia fedel
è questa mano.

JAGO

Dammi quel vel!
(Jago afferra violentemente il braccio di Emilia)

Su te l'irosa
mia man s'aggrava!

EMILIA

Son la tua sposa,
non la tua schiava.

JAGO

La schiava impura
tu sei di Jago.

EMILIA

Ho il cor presago
d'una sventura.

JAGO

Né mi paventi?

EMILIA

Uomo crudel!

JAGO

A me...

EMILIA

Che tenti?

JAGO

A me quel vel!

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

(Già la mia brama
conquido, ed ora
su questa trama
Jago lavora!)

EMILIA

(Vinser gli artigli
truci e codardi.
Dio dai perigli
sempre ci guardi.)

OTELLO

Escite! – Solo vo' restar.

JAGO

(sottovoce ad Emilia che sta per escire)
(Ti giova
tacere. Intendi?)

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

SCENA QUINTA

Otello, Jago nel fondo.

OTELLO

(accasciato, su d'un sedile)

Desdemona rea!

JAGO

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

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

OTELLO

Atroce idea!

JAGO

(fra sé, fissando Otello)
(Il mio velen lavora.)

OTELLO

Rea contro me! – contro me!!!

JAGO

(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 atterrandolo)
 O sulla tua testa
 s'accenda e precipiti il fulmine
 del mio spaventoso furor che si desta!

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

Fa per andarsene.

OTELLO
 No... rimani.
 Forse onesto tu sei.

JAGO
(sulla soglia fingendo d'andarsene)
 Meglio varrebbe
 ch'io fossi un ciurmador.

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

JAGO
(ritornando verso Otello)
 Signor, frenate l'ansie.
 E qual certezza v'abbisogna? – Avvinti
 vederli forse?

OTELLO
 Ah! Morte e dannazione!!

JAGO
 Ardua impresa sarebbe; e qual certezza
 sognate voi se quell'immondo fatto
 sempre vi sfuggirà?... – Ma pur se guida
 è la ragione al vero, una sì forte
 congettura riserbo che per poco
 alla certezza vi conduce. Udite:
(Avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce)
 Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto.
 Con interrotte voci tradia l'intimo incanto.
 Le labbra lente, lente movea, nell'abbandono
 del sogno ardente; e allor dicea, con flebil suono:
 «Desdemona soave! Il nostro amor s'asconda.
 Cauti vegliamo! l'estasi del ciel tutto m'innonda.»
 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'inginocchia*)
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. Otello fa per alzarsi, Jago lo trattiene inginocchiato e s'inginocchia anch'esso.

JAGO

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

JAGO E OTELLO

(*insieme, alzando le mani al cielo 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

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 sarà con Jago nella sala*)
La vedetta del porto ha segnalato
la veneta galea che a Cipro adduce
gli ambasciatori.

OTELLO

(*all'araldo, facendogli cenno di allontanarsi*)
Bene sta.
(*L'araldo esce. A Jago*)

Continua.

JAGO

Qui trarrò Cassio e con astute inchieste
lo adescherò a ciarlar. Voi là nascosto
(*Indicando il vano del verone*)
scrutate i modi suoi, le sue parole,
i lazzi, i gesti. Paziente siate
o la prova vi sfugge. Ecco Desdemona.
Finger conviene... io vado.
(*S'allontana come per escire, poi s'arresta e si riavvicina ad Otello*)

Il fazzoletto...

OTELLO

Va! volentieri obliato l'avrei.

Jago esce.

SCENA SECONDA

Otello. Desdemona dalla porta di sinistra.

DESDEMONA

(*ancora presso alla soglia*)
Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano.

OTELLO

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

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

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

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

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

OTELLO
Ancor l'ambascia
del mio morbo m'assale; tu la fronte mi fascia.

DESEMONA
(porgendogli un fazzoletto)
A te.

OTELLO
No; il fazzoletto voglio ch'io ti donai.

DESEMONA
Non l'ho meco.

OTELLO
Desdemona, guai se lo perdi! guai!
Una possente maga ne ordia lo stame arcano:
ivi è riposta l'alta malia d'un talismano.
Bada! smarrirlo, oppur donarlo, è ria sventura!

DESEMONA
Il vero parli?

OTELLO
Il vero parlo.

DESEMONA
Mi fai paura!...

OTELLO
Che!? l'hai perduto forse?

DESEMONA
No...

OTELLO
Lo cerca.

DESEMONA
Fra poco...
lo cercherò...

OTELLO
No, tosto!

DESEMONA
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...

DESEMONA
È Cassio l'amico tuo diletto.

OTELLO
Il fazzoletto!!

DESEMONA
A Cassio perdona...

OTELLO
Il fazzoletto!!!

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

OTELLO
Alza quegli occhi!

*Prendendola a forza sotto il mento e alla spalla e obbli-
gandola a guardarlo.*

DESEMONA
Atroce idea!

OTELLO
Guardami in faccia!

Dimmi chi sei!

DESEMONA
La sposa fedel d'Otello.

OTELLO

Giura!

Giura e ti dannà...

DESEMONA

Otello fedel mi crede.

OTELLO

Impura

ti credo.

DESEMONA

Iddio m'aiuti!

OTELLO

Corri alla tua condanna,

di' che sei casta.

DESEMONA

(fissandolo)

Casta... lo son...

OTELLO

Giura e ti dannà!!

DESEMONA

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... io prego il cielo per te con questo pianto.
 Per te con queste stille cocenti aspergo il suol.
 Guarda le prime lagrime che da me spremi il duol.

OTELLO

S'or ti scorge il tuo dèmone, un angelo ti crede
 e non t'afferra.

DESEMONA

Vede l'Eterno la mia fede!

OTELLO

No! la vede l'inferno.

DESEMONA

La tua giustizia impetro,
 sposo mio!

OTELLO

Ah! Desdemona! – Indietro! indietro!
 [indietro!!]

DESEMONA

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.

DESEMONA

Ahimè!

OTELLO

Che? non sei forse una vil cortigiana?

DESEMONA

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

OTELLO

Che?...

DESEMONA

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.

*Alle ultime parole, Otello che sarà sul limitare della
 porta di sinistra, sforza con una inflessione del braccio,
 Desdemona ad escire. – Poi ritorna verso il centro della
 scena nel massimo grado dell'abbattimento.*

SCENA TERZA

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 QUARTA

Otello, poi Jago.

OTELLO
 Ah! Dannazione!
 Pria confessi il delitto e poscia muoia!
 Confession! Confessione!...
 (*Entra Jago*)
 La prova!...

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

OTELLO
 Là?! Cielo! gioia!!
 (*Poi con subito raccapriccio*)
 Error! – Supplizî immondi!!

JAGO
 Ti frena! Ti nascondi.

Conduce rapidamente Otello nel fondo a sinistra dove c'è il vano del verone; corre verso il fondo del peristilio dove incontra Cassio che esita ad entrare.

SCENA QUINTA

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.

OTELLO
 (*nascosto*)
 (Ei la nomò.)

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

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

Conducendo Cassio accanto alla prima colonna del peristilio.

CASSIO
 Di chi?

JAGO
 (*sottovoce assai*)
 Di Bianca.

OTELLO
 (Sorrìde!)

CASSIO
 Baie!...

JAGO
 Essa t'avvince
 coi vaghi rai.

CASSIO
 Rider mi fai.

JAGO
 Ride chi vince.

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

JAGO

(come sopra)

Ah! Ah!

OTELLO

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

CASSIO

Son già di baci
sazio e di lai.

JAGO

Rider mi fai.

CASSIO

O amor' fugaci!

JAGO

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

CASSIO

Ah! Ah!

JAGO

Ah! Ah!

OTELLO

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

CASSIO

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

JAGO

(assai sottovoce)

Sommesso
parla. T'ascolto.

CASSIO

(assai sottovoce, mentre Jago lo conduce in posto più lontano da Otello. Or sì, or no si senton le parole)

Jago, t'è nota
la mia dimora...

.....

.....

Le parole si perdono.

OTELLO

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

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

CASSIO

(continuando il racconto sempre sottovoce)

.....

da mano ignota...

.....

Le parole si perdono ancora.

.....

OTELLO

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

CASSIO

.....

un vel trapunto...

.....

Come sopra.

JAGO

È strano! è strano!

OTELLO

(D'avvicinarmi Jago mi fa cenno.)

Passo passo con lenta cautela, Otello, nascondendosi dietro le colonne, arriverà più tardi vicino ai due.

JAGO

(sottovoce)

Da ignota mano?

(Forte)

Baie!

CASSIO

Da senno.

(Jago gli fa cenno di parlar ancora sottovoce)

Quanto mi tarda
saper chi sia...

JAGO

(guardando rapidamente dalla parte d'Otello – fra sé)
(Otello spia.)

(A Cassio ad alta voce)

L'hai teco?

CASSIO

(estrae dal giustacuore il fazzoletto di Desdemona)
Guarda.

JAGO

(prendendo il fazzoletto)

Qual meraviglia!

(A parte)

(Otello origlia.)

Ei s'avvicina

con mosse accorte.)

(A Cassio inchinandosi scherzosamente e passando le mani dietro la schiena perché Otello possa osservare il fazzoletto)

Bel cavaliere, – nel vostro ostel

perdono gli angeli – l'aureola e il vel.

OTELLO

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

(È quello! è quello!

Ruina e morte!)

JAGO

(Origlia Otello.)

insieme

OTELLO

(nascosto 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 smuova.

Tradimento, la tua prova
spaventosa mostri al sol.)

JAGO

(a Cassio, indicando il fazzoletto)

Questa è una ragna

dove il tuo cuor

casca, si lagna,

s'impiglia e muor.

Troppo l'ammiri,

troppo la guardi,

bada ai deliri

vani e bugiardi.

Questa è una ragna

dove il tuo cuor

casca, si lagna,

s'impiglia e muor.

CASSIO

(guardando il fazzoletto che avrà ritolto a Jago)

Miracolo vago

dell'aspo e dell'ago

che in raggi tramata

le fila d'un vel;

più bianco, più lieve

che fiocco di neve,

che nube tessuta

dall'aure del ciel.

*Squillo di tromba interno, 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.

Cassio esce velocemente dal fondo.

SCENA SESTA

Jago, Otello.

OTELLO

(avvicinandosi a Jago)

Come la ucciderò?

JAGO

Vedeste ben com'egli ha riso?

OTELLO

Vidi.

Di tanto in tanto salve di gioia e squilli che si avvicinano.

JAGO
E il fazzoletto?

OTELLO
Tutto vidi.

VOCI
(dal di fuori, lontane)
Evviva!

VOCI
Alla riva!

VOCI
Allo sbarco!

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

VOCI
(più vicine)
Evviva! Evviva il Leon di San Marco!

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

OTELLO
Questa giustizia tua mi pace.

JAGO
A Cassio
Jago provvederà.

OTELLO
Jago, fin d'ora
mio capitano t'elegho.

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 SETTIMA

Otello, Lodovico, Roderigo, l'araldo. Dignitari della Repubblica Veneta. Gentiluomini e dame. Soldati. Trombettieri, dal fondo, poi Jago con Desdemona ed Emilia dalla sinistra.

LODOVICO
(tenendo una pergamena)
Il doge ed il senato
salutano l'eroe trionfatore
di Cipro. Io reco nelle vostre mani
il messaggio dogale.

OTELLO
(prendendo il messaggio e baciando 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 febbrilmente a Desdemona sottovoce)
Frenate dunque le labbra loquaci...

DESDEMONA

Perdonate, signor...

OTELLO

(avventandosi contro Desdemona)
Demonio, taci!!

LODOVICO

(arrestando il gesto d'Otello)
Ferma!

TUTTI

Orrore!

LODOVICO

La mente mia non osa
pensar ch'io vidi il vero.

OTELLO

(repentinamente all'araldo e con accento imperioso)
A me Cassio!

L'araldo esce.

JAGO

(passando rapido accanto ad Otello e a bassa voce)
(Che tenti?)

OTELLO

(a Jago a bassa voce)
(Guardala mentr'ei giunge.)

LODOVICO

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 OTTAVA

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.)

(Ad alta voce a tutti)

Messeri! Il doge...
(Ruvidamente ma 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

(fieramente e sorpreso)

(Inferno e morte!)

OTELLO

(continuando come sopra e mostrando la pergamena)

La parola ducale è nostra legge.

CASSIO

(inchinandosi ad Otello)

Obbedirò.

OTELLO

(rapidamente a Jago in segreto ed indicando Cassio)

(Vedi? non par che esulti

l'infame.

JAGO

No.)

OTELLO

(ad alta voce a tutti)

La ciurma e la coorte

(a Desdemona sottovoce e rapidissimo)

(Continua i tuoi singulti...)

(Ad alta voce a tutti, senza più guardar Cassio)

e le navi e il castello

lascio in poter del nuovo duce.

LODOVICO

*(a Otello, additando Desdemona che s'avvicina sup-
plichevolmente)*

Otello,

per pietà la conforta o il cor le infrangi.

OTELLO

(a Lodovico e Desdemona)

Noi salperem domani.

(Afferra Desdemona furiosamente)

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

Desdemona cade. Emilia e Lodovico la raccolgono e la sollevano pietosamente.

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 allieta il cielo e il mare
non può asciugar le amare
stille del mio dolor.

insieme

EMILIA

(Quella innocente un fremito
d'odio non ha né un gesto,
trattiene 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.)

RODERIGO

(Per me s'oscura il mondo,
s'annuvola il destin;
l'angiol soave e biondo
scompar dal mio cammin.)

CASSIO

(L'ora è fatal! un fulmine
sul mio cammin l'addita.
Già di mia sorte il culmine
s'offre all'inerte man.
Lebbra fortuna incalza
la fuga della vita.
Questa che al ciel m'innalza
è un'onda d'uragan.)

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.)

DAME
Pietà!

CAVALIERI
Mistero!

DAME
Ansia mortale, bieca,
ne ingombra, anime assortite in lungo orror.

CAVALIERI
Quell'uomo nero è sepolcrale, e cieca
un'ombra è in lui di morte e di terror.

DAME
Vista crudel!

CAVALIERI
Strazia coll'ugna l'orrido
petto! Figge gli sguardi immoti al suol.
Poi sfida il ciel coll'atre pugna, l'ispido
aspetto ergendo ai dardi alti del Sol.

DAME
Ei la colpi! Quel viso santo, pallido,
blando, si china e tace e piange e muor.
Piangon così nel ciel lor pianto gli angeli
quando perduto giace il peccator.

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

OTELLO
E che?

JAGO
T'affretta! Rapido
slancia la tua vendetta! Il tempo vola.

OTELLO
Ben parli.

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

OTELLO
Chi gliela svelle?

JAGO
Io.

OTELLO
Tu?

JAGO
Giurai.

OTELLO
Tal sia.

JAGO
Tu avrai le sue novelle in questa notte...)
*(Abbandona Otello e si dirige verso Roderigo. Ironica-
mente a Roderigo)*
(I sogni tuoi saranno in mar domani
e tu sull'aspra terra.

RODERIGO
Ahi triste!

JAGO
Ahi stolto!
Stolto! Se vuoi, tu puoi sperar; gli umani,
orsù! cimenti afferra, e mòdi.

RODERIGO
Ascolto.

JAGO
Col primo albor salpa il vascello. Or Cassio
è il duce. Eppur se avvien che a questi accada
(toccando la spada)
sventura... allor qui resta Otello.

RODERIGO
Lùgubre
luce d'atro balen!

JAGO

Mano alla spada!

A notte folta io la sua traccia vigilo,
e il varco e l'ora scruto, il resto a te.
Sarò tua scolta. A caccia! a caccia! Cingiti
l'arco!

RODERIGO

Si! t'ho venduto onore e fè).

JAGO

(Corri al miraggio! il fragile tuo senno
ha già confuso un sogno menzogner.
Segui l'astuto ed agile mio cenno,
amante illuso, io seguo il mio pensier.)

RODERIGO

(Il dado è tratto! Impavido t'attendo,
ultima sorte, occulto mio destin.
Mi sprona amor, ma un avido, tremendo
astro di morte infesta il mio cammin.)

OTELLO

(*ergendosi e rivolto alla folla, terribilmente*)
Fuggite!

TUTTI

Ciel!

OTELLO

(*slanciandosi contro la folla*)
Tutti fuggite Otello!

Fanfara interna.

JAGO

(*agli astanti*)
Lo assale una malia
che d'ogni senso il priva.

OTELLO

(*con forza*)
Chi non si scosta è contro me rubello.

LODOVICO

(*fa per trascinare lontano Desdemona*)
Mi segui...

VOCI

(*dal di fuori*)
Evviva!

DESEMONA

(*sciogliendosi da Lodovico e accorrendo verso Otello*)
Mio sposo!

OTELLO

(*a Desdemona*)
Anima mia,
ti maledico!

TUTTI

(*escono inorriditi*)
Orror!...

Desdemona, fra Emilia e Lodovico, esce.

SCENA NONA

Otello e Jago soli.

OTELLO

(*sempre più affannoso*)
Fuggirmi io sol non so!... Sanguè! Ah! l'abbietto
pensiero!... «Ciò m'accora!»
(*convulsivamente, delirando*)
Vederli insieme avvinti... il fazzoletto!...
Ah!...

Sviene.

JAGO

(Il mio velen lavora.)

FANFARE E VOCI

(*dal di fuori*)
Viva Otello!

JAGO

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

Leco della vittoria

porge sua laude estrema.
(*Dopo una pausa*)
Chi può vietar che questa fronte io prema
col mio tallone?

FANFARE E VOCI

(*esterne più vicine*)
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

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 pareva. 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 macchinalmente davanti allo specchio)

Son mesta tanto.

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

(A Emilia)

– Mi disciogli le chiome –

Io questa sera ho la memoria piena di quella cantilena:

«Piangea cantando nell'erma landa, piangea la mesta.

O Salce! Salce! Salce!

Sede 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 augelli a vol dai rami cupi verso quel dolce canto.

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

(A Emilia, levandosi un anello dal dito)

– Riponi questo anello. –

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.

DESDEMONA

«Io per amarlo e per morir.»

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

È presaga di pianto.

(Abbraccia Emilia che esce)

Buona notte.

SCENA SECONDA

Desdemona sola.

DESDEMONA

(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 ripeta mentalmente una
 orazione. Non s'odono che le prime e le ultime parole
 della preghiera)*

Ave Maria.....

.....

.....

.... nell'ora della morte.

Amen.

S'alza e va a coricarsi.

SCENA TERZA

Desdemona, Otello.

Otello entra da una porta segreta, depone una scimitarra sul tavolo, s'arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no. Guarda Desdemona. Spegne la face. La scena resta rischiarata dal solo lume dell'inginocchiatoio. Otello, spinto da un impeto di furore, s'avvicina al letto; ma là s'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

Orai.

OTELLO

Se vi sovviene
 di qualche colpa commessa che attenda
 grazia dal ciel, imploratela tosto.

DESDEMONA

Perché?

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 perché 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!	DESDEMONA	Pietà!
OTELLO	Confessa!	OTELLO	Muori!!
DESDEMONA	Giuro!	DESDEMONA	Ch'io viva questa notte...
OTELLO	Bada allo spergiuro... Pensa che sei sul tuo letto di morte.	OTELLO	No.
DESDEMONA	Non per morir.	DESDEMONA	Un'ora...
OTELLO	Per morir tosto.	OTELLO	No.
DESDEMONA	Aita! Cassio non amo... ch'ei qui venga... ei parli.	DESDEMONA	Un istante.
OTELLO	Muto è per sempre.	OTELLO	No.
DESDEMONA	Cielo! Morto?	DESDEMONA	Sol ch'io dica un'Ave.
OTELLO	Morto.	OTELLO	È tardi! È tardi!... <i>(La soffoca. Un grido di Desdemona. S'ode bussare alla porta. Contemplando il corpo inerte di Desdemona)</i>
DESDEMONA	Son perduta!... ei tradito!	OTELLO	Calma come la tomba.
OTELLO	E pianger l'osi?	EMILIA <i>(dal di fuori)</i>	Aprite! Aprite!
DESDEMONA	Otello... non uccidermi...	OTELLO <i>(trabalzando)</i>	Chi è là? – Chi batte?
OTELLO	Tu invano ti difendi.	EMILIA <i>(come sopra)</i>	Signor mio... ven prego, lasciate ch'io vi parli... Aprite!
DESDEMONA	Ch'io viva ancor...	OTELLO <i>(aprendo)</i>	Emilia, che avvenne?
OTELLO	Giù! cadi, prostituta!...		

EMILIA
(*entrando*)

Un gran delitto! Cassio uccise
Rodrigo.

OTELLO

E Cassio?

EMILIA

Vive.

OTELLO

Cassio vive!!

DESEMONA
(*dal letto*)

Ingiustamente... uccisa ingiustamente...

EMILIA

(*accorrendo al letto*)
Chi geme là?... Orrore!

DESEMONA

Muoio innocente...

EMILIA

Gran Dio!... Chi fu?

DESEMONA

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.

EMILIA

A Jago?!

OTELLO

A Jago.

EMILIA

Stolto!! E tu il credesti?...

OTELLO

Negarlo ardisci?!

Fa per avventarsi contro Emilia.

EMILIA

Non ti temo.

OTELLO

(*la afferra*)

Bada!

EMILIA

(*si svincola e corre verso la porta gridando disperatamente*)

Olà! Soccorso! Aiuto! Otello uccise
Desdemona!

SCENA QUARTA

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

TUTTI

(*tranne Otello ed Emilia*)

Quai grida! Orrore! Orrore!

EMILIA

Jago, smentisci quel vile assassino.
Hai tu creduto Desdemona infida?
Parla!

JAGO

Tal la credea.

OTELLO

Quel fazzoletto
che un dì le diedi, a Cassio essa donava.

EMILIA

O potenza divina!

JAGO

(*ad Emilia*)

Taci!

EMILIA

No,
tutto rivelo!

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.

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

JAGO
(*fuggendo*)
No.

LODOVICO
Ferma.

MONTANO
S'insegua.

Alcuni escono inseguendo Jago.

TUTTI
Afferratelo!

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

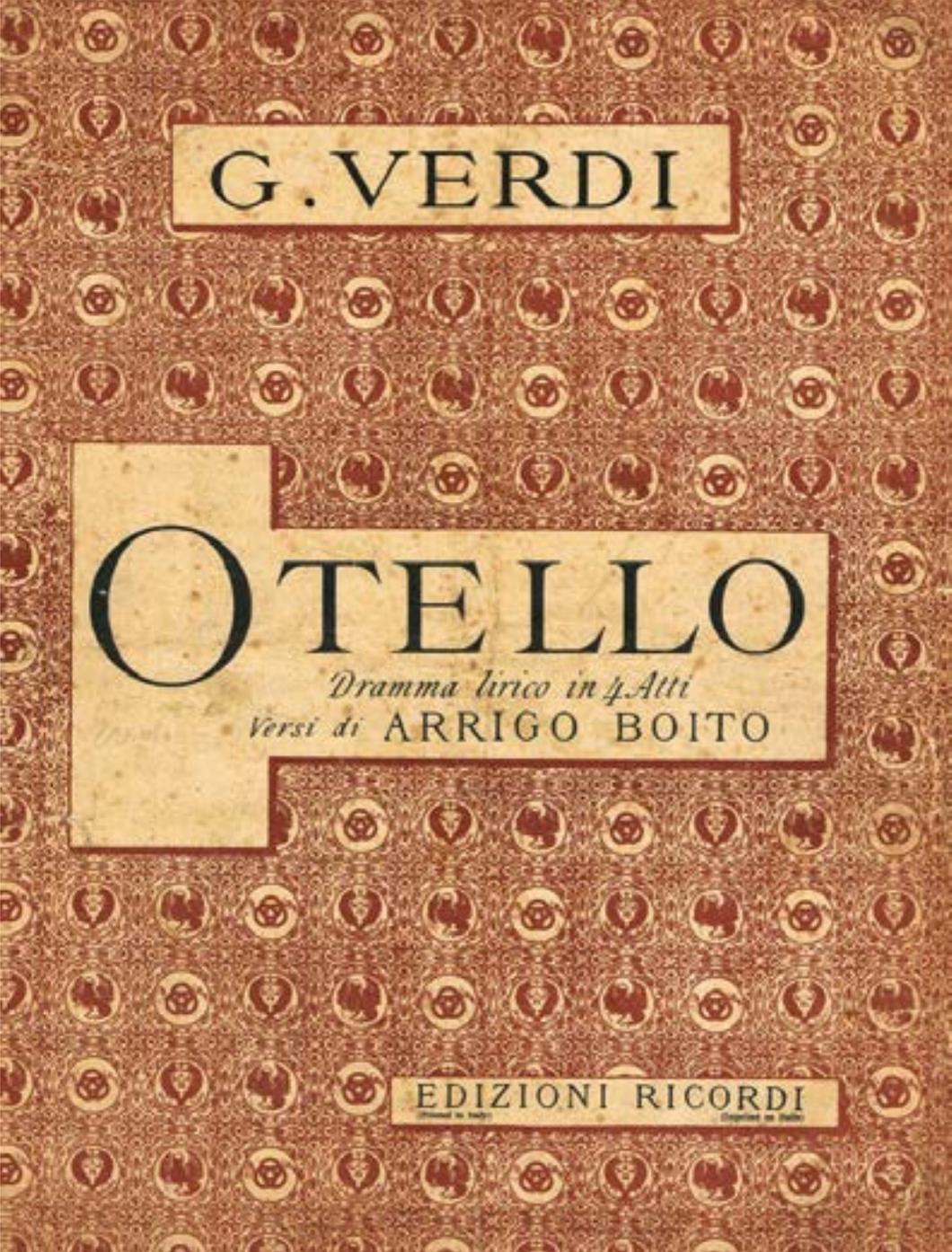
LODOVICO
La spada a me!

OTELLO
Tant'osi?! – Niun mi 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.

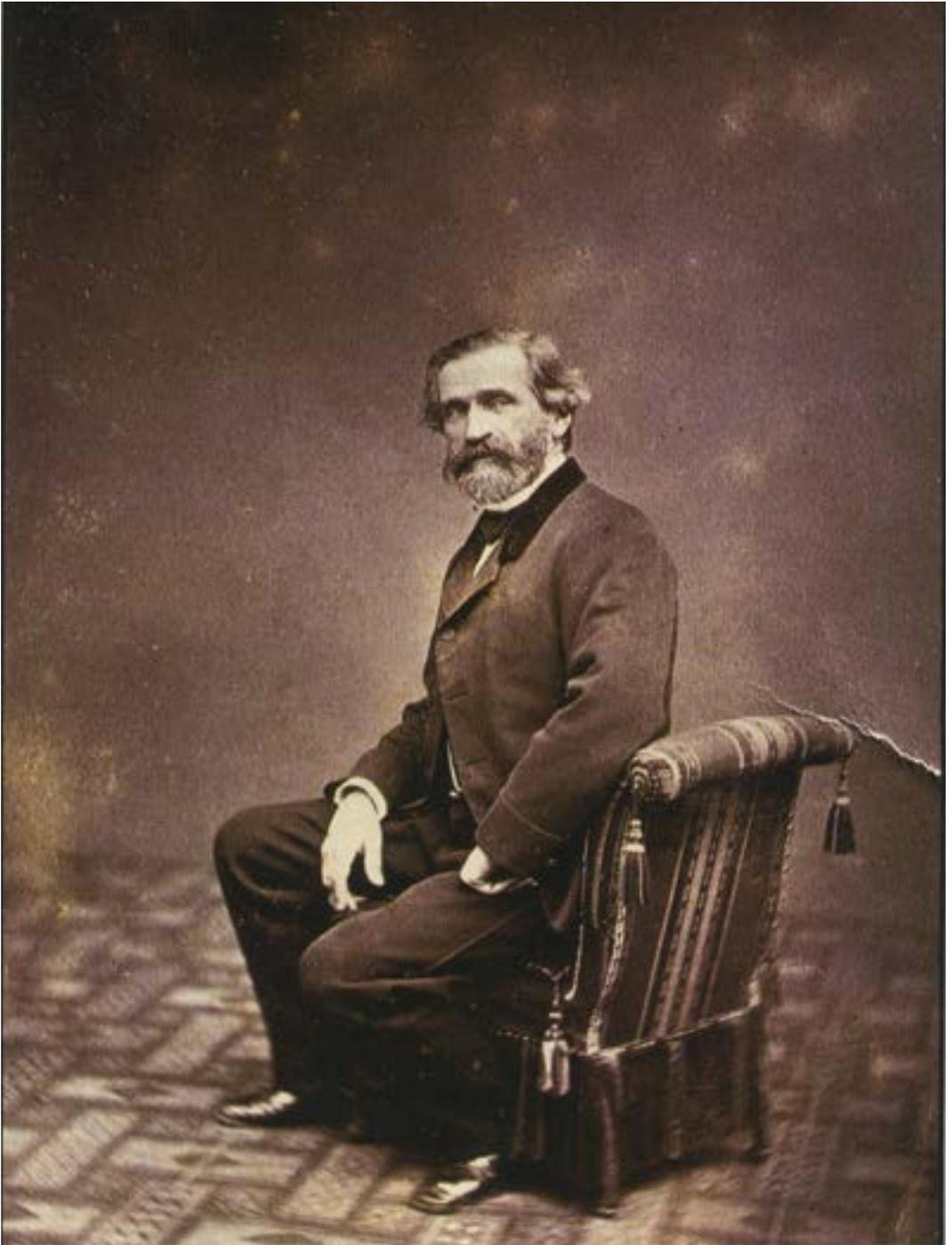


G. VERDI

OTELLO

Dramma lirico in 4 Atti
Versi di ARRIGO BOITO

EDIZIONI RICORDI



Giulio Rossi, ritratto di Giuseppe Verdi, 1874 circa. Collezione Gianfranco Stefanini, Busseto.

Otello, il canto dell'anima

di Angelo Foletto

Opera intima e sofferta dicono i duetti d'amore e morte, di gelosia e disperazione tra Otello e Desdemona; nonché i drammatici e subdoli confronti a due col «vero autore del dramma», cioè il *boitiano* Jago. Opulenta e spettacolare, dichiara la fantasmagorica e cinematografica tempesta d'avvio, e ribadisce il respiro del magnifico concertato che sigla il terzo atto senza 'concluderlo'. A riepilogarlo soccorre il disperato orgoglio ferito del «miserevolmente infelice» Otello – traccia di quell'«eroismo» affettivo che sarà il suo destino umano ultimo – e il 'trionfo' di Jago. Senza contare l'inserimento parigino dei raffinati balletti.

Mentre la progettata incursione nel bel mezzo di quel concertato dei redivivi guerrieri ottomani rintuzzata dal generale moro ipotizzata da Verdi (non potrebbe Otello «esaltarsi d'un tratto e tornare l'eroe di prima?») fu sconsigliata senza mezze misure. Anzi il librettista scrisse in proposito una lettera ch'è un lucido trattato di dramma-librettologia: a conferma del grado di complicità stabilito tra i due artisti.

Quell'attacco dei Turchi mi dà l'impressione come d'un pugno che rompe la finestra d'una camera dove due persone stavano per morire asfissiate. Quell'ambiente intimo di morte creato con tanto studio da Shakespeare è d'un tratto svanito. L'aria vitale ricircola nella nostra tragedia e Otello e Desdemona sono salvi.

Il ragionamento si fa più sottile nelle righe che seguono:

Per fare che essi ripiglino la vita della morte [*sottolineatura nostra*, ndr.] dobbiamo poi rinchiuderli da capo nella camera letale, ricostruire l'incubo, ricondurre pazientemente Jago sulle sue prede e non ci resta più che un atto solo per rifare questa tragedia da capo

osserva Boito.

In altri termini abbiamo trovata la fine di un atto ma a scapito dell'effetto della catastrofe finale [*sottolineatura dell'autore*, ndr.] ma come ne scapita la figura d'Otello ne scapita anche la figura di Jago [...]. Otello dopo questo fatto nuovo e imprevedibile non agisce più sotto l'incessante dominazione di Jago ed invece d'apparire miserevolmente infelice apparisce crudele.

Il magnifico scritto rimonta al 18 ottobre 1880, mese in cui l'editore Giulio Ricordi fremeva: «Ho il presentimento che Verdi ha messo un po' a dormire il Moro». La trepidazione dell'editore testimonia la profondità drammaturgica e poetica che precedette il lavoro musicale

del compositore, e i dubbi complessi che accompagnarono durante la lunga elaborazione tutti i collaboratori – mai così tanti e ‘vicini’ – del maestro. La posta in gioco era alta. Dietro la rivoluzione di *Otello* c’era/c’è, tutta e non sconfessata, la storia artistica di Verdi. Nasce l’opera-capolavoro non ancora svincolata dalla storia dell’opera romantica italiana dallo stesso Verdi ereditata, usata e caparbiamente rifondata: lo esprimono alcune perorazioni vocali in sospetto di residuo melodramma, ad esempio il roboante «a due» che chiude il secondo atto. Allo stesso tempo *Otello* è proteso verso il moderno *dramma musicale* come notifica il carattere organico, ‘sinfonico’ e con motivi ricorrenti a cucitura emotiva e strutturale della partitura. Però senza debiti con Wagner: lo sottolineò con acutezza un osservatore che la sapeva

lunga in materia e non poteva essere accusato di partigianeria nazionalistica:

Che la musica di *Otello* sia wagneriana è la stessa favola che si raccontò a proposito di *Aida* e che ricevette credito in qualche ambiente. Non c’è una scena, una battuta per le quali Verdi debba niente al compositore di *Tristano e Isotta*,

scrisse Eduard Hanslick nella seconda parte della sua lunga (peraltro non poco ‘critica’) corrispondenza da Milano del febbraio 1887.

Con *Otello*, alla soglia dei settant’anni, Verdi riesamina il melodramma di cui era stato interprete fedele (almeno fino al rivelatore *Macbeth* del 1847) e il più profondo e spregiudicato innovatore (a partire dalla *Traviata*): nelle motivazioni drammatiche come nella sintassi operistica. Autore consacrato e famoso, dominatore della vita teatrale europea (Wagner era morto nel 1883), senza imitatori e con trascurabili epigoni in Italia, il compositore aveva dichiarato il suo ‘verbo’ musicale: la *parola scenica*, cioè



Carlo Felice Biscarra, Arrigo Boito. Litografia, 1875 ca. Torino, collezione privata.

la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione (lettera del 17 agosto 1870 a Ghislanzoni librettista di *Aida*).

E l'aveva ribadita nella pratica con la musica di *Aida*, appunto, della *Messa di Requiem* e col ripensamento del *Simon Boccanegra* (in vista della rinascita scaligera del 1881), prima capitale opportunità di collaborazione con Boito.

Nella penultima opera c'è la splendida messa in pratica. Più ancora che in *Falstaff*, partitura di perfezione soave ma che guarda oramai al nuovo secolo, in *Otello* (1879-1887) Verdi compie una svolta coraggiosa tenendo i piedi ben saldi nell'Ottocento operistico ma inventando una scrittura di inedita opulenza e furia: si pensi alla Tempesta iniziale, ai barbarismi sinistramente e tematicamente congiunti alla figura di Jago e alle rabbiose esplosioni di Otello, ai flutti orchestrali tumultuosi del finale atto secondo, alle asprezze scabre e insinuanti che gravano su tutto il terzo, al clima prima veggente e bruciante («come m'ardono le ciglia! è presagio di pianto» canta Desdemona) quindi fatalmente funereo e annullante dell'ultimo atto.

Verdi vi riesce magistralmente operando con fiducia sul testo librettistico. Per quanto saporoso nel verso, essenziale e azzecato nel taglio narrativo, Boito non rinuncia a vezzi melodrammatici e formule auliche che richiamano il passato – non escluso, il suo passato *scapigliato* per alcune bizzarre formule letterate – piuttosto che un moderno dramma musicale. La novità musicale e poetico-drammatica scaturisce da un'architettura narrativa priva di fratture (gli atti sono una totalità, non un insieme di



Francesco Tamagno, primo interprete di *Otello*, incisione di A. Centenari da una fotografia di A. Manfredi.

L'ORCHESTRA

3 FLAUTI
 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
 2 GRANCASSE

 ARPA

 ARCHI

 SUL PALCOSCENICO
 2 MANDOLINI
 2 CHITARRE

 INTERNAMENTE
 6 TROMBE
 3 TROMBONI
 TROMBONE BASSO
 MACCHINA DEL VENTO
 GRANCASSA

situazioni musicali accostate) e un canto concepito come il tramite dell'anima e non solo dei sentimenti (tra questi due mondi, si gioca, nella sintesi, più vantaggiosamente che in Shakespeare, la tragica partita emotiva di Otello) e corresponsabile con l'orchestra d'una proiezione espressiva di inedita perentorietà. In *Otello* si canta ancora molto (e in quei casi l'orchestra 'accompagna' ancora) ma nei passaggi cruciali l'intonazione melodica d'un tempo lascia spazio a note ribattute (come nel monologo disperato di Otello: atto terzo), al canto usato come un gesto scenico, a parole ritmate dalle pause, soffocate o declamate. Rasenti il parlato ma più icastiche della prosa. Rilanciate con verosimiglianza drammatica dal lavoro e dal colore degli strumenti, dall'inquietudine dell'armonia che compendia la cocente adesione ai tornanti emotivi dei personaggi: Otello, anzitutto.

L'idea di affrontare la tragedia shakespeariana di *Otello* (Whitehall Palace di Londra, 1 novembre 1604, il debutto in scena del dramma di Shakespeare), fu il frutto di una conversazione amichevole avvenuta all'Hotel et de Milan (l'albergo dove Verdi morì il 27 gennaio 1901) tra il compositore, l'editore Giulio Ricordi e il direttore d'orchestra e compositore Franco Faccio. Era il 1879. Verdi era impegnato a dirigere la *Messa di Requiem*, sua ultima composizione. Ma già da qualche anno gli amici, in particolare la Contessa Maffei, insistevano affinché recedesse dall'intenzione di non scrivere più opere. Cosa che Verdi non faceva, appunto, dai tempi di *Aida*. Bastò un fugace accenno a *Otello*, fatto da Ricordi, per far scattare l'interesse. Verdi aveva metabolizzato profondamente il passato di compositore

in prima linea, trovando a Sant'Agata, nel mestiere del contadino-possidente, autenticità umana e la quiete quotidiana inseguita per anni:

È impossibile trovare località più brutta di questa ma, d'altra parte, è impossibile che io trovi per me ove vivere con maggiore libertà: poi quel silenzio che lascia campo a pensare,

aveva confessato all'amica Maffei – eppure aveva ancora troppa energia (e orgoglio artistico) per sottrarsi al confronto con il presente. Per di più con Shakespeare di mezzo. Ma il suo metodo di lavoro era meno appariscente d'un tempo. Anzi, in contraddizione con quanto pensava:

per scrivere bene occorre scrivere quasi d'un fiato, riservandosi poi d'accomodare

aveva raccomandato anni prima.

Per un po' il musicista si occupò d'altro – tra cui la revisione faticosa e non di facciata del *Boccanegra* – ma la nuova opera cresceva nella mente. Nel frattempo, mercé i buoni uffici diplomatici di Ricordi e l'occasione ligure-dogale offerta dal rifacimento – quel finale 'petrarchesco' e inesorabile del primo atto aveva soddisfatto Verdi e promosso il librettista – si chiudevano antichi strappi ideologici e personali col trentaseienne Boito fresco di un'altra riduzione operistica shakespeareana: *Amleto* per l'amico Faccio. L'editore aveva intuito che era l'uomo e il letterato in grado di dialogare umanamente e intellettualmente alla pari (ma rispettosamente; sempre un passo indietro perfino quando espresse con forza le sue ragioni) con l'ormai anziano autore. Anzi il gusto teatrale, la cultura e l'esperienza musicale del famoso maestro furono progressivamente conquistati dal talento poetico-letterario, dalla cultura vivace e dal gusto cosmopolita, dall'istinto spettacolare da intellettuale di mondo, non provinciale, del più giovane maestro di penna e musica (*Mefistofele* aveva esordito alla Scala nel 1868). In capo a tre giorni Boito elaborò la sceneggiatura da

LE VOCI

OTELLO, MORO, GENERALE
DELL'ARMATA VENETA
TENORE

JAGO, ALFIERE
BARITONO

CASSIO, CAPO DI SQUADRA
TENORE

RODERIGO, GENTILUOMO VENEZIANO
TENORE

LODOVICO, AMBASCIATORE
DELLA REPUBBLICA VENETA
BASSO

MONTANO, PREDECESSORE DI OTELLO
NEL GOVERNO DELL'ISOLA DI CIPRO
BASSO

UN ARALDO
TENORE

DESDEMONA, MOGLIE DI OTELLO
SOPRANO

EMILIA, MOGLIE DI JAGO
MEZZOSOPRANO

Otello e, sull'abbrivio dell'entusiasmo – a giudicare dal tono degli epistolari non siamo esagerati immaginando un'infatuazione intellettuale, che mano a mano divenne reverente affetto, per l'anziano ma creativamente indomito musicista – poco dopo il libretto vero e proprio era pronto. Sul suo tavolo di lavoro c'erano le traduzioni di Giulio Carcano, Andrea Maffei e Carlo Rusconi (fonte primaria degli altri libretti verdian-shakespeariani), e la versione francese di François Victor Hugo.

Intanto il compositore continuò a proclamare prudenza:



Verdi e *Otello*, l'«*Illustrazione Italiana*»: il periodico dedicò all'opera di Verdi e Boito un numero unico che uscì prima ancora che l'opera fosse rappresentata alla Scala.

il miglior partito, (se lo credete e conviene a Boito) e quello di mandarmi il Poema finito, affinché lo possa leggere, e manifestare con calma la mia opinione senza che questa impegni nissuna delle parti

scrisse all'editore il 4 agosto 1879. Passarono alcuni anni – quelli dedicati a 'raddrizzare' *Boccanegra* e rivedere *Don Carlo*, appunto – prima che fossero scritte le prime pagine. Il calendario ufficiale di *Otello* dichiara le prime note nel marzo 1884. La scrittura fu a intermittenza, fino a completamento dello spartito; la parte orchestrale venne licenziata nel dicembre 1886. L'opera era pronta, mancava il titolo. Le *Gazzette* parlavano di *Jago*, e l'intestazione compare a lungo nelle comunicazioni epistolari tra Verdi, l'editore e il librettista. Finché Verdi, presa la penna, da Genova scrisse a Boito e in poche righe – e molte esplicative sottolineature che riproduciamo – spiegò l'opera, la drammaturgia, la sua idea scenico-musicale-interpretativa, le ragioni per cui quel soggetto drammatico

era sottopelle e la fase di composizione una questione tecnica e pratica; non più creativa. E in prima pagina doveva esserci un altro protagonista.

Continuano a dirmi e scrivermi *Jago Jago*. Egli è il Demonio che muove tutto; ma Otello è quello che agisce = *Ama, è geloso, e si uccide*. Per parte mia poi mi parrebbe ipocrisia il non chiamarlo *Otello*. Preferisco che si dica ha voluto lottare col gigante ed è rimasto schiacciato piuttosto che si è voluto nascondere sotto il titolo di Jago. Se voi siete della mia opinione, cominciamo dunque a battezzarlo *Otello* e ditelo subito a Giulio [*Ricordi*].

Da qui si potrebbe far continuare il ragionamento anticipato con la citazione in avvio della lettera di Boito. Un tragitto coerente: la prosecuzione dei pensieri 'estetici' espressi (o celati?) in decine di lettere verdiane, dettati non dal teorico del melodramma ma dall'uomo di teatro. Concetti strettamente connessi alle parole e all'*agire scenico* immaginato per i personaggi:

La voce, l'accento, la cadenza, gli impeti, i corrucci espressi da quella lettura [alcune scene del primo atto, *ndr*,] erano tali, tradivano un accendimento così intenso dell'animo, ingrandivano così smisuratamente il senso delle parole, che ci appariva chiara in essi la scaturigine dell'idea musicale» [queste sottolineature, come quelle che seguono sono dell'autore, *ndr*].

È un passo della cronaca di Giuseppe Giacosa che «pochi mesi innanzi la prima rappresentazione di *Otello*», quindi nell'autunno 1886, fu ospite a Villa Sant'Agata insieme a Boito.



Romilda Pantaleón, prima interprete di Desdemona, incisione di F. Cantagalli da una fotografia di Garzini e Gabriel.

Di *Otello* ormai in fase di rifinitura dell'orchestrazione, ebbe la ventura di ascoltare alcune parti «al pianoforte, per mano del maestro». Occasione unica per dialogare con il compositore del nuovo lavoro: osservando da vicino l'inalterato 'metodo' di interpretazione del dramma.

Nascevano anche discussioni, non sul testo musicale, beninteso, ma intorno al valore espressivo di qualche parola, ed all'accento che lo deve significare,

racconta il poeta,

qualche volta Verdi afferrato lo scartafaccio del dramma ne leggeva ad alta voce dei pezzi [...] vedevamo sì può dire coi nostri occhi germogliare il fiore della melodia e le parole recate alla loro estrema potenza fonica trasmutarsi in onde sonore.

La prima esecuzione di *Otello*, alla Scala, fu il 5 febbraio 1887. Naturalmente la diresse Faccio. Ma l'autore sovrintese senza sosta né sconti per nessuno a tutte le prove, dopo aver accuratamente scelto i protagonisti e sorvegliato i testi e le posizioni di palcoscenico – redatte poi, in bella copia e rivelatrici didascalie-ritratti psicologici e teatrali dei protagonisti, nelle «Disposizioni sceniche» che firmò il 'regista' Boito. Il battesimo fu preceduto da un'attesa e un *battage* pubblicitario senza precedenti. Dopo quindici anni, una nuova opera di Verdi. L'evento c'era tutto. Il trionfo in teatro



Théodore Chassériau, Othello e Desdemona, olio su tela, 1850, Parigi, Museo del Louvre.

cominciò alla prima scena, quella della tempesta. Proseguì a notte fonda, fuori dal teatro. Fin sotto le finestre dell'Hotel de Milan, dove la carrozza di Verdi fu tirata a braccia dalla folla entusiasta.

Usciamo in questo punto dalla Scala, ove abbiamo veduto uno spettacolo che forse non avremo mai più,

sentenziò Enrico Panzacchi sul «Corriere della Sera» del 6 febbraio.

Sul libretto letterato e scaltro di Boito, che ridusse all'osso l'originale shakespeariano rinunciando al primo atto (veneziano) e serrando i tempi della tragedia di gelosia, piombò una musica audace e nuovissima (perfino intimidatoria in certe sue folgoranti trovate espressive) che mostrava un autore saggiamente in equilibrio tra dramma musicale e discorsività da opera francese: incapace di dubitare al momento di indulgiare con naturalezza musicale sulla psicologia dei personaggi o di risolvere una situazione teatrale con qualche ben assestato gesto melodrammatico. Come se nel secondo cimento shakespeariano compiuto, Verdi avesse concentrato i ragionamenti drammatici e le passioni che per decenni aveva dovuto tenere dentro per il vagheggiato *Re Lear*. In musica, il mondo di *Otello* che divampa dal sensazionale accordo orchestrale d'avvio – al primo leggio dei violoncelli scaligeri suonava il ventenne Arturo Toscanini che, come sappiamo, ebbe il coraggio di 'discutere' un dettaglio strumental-esecutivo con l'autore – si placa solo per un momento (il sensualissimo duetto finale del primo atto). Quindi precipita verso la catastrofe. La perfetta scelta teatrale imposta a Boito diventa cocente nell'ultimo atto: fino al sepolcrale «Niun mi tema» del protagonista. Pochi minuti prima la follia umanissima della gelosia di Otello, lancinante e cupa, Verdi l'aveva assegnata alla fisicità serpeggiante e aspra della fila di contrabbassi.

Fabio Ceresa: «L'idra e il leone, il dualismo di *Otello*»

a cura di Leonardo Mello

Parliamo con Fabio Ceresa – già regista alla Fenice di opere vivaldiane come Il Bajazet, Orlando furioso e Dorilla in Tempe, oltre che del dittico Il castello di Barbablù/A Hand of Bridge – del suo allestimento di Otello.

Non è facile porre domande su quest'opera, che con Falstaff è considerata il capolavoro della maturità di Verdi, anche grazie al più grande librettista che abbia mai lavorato con lui, Arrigo Boito. Prima di chiederle di descrivere il suo spettacolo, vorrei però partire dalla constatazione che in Verdi come in Shakespeare sono presenti due sentimenti negativi e per così dire 'sterili', l'invidia da una parte e la gelosia dall'altra. Secondo lei qual è il vero motore di tutta l'azione?

È indubbiamente l'invidia di Jago il motore dell'intera vicenda. Non è un caso che Giuseppe Verdi ed Arrigo Boito abbiano a lungo accarezzato l'idea di intitolare l'opera *Jago*: entrambi ne riconoscevano il ruolo centrale nel meccanismo del dramma. Tuttavia, se l'invidia rappresenta la spinta iniziale, è la gelosia a diventare il vero cuore della narrazione. Questo capolavoro si intitola giustamente *Otello* perché è nel dramma del protagonista che si sviluppa quella parabola emotiva che, nella sua tragica forza, non ha precedenti nel teatro musicale europeo.

Qual è, a suo parere, il 'trattamento' di Boito e Verdi rispetto all'altrettanto straordinaria tragedia shakespeariana, oltre all'eliminazione della parte ambientata a Venezia?

Come anticipato, l'intero atto 'veneziano' viene omissso per esigenze di ritmo e unità stilistica. Ne ritroviamo però alcuni passaggi nel corso del testo: il duetto d'amore tra Otello e Desdemona, ad esempio, è tratto da una commovente confessione di Otello al doge.

La riduzione di un dramma in prosa a libretto comporta scelte e rinunce, perché l'opera deve ubbidire a un padrone esigente: il tempo. La recitazione può dilatarsi o contrarsi in base al capriccio; il canto segue con disciplina il pentagramma, dove c'è spazio solo per l'essenziale. Per questo motivo molti personaggi secondari vengono eliminati o ridotti, dando maggior rilievo a Jago, Otello e Desdemona, e focalizzando l'azione sui conflitti dei protagonisti e sulle loro dinamiche. Quello che ne risulta non è un semplice adattamento, ma un prezioso distillato.

Da un punto di vista prettamente formale, il dramma di Shakespeare viene riorganizzato in arie, duetti, quartetti, scene corali e grandi concertati, secondo il gusto

codificato dell'epoca. Il libretto di Boito è però un capolavoro di stile: non solo crea un testo poetico che può gareggiare con l'originale per statura artistica, ma lo fa attraverso uno studio estremamente sofisticato della versificazione. Ogni verso è frutto di una ricerca metrica incomparabile, volta a offrire il massimo della libertà espressiva al compositore. Pensiamo al coro che apre l'opera, dove Boito utilizza un decasillabo, forse il verso più caro ai grandi cori verdiani - «Va' pensiero sull'ali dorate», «O signore dal tetto natò», «Si ridesti il leon di Castiglia»:

Una vela! Una vela! Un vessillo!
Un vessillo! È l'alato leon!
Or la folgor lo svela! Uno squillo!
Uno squillo! Ha tuonato il cannon!

Il decasillabo è senz'altro la scelta metrica più congeniale. Ma se il Maestro trovasse il verso troppo lungo? Se cercasse un ritmo meno incalzante, una cadenza più spezzata, più breve? Ecco allora che gli stessi versi, grazie a una geniale costruzione metrica, possono essere letti come settenari:



Fabio Ceresa.

Una vela! Una vela!
 Un vessillo! Un vessillo!
 È l'alato leon!
 Ora la folgor lo svela!
 Uno squillo! Uno squillo!
 Ha tuonato il cannon!

In altri passaggi, Boito ricorre invece all'endecasillabo, che – oltre a essere il nostro metro narrativo per eccellenza – è una mimesi perfetta del pentametro giambico utilizzato da Shakespeare:

She love'd me for the dangers I had pass'd,
 And I lov'd her that she did pity them.

diventa

E tu m'amavi per le mie sventure,
 ed io t'amavo per la tua pietà.

Una traduzione quasi letterale, che Boito riesce nell'impossibile compito di rendere bella e fedele. Gli appassionati di metrica noteranno con commozione che il pentametro giambico è un verso nato per simulare in lingua inglese il ritmo dell'endecasillabo di Petrarca, popolare in Inghilterra grazie ai sonetti del *Canzoniere*. L'endecasillabo di Boito, in qualche modo, riporta Otello a casa.

Inoltriamoci un po' ora sulla sua lettura registica: Otello è la tragedia 'veneziana' per antonomasia, dove la Serenissima compare con le sue più alte magistrature, con il suo senso della legge, con le gerarchie militari...

E proprio alla città di Venezia si ispira l'impianto scenografico del nostro spettacolo. La scena immagina un palazzo astratto che emerge dall'acqua, evocando quello stesso legame tra la città e il mare che ritroviamo, centralissimo, nella drammaturgia di Otello. Dalle onde della laguna si innalza un'architettura dorata, una grande trifora che nei suoi decori, nel suo stile e nella sua matericità si ispira alla Basilica di San Marco. Allo stesso modo, il disegno dei costumi rimanda all'opulenza dei suoi mosaici, ricreando sul palco quell'esplosione di luce dorata che è l'essenza del gusto bizantino. L'abisso del mare e la vertigine delle cupole di San Marco suggeriscono le scelte cromatiche dell'allestimento.

Quindi anche l'ambientazione che ha immaginato sarà 'storica'?

In qualche modo sì, ma non in senso cinematografico. La rievocazione storica è una componente importante dell'opera romantica, e non posso negare che il mio immaginario si nutra di costumi grandiosi e maestose scenografie. Ogni scelta estetica, però, è mediata da una ricerca stilistica che vuole suggerire più che descrivere. Il nostro linguaggio non vuole



Claudia Pernigotti, figurini del protagonista e di Desdemona per Otello al Teatro La Fenice, novembre 2024. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto.

ricreare un'epoca, ma piuttosto intercettarne l'eco attraverso una rappresentazione astratta, quasi onirica, del testo. La mia idea di teatro aspira a tradurre il concetto in immagine, perché l'immagine acquisiti dignità di simbolo e si trasforma in uno strumento in grado di trasmettere significato e suscitare emozione.

Per quanto attiene alle relazioni tra i personaggi, un'altra grande forza 'sfortunata' è l'amore. Abbiamo Roderigo, Desdemona, perfino Emilia... Quanto importante diventa questo elemento, nello svolgersi degli eventi?

Mi affascina la parola 'sfortunato'. Otello descrive Desdemona come una «pia creatura nata sotto maligna stella», un essere destinato a un terribile destino. D'altra parte il nome Desdemona, dal greco *dysdaimon*, significa «senza demone», «senza fortuna» — la sfortunata, quindi, la fragile predestinata. Desdemona è un personaggio che incarna una forma di amore che, pur salvifico, si scontra inevitabilmente con l'odio distruttivo di Jago, dando vita a un dualismo di forze opposte che costituirà l'asse portante della nostra lettura dell'opera.

Da una parte, abbiamo una forza oscura che trascina l'uomo verso il basso, simile ai gorgi della tempesta che apre il primo atto, un'entità caotica e informe, fatta di fango e ombra. È la raffigurazione dell'uomo nel suo stato primordiale, dominato dagli istinti più bassi – odio, invidia, gelosia – la cui natura è mirabilmente espressa dal *Credo* di Jago. L'uomo nasce dal fango, e le sue azioni non possono che essere dettate dall'oscurità che lo ha generato. Jago, scrive Boito nelle sue note al libretto, «fa il male per il male». È un'entità che ha rinnegato ogni luce, un anti-dio che si nutre di nichilismo. Sul palcoscenico, questa potenza verrà evocata da un'Idra dalle molteplici teste, simbolo di una negatività implacabile e senza redenzione, una rappresentazione vivente della malvagità assoluta.

Dalla parte opposta, troviamo una tensione verso l'alto, quell'aspirazione alle stelle con cui il primo atto si chiude: l'idea che l'essere umano possa riscattarsi dalla sua condizione animale e, in un'ascensione purificatrice, vestirsi d'oro per rivelare la sua natura angelica. Natura ben rappresentata nella sua *Ave Maria* da Desdemona, che si oppone al mefistofelico Jago con la forza dei suoi sentimenti più elevati: la fedeltà, la mitezza, il perdono. Un'immagine mariana, senza peccato, *tota pulchra*. Un contrappeso luminoso che mostra come l'essere umano possa sollevarsi al di sopra dei propri istinti e seguire una strada di purificazione. A guidarlo lungo questo cammino, un'altra figura mitologica: il leone alato simbolo della città di Venezia.

Otello, come ognuno di noi, si trova sospeso tra queste due forze: si proietta verso la luce cercando di opporsi all'oscurità che lo inghiotte. La lotta della nave contro le onde nella tempesta iniziale è una meravigliosa metafora di questa eterna sfida dell'essere umano contro se stesso. In questo senso, Otello si rivela nell'*Esultate* come una figura cristica, un redentore che dona al mondo la veste dorata della salvezza, sottraendolo all'abisso della brutalità istintuale. Eppure, questo dono di luce e purezza è effimero. Bastano due bicchieri di vino perché riemerge in Cassio la sua natura più bassa. Otello impiegherà l'intera opera per perdere una alla volta tutte le sue connotazioni angeliche, rivelando nel quarto atto l'oscurità che si cela sotto l'oro splendente della sua corazza.

È quindi questo il destino dell'uomo? È Jago ad avere ragione, e la nostra aspirazione al divino è solo un'illusione? Non esiste salvezza, né luce, e l'amore non è che un'invenzione?

Sia pure. Su questo costrutto possiamo concepire un mondo ideale, che ricrei sulla terra la nostra immagine del paradiso. Il destino dell'uomo, forse, non è scritto nella sua natura, ma nella sua capacità di credere in qualcosa di più alto, nella sua volontà di scegliere la luce e di inseguire le stelle.

Non posso non domandarle, in chiusura, come (e se) ha deciso di rappresentare la questione razziale.

Quando il dramma elisabettiano e l'opera ottocentesca sono stati concepiti, l'etnia di Otello evocava stereotipi oggi obsoleti e inaccettabili. Il mondo non rispecchia più questa visione. L'essenza di Otello non è nella sua appartenenza etnica, ma nella complessità e nell'intensità dei suoi sentimenti. Concentrarsi su questioni razziali oscurerebbe la straordinaria profondità umana che il personaggio offre. Il colore della pelle racconta solo la storia del sole, non quella dell'anima.

Fabio Ceresa: “The Hydra and the Lion, the Dualism in *Otello*”

We are talking to Fabio Ceresa – who has staged Vivaldi’s works at Teatro La Fenice including Il Bajazet, Orlando furioso and Dorilla in Tempe, as well as the diptych Bluebeard’s Castle / A Hand of Bridge – about his staging of Otello.

It is not easy to ask questions about an opera that, together with Falstaff is considered the masterpiece of Verdi’s later works, also thanks to his collaboration with one of the greatest librettists who ever worked with him, Arrigo Boito. Before asking you to talk about your production, however, I would like to start with the observation that in both Verdi and Shakespeare there are two negative and so to speak ‘sterile’ feelings, envy on the one hand and jealousy on the other. What do you think really drives the entire action?

Jago’s envy is undoubtedly the driving force behind the whole plot. It is no coincidence that for a long time Giuseppe Verdi and Arrigo Boito toyed with the idea of naming the opera *Jago* as they both recognised his central role in the mechanism of the drama. Nevertheless, while envy represents the initial drive, it is jealousy that becomes the real heart of the narrative. This masterpiece is rightly named *Otello* because it is in the drama of the protagonist that the emotional parable develops, which, in all its tragic force, is unprecedented in European opera.

In your opinion, what ‘changes’ did Boito and Verdi make to the equally extraordinary Shakespearean tragedy, apart from cutting the part set in Venice?

As already mentioned, the entire ‘Venetian’ act was eliminated because of the requirements for rhythm and stylistic unity. However, there are some passages in the course of the text: the love duet between Otello and Desdemona, for example, is taken from Otello’s moving confession to the Doge.

The adaptation of a prose drama to a libretto involves making choices and renunciations, because the opera must obey a demanding master: time. Acting can be expanded or contracted at whim; singing has to respect the stave with discipline, where there is only room for the essential. This is why many secondary characters were eliminated or reduced, giving greater prominence to Jago, Otello and Desdemona, and focusing the action on the conflicts of the protagonists and their dynamics. The result is not just an adaptation, but a precious quintessence.

From a purely formal point of view, Shakespeare's play is reorganised into arias, duets, quartets, choral scenes, and large concertos according to the codified taste of the time. Boito's libretto is, however, a masterpiece of style: not only does it create a poetic text that can compete with the original regarding artistic stature, but it does so through an extremely sophisticated study of versification. Each verse is the result of incomparable metric research, aimed at offering the composer the maximum expressive freedom. For example, the chorus at the beginning of the opera, where Boito uses a decasyllable, perhaps the verse that is the most popular of all Verdi's choruses - "Va' pensiero sull'ali dorate", "O signore dal tetto natio", "Si ridesti il leon di Castigial":

Una vela! Una vela! Un vessillo!
Un vessillo! È l'alto leon!
Or la folgor lo svela! Uno squillo!
Uno squillo! Ha tuonato il cannon!

The decasyllable is undoubtedly the best metric choice. But what if the verse was too long for the Maestro? What if he was seeking a less pressing rhythm, a more broken, shorter cadence? And what did he do? Now, thanks to an ingenious metrical construction, the same verses can be read as a seven-syllable line:



Fabio Ceresa.

Una vela! Una vela!
 Un vessillo! Un vessillo!
 È l'alato leon!
 Ora la folgore lo svela!
 Uno squillo! Uno squillo!
 Ha tuonato il cannon!

In other passages, Boito resorts instead to the hendecasyllable, which – in addition to being the narrative meter par excellence – is a perfect mimesis of the iambic pentameter used by Shakespeare:

She love'd me for the dangers I had pass'd,
 And I lov'd her that she did pity them.

It becomes:

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

The result is an almost literal translation, which, despite being an impossible task for Boito, he succeeds in making beautiful and faithful. Metric lovers will observe with pleasure that the iambic pentameter is a verse created to simulate in English the rhythm of Petrarch's hendecasyllable, which became popular in England thanks to the *Canzoniere's* sonnets. In a way, Boito's hendecasyllable brings Otello home.

Let's now look a little closer at your interpretation as director: Otello is the 'Venetian' tragedy par excellence, where the Serenissima appears with its highest magistrates, with its sense of law, with its military hierarchies...

And it is precisely the city of Venice that inspired the scenography of our production. The scene imagines an abstract palazzo emerging from the water, evoking the same link between the city and the sea that plays a key role in the dramaturgy of Otello. From the waves of the lagoon rises a golden building, a large three-light window, the decorations, style and materiality of which are inspired by St. Mark's Basilica. In the same way, the costume design is inspired by the opulence of its mosaics, recreating on stage the explosion of golden light that is the essence of Byzantine taste. The chromatic scheme of the installation evokes the abyss of the sea and the breathtaking beauty of the domes of St. Mark's.

So the setting you imagined will also be 'historical'?

In some ways, yes, but not in a cinematic sense. Historical re-enactment is an important component of romantic opera, and I cannot deny that my imagination is captivated by grandiose costumes and majestic sets. However, every aesthetic choice is mediated by stylistic research that wants to evoke rather than describe. Our language does not want to recreate an era, but rather to intercept its echo through an abstract, almost dreamlike rep-



Claudia Pernigotti, figurini di Jago e di Cassio per Otello al Teatro La Fenice, novembre 2024. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Fabio Ceresa, scene di Massimo Checchetto.

resentation of the text. My idea of theatre aspires to translate the concept into an image, so that the image acquires the dignity of a symbol and is transformed into a tool that is capable of transmitting meaning and arousing emotion.

As far as the relationships between the characters are concerned, another great ‘ill-fated’ force is love. We have Roderigo, Desdemona, even Emilia... How important does this factor become during the plot?

I am fascinated by the word ‘ill-fated’. Otello describes Desdemona as a “pious creature born under an evil star”, a creature destined for a terrible fate. On the other hand, the name Desdemona, from the Greek *dysdaimon*, means “without demon,” “without fortune”—the unfortunate, therefore, a frail predestined person. Desdemona is a character who embodies a form of love that, although salvific, inevitably clashes with Jago’s destructive hatred, giving rise to a dualism of opposing forces that will constitute the backbone of our reading of the opera.

On the one hand, we have a dark force that drags man downwards, similar to the whirlpools of the storm that opens the first act, a chaotic and shapeless entity, made of mud and shadows. It is the depiction of man in his primordial state, dominated by his basest instincts – hatred, envy, jealousy – the nature of which is admirably expressed by Jago's *Credo*. Man is born from the mud, and his actions can only be dictated by the darkness that generated him. In his notes in the libretto Boito writes, Jago “does evil for evil's sake.” He is an entity that has denied all light, an anti-god who feeds on nihilism. On stage, this power will be summoned by a multi-headed Hydra, a symbol of relentless and unredeemable negativity, a living representation of absolute evil.

In opposition to this we have an upward tension, an aspiration to the stars with which the first act ends: the idea that humans being can redeem themselves from their animal condition and, in a purifying ascension, dress themselves in gold to reveal their angelic nature. This nature is clearly represented in the *Ave Maria* by Desdemona, who opposes the Mephistophelean Jago with the strength of her most noble feelings: fidelity, meekness, and forgiveness. She offers a Marian image, without sin, *tota pulchra*, a luminous counterweight that shows how human beings can rise above their instincts and follow a path of purification. Guiding the figure along this path is another mythological figure: the winged lion, symbol of the city of Venice.

Otello, like each of us, finds himself suspended between these two forces: he projects himself towards the light trying to oppose the darkness that is engulfing him. The ship's struggle against the waves in the initial storm is a wonderful metaphor for this eternal challenge of human beings against themselves. In this sense, Otello reveals himself in the *Esultate* as a Christic figure, a redeemer who gives the world the golden robe of salvation, saving them from the abyss of instinctual brutality. Yet, this gift of light and purity is ephemeral. All it takes are two glasses of wine for Cassio's base instincts to re-emerge. It will take Otello the entire opera to lose all his angelic connotations, one after the other, before revealing in the fourth act the darkness that lies under the shining gold of his armour.

So, is this the fate of man? Is Jago right, and is our aspiration to the divine just an illusion? Is there no salvation, no light, and is love but an invention?

So be it. It is on this construct that we can conceive an ideal world, recreating our image of paradise on earth. The fate of humans might not be written in their nature, but in their ability to believe in something higher, in their willingness to choose light and to follow the stars.

I can't help but ask, at the end, how did you decide to deal with the racial issue, if at all?

When the Elizabethan play and 18th-century opera were conceived, Otello's ethnicity evoked stereotypes that are now outdated and unacceptable. The world no longer reflects this vision. Otello's essence does not lie in his ethnicity, but in the complexity and intensity of his feelings. Focusing on racial issues would obscure the extraordinary human depth that the character offers. The colour of his skin only tells the story of the sun, not the story of the soul.

Myung-Whun Chung: «Grazie Verdi!»

Parliamo con Myung-Whun Chung dell'Otello, che torna nuovamente a dirigere alla Fenice.

Maestro, lei è un grande interprete verdiano, e ha frequentato diffusamente Otello, anche a Venezia, sia in teatro che nella straordinaria cornice di Palazzo Ducale. Quella dedicata al Moro è la penultima opera del bussetano: che differenze ravvisa rispetto alla sua copiosa produzione precedente?

Prima di tutto, un po' per scherzo dico che mi sembra di essere piuttosto anziano per dirigere opere come questa. Ci vorrebbe la forza di un giovane. Ma poi penso che forse non sono ancora troppo vecchio, perché Verdi l'ha scritta quando aveva qualche anno più di me. E questo è sorprendente, per tutta l'energia quasi animale che traspare dall'opera di questo vecchio signore. Questo significa che l'arte non ha età! Per tornare alla domanda, eseguire *Otello* crea qualche difficoltà, perché è in assoluto il lavoro più concentrato e drammatico di Verdi. Dalla prima all'ultima nota la storia non presenta alcun punto in cui è possibile abbassare il livello. Forse solo nell'ultimo atto, quando Desdemona si prepara per la morte, ma anche quei momenti sono pieni di tensione. Questa tensione drammatica è continua, non si arresta mai, e difatti è quasi impossibile applaudire. Di solito, eseguita un'aria, parte l'applauso. Qui al contrario no. Raggiungere una simile intensità alla fine della propria vita è straordinario, tenendo anche conto del contrasto incredibile che si ha con il lavoro successivo, *Falstaff*. Verdi dà un esempio a noi tutti, ci dice che ci si può migliorare nel tempo. Da una parte rimane lo stesso, il suo cuore il suo spirito restano immutati dalla prima all'ultima opera, ma è sorprendente il risultato che raggiunge ora, e che, se ce ne fosse bisogno, lo fa apparire per il maestro che è.

Verdi riprende a scrivere per il teatro dopo un lungo periodo, nel quale però compone un lavoro importante come la Messa da Requiem, del 1874. Il ruolo dell'orchestra è cambiato nel corso del tempo, secondo lei?

Sì, in tutti i sensi. È molto più ricco e complicato. L'orchestrazione e l'armonia sono più dense che mai prima di allora. L'orchestra ricopre un ruolo da protagonista, o almeno è tra i protagonisti assoluti. Se viene eseguita male, l'opera non regge, non bastano dei cantanti bravi. L'orchestra mantiene vivi l'intensità e il dramma. Anche per questo provare *Otello* con



Myung-Whun Chung.

che il nostro compositore si è rivolto a Shakespeare tre volte. Ma se per esempio si fa un paragone tra *Macbeth* e *Otello*, si sente subito che nella prima opera non c'è la mano di Boito, e infatti il libretto è molto impervio. Eppure entrambe le volte la materia originaria deriva da Shakespeare, quindi il ruolo di Boito è fondamentale. È evidente che *Otello* sia il capolavoro che è grazie a questa combinazione di elementi, anche se il compositore resta la figura centrale. Ma senza questo libretto che funziona meravigliosamente forse non si sarebbe arrivati a un livello simile. Naturalmente è poi necessario poter contare su un regista che sappia leggere bene l'opera, e su cantanti all'altezza. Ma a mio parere l'apporto di Boito è geniale.

Perché, secondo lei, Verdi ricerca un rapporto privilegiato con Shakespeare, comprendendo anche un Lear che poi non realizza...

il pianoforte non è soddisfacente. Ci vuole tutta l'orchestra, come in nessun'altra opera di Verdi.

Si è parlato, in questo caso, di eliminazione dei numeri chiusi, rispetto ai lavori precedenti. In passato alcuni studiosi hanno provato anche a rintracciare echi wagneriani in Otello...

Per me non c'è alcuna similarità tra Verdi e Wagner, a cominciare dai due personaggi, molto diversi tra loro. Sono proprio il giorno e la notte. Non c'è quasi nessuna somiglianza, ed è impossibile fare alcun confronto tra i due compositori.

Di certo in Otello vi è una maggiore attenzione alle parole, o meglio ai singoli vocaboli, e questo naturalmente grazie al libretto di Arrigo Boito.

Il ruolo di Boito è cruciale. È davvero un peccato che Verdi l'abbia incontrato tardi nella sua vita. Bisogna ricordare

Non lo so in realtà. In un certo senso è anche strano, perché a quell'epoca Shakespeare in Italia non veniva così frequentemente letto in traduzione. Evidentemente Verdi vedeva qualcosa di geniale in lui. Questa credo sia la spiegazione, perché io trovo che Shakespeare non sia così facile da trasformare in opera. Nell'*Otello* sono stati tagliati moltissimi elementi, un'operazione del resto assolutamente necessaria per metterlo in musica. Il dramma è così concentrato, dall'inizio sino alla fine, che si può seguire momento per momento. Per esempio tutto il primo atto della *pièce* originale, dove è protagonista Desdemona e ci troviamo a Venezia, non esiste più. Verdi ha trovato il modo di concentrarsi sull'essenziale.

Nelle prime fasi di elaborazione era sorta l'idea di intitolare l'opera Jago...

Sì, e il perché è chiaro: è lui la figura centrale di tutto il dramma. È il personaggio più complesso, e lo si può leggere a livelli diversi. Gli altri sono più semplici: Otello è un eroe, un guerriero, Desdemona un angelo. Da come Verdi entra nell'anima di Jago è evidente che è lui il protagonista dell'opera, non c'è nessun dubbio.

Anche dal punto di vista vocale?

In tutti i sensi. Ovviamente anche la parte di Otello presenta qualche frase di forza impressionante, come il famoso duetto d'amore. Ci sono due o tre punti straordinari dedicati a Otello e Desdemona, tra cui il bellissimo «Ave Maria» del quarto atto, ma la maggior parte dell'interesse drammatico, e anche musicale, si concentra su Jago.

All'altezza di Otello, dall'inizio della parabola artistica di Verdi sono passati molti decenni. Nella sua opinione, gli ideali romantici, 'positivi', delle prime opere sono andati perduti in direzione di una visione più realistica e disincantata?

Direi proprio di no. Verdi per me è soprattutto un uomo onesto con se stesso. Il suo spirito e il suo modo di esprimersi con la musica non sono mai cambiati. La sua forza è quella di riuscire a mettere in musica tutto ciò che è umano. È lontano da una certa attitudine cerebrale che si può talvolta ritrovare nei compositori tedeschi, da Wagner a Schönberg. Verdi con le sue composizioni tocca sempre il cuore, ed è per questo che è amato nel mondo intero, anche da chi non conosce la musica, perché tutti ricevono e comprendono questo messaggio umano. Il suo ultimo grande lavoro, secondo me, non è stato *Falstaff*, ma la casa di riposo per musicisti che ha fondato con così grande devozione e impegno nel 1899 a Milano. Io percepisco sempre questo messaggio di umanità. Potrebbe sembrare un pensiero troppo semplice, ma noi sappiamo che mandare attraverso l'arte un messaggio semplice ma allo stesso tempo così forte e chiaro è forse la cosa più difficile. E lui ci è riuscito così tanto e così spesso che voglio solo aggiungere che ogni volta che dirigo un suo lavoro vorrei finire dicendo: «Grazie Verdi!». (l.m.)

Myung-Whun Chung: “Thank you Verdi!”

We are discussing Otello with Myung-Whun Chung, who will be conducting once again at La Fenice.

Maestro, you are a great Verdi expert, and have performed Otello extensively, also in Venice, both at the opera and in the extraordinary setting of the Doge’s Palace. Dedicated to the Moor, it is Verdi’s penultimate work. What differences are there as regards his prolific earlier production?

First of all, half seriously I think I’m getting a bit old to be conducting operas like this. It requires the strength of a young man. But then I think that maybe I’m not too old yet, because Verdi was a few years older than me when he wrote it. And this is really surprising when we think of all the animal energy that transpires from an opera that he wrote when he was at a ripe old age. This means that art is ageless! To return to the question, there are some difficulties in performing *Otello* because it is by far Verdi’s most concentrated and dramatic work. From the first note to the last there is no point in the plot where you can lower the level. Maybe only in the last act, before Desdemona dies, but even those moments are full of tension. This dramatic tension is continuous, it never stops, and in fact it is almost impossible to applaud. Usually, after an aria, the applause starts. Here, it’s not possible. To reach such an intensity at the end of one’s life is extraordinary, also taking into account the incredible contrast with his successive work, *Falstaff*. Verdi is an example for us all; he tells us that we can improve over time. On the one hand, he never changes: his heart remains the same from his first to the last work, but what is surprising is the result he achieves here, and that, if necessary, it shows the true nature of his genius.

Verdi resumed writing for the theatre after a long pause during which, however, he composed an important work, his Messa da Requiem, in 1874. Do you think the role of the orchestra has changed over time?

Yes, in all senses. It’s much richer and more complicated. The orchestration and harmony are denser than ever. The orchestra plays a leading role, or at least it is one of the absolute protagonists. If it is played badly, the opera does not hold up; good singers are not enough. The orchestra keeps the intensity and drama alive. That is another reason why



Myung-Whun Chung.

Verdi did not meet him sooner. It must be borne in mind that our composer worked with three of Shakespeare's plays. But if, for example, one compares *Macbeth* and *Otello*, one feels immediately that in the former Boito is missing, and in fact the libretto is very demanding. Yet both operas were based on Shakespeare's plays, so Boito's role was fundamental. It is evident that *Otello* is the masterpiece that it is thanks to this combination of elements, even if the composer remains the central figure. But without this marvellous libretto we might not have reached such a level. Of course, one also has to be able to count on a director who knows how to read the opera well, and singers who are up to the task. But in my opinion Boito's contribution is brilliant.

Why do you think Shakespeare was a favourite of Verdi's, he even began a Lear which remained unfinished...

rehearsing *Otello* with the piano is not satisfactory. You need the whole orchestra, more than in any other of Verdi's operas.

In this case, there was talk of eliminating closed numbers, compared to previous works. In the past some scholars also tried to demonstrate Wagnerian echoes in Otello...

For me there is no similarity between Verdi and Wagner, starting with the two characters, who are very different from each other. They are like night and day. There is almost no similarity, and it is impossible to make any comparison between the two composers.

Certainly in Otello there is a greater attention to words, or rather to individual words, and this of course is thanks to the libretto by Arrigo Boito.

Boito played a crucial role. It is a terrible shame that

I really don't know. In a way it is also strange, because at that time Shakespeare was not so frequently read in translation in Italy. Obviously Verdi felt there was something brilliant about him. I think this is the explanation, because I find that Shakespeare is not so easy to adapt into an opera. In *Otello* many elements have been cut, which was essential if it was to be put to music. The plot is so concentrated from the beginning to the end that it can be followed moment by moment. For example, the entire first act of the original play, where Desdemona is the protagonist and we are in Venice, has been cut. Verdi found a way to focus on the essential.

When he was still in the early stages of working on the opera, the idea arose of calling the opera Jago...

Yes, and the reason is clear: he is the central figure of the whole drama. He is the most complex character, and you can read him at different levels. The others are simpler: Otello is a hero, a warrior, Desdemona an angel. From the way Verdi enters Jago's soul it is evident that he is the protagonist of the opera, there is no doubt.

Also from a vocal point of view?

Yes, in all senses. Of course, Otello's part also has several impressively powerful phrases, such as the famous love duet. There are two or three extraordinary moments dedicated to Otello and Desdemona, one of which is the beautiful "Ave Maria" in the fourth act, but most of the dramatic, and even musical interest is focused on Jago.

The brilliance of Otello came many decades after the beginning of Verdi's artistic career. In your opinion, have the romantic, 'positive' ideals of the early works been lost, instead favouring a more realistic and disenchanted vision?

Absolutely not. For me Verdi is first and foremost a man who was honest with himself. His spirit and way of expressing himself with music never changed. His strength is that he was able to put everything that is human into music. There are certainly no signs of a certain cerebral attitude that can sometimes be found in German composers, such as Wagner and Schönberg. Verdi's compositions always go straight to the heart, and that is why he is so popular all over the world, even by those who do not know music, because everyone perceives and understands this human message. In my opinion, his last great work was not *Falstaff*, but the retirement home for musicians that he founded with such great devotion and commitment in 1899 in Milan. The message I always perceive is one of humanity. It might seem too simple a thought, but we know that sending a simple but at the same time such a strong and clear message through art is perhaps the most difficult thing. And he succeeded so well and so often that I just want to add that every time I conduct one of his works I feel like ending by saying: "Thank you Verdi!"

Preavviso
TEATRO *la*
VENEZIA **FENICE**
OTELLO
di G. Verdi
MARTEDÌ 17 MAGGIO
PRIMA
RAPPRESENTAZIONE
ESECUTORI
A. Gabbi - A. Borlinetto - F. Tamagno
V. Maurel - F. Navarrini
G. Paroli - N. Limonta - R. Ramini
FRANCO FACCIO
Tras. per città 1/2
Poltrone L. 50 - Scanni L. 30
Posti riservati di loggione L. 5

Manifesto per la prima rappresentazione di Othello al Teatro La Fenice, 1887. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Otello alla Fenice

a cura di Franco Rossi

La metà degli anni Ottanta dell'Ottocento coincide con una fase assai positiva della gestione della Fenice. La drammatica riunione di Venezia e del Veneto con l'Italia era stata ottenuta faticosamente nella terza guerra di indipendenza e grazie soprattutto alle vittorie della Germania contro l'impero austriaco: il precedente settennato di silenzio del massimo teatro veneziano tra la seconda e la terza guerra di indipendenza, voluto per motivi patriottici, fu però anche causa di un vistoso allontanarsi dall'agone lirico dell'epoca. La ripresa di interesse nei confronti dell'opera e le nuove prospettive artistiche sollecitano una maggiore presenza dei soci nelle assemblee, come avverrà ad esempio per la riunione del gennaio 1887 quando i ventidue presenti rappresenteranno cinquantasette proprietari, praticamente l'insieme di tutta la proprietà effettiva.

La stagione di carnevale e quaresima del 1885-1886, gestita dall'impresa Rho, apre con *Aida* (diciassette recite), prosegue con il recentissimo *Le Villi* di Giacomo Puccini, forte di altre diciassette recite, mentre per forza di cose sono comprese in una decina di serate *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli (a neppure un anno dall'esordio milanese), la prima assoluta di *Leonora* di Gian Raimondo Serponti e l'unica recita di *Norma*. Ma il pezzo forte della stagione è a questo punto certamente il ballo *Excelsior*, forte di ben trentatré recite pressoché consecutive (successo puntualmente bissato nel febbraio del 1900 con altrettanta fortuna). Il buon andamento della stagione induce la dirigenza a proporre una breve stagione estiva, caso veramente ridotto nella storia non solo della Fenice ma di tutti i teatri veneziani (fino all'avvento dell'aria condizionata), questa volta affidata al locale e poco pratico impresario Brocco. Sono solo poche recite (una decina in tutto) de *La favorita* donizettiana e del sempre vivo *Rigoletto*, ma anche una nuova, breve stagione è comunque un segno di vitalità in altri tempi sconosciuto.

Ancora qualche mese e l'affidabilissimo Piontelli assume l'appalto della stagione di carnevale e quaresima 1886-1887: anche questa volta sono cinque le opere prodotte, e il numero contenuto delle stesse testimonianze che non ci sono fiaschi e non si rendono quindi necessarie sostituzioni improvvise. L'apertura è affidata al *Mefistofele* di Arrigo Boito, una classica opera-ballo che evita l'incomodo di dover ricorrere a ulteriori balli autonomi: infatti le prime sette recite seguono questa pratica, mentre per le restanti cinque serate si preferisce aggiungere *La stella di Granata*, conferendo ulteriore novità allo spettacolo. Il lavoro di Boito era già apparso sulle scene della Fenice nel marzo del '79, pochi anni prima, cogliendo

TEATRO LA FENICE
- VENEZIA -

Sabato 26 Gennaio 1929 - ore 21 precise
PRIMA RAPPRESENTAZIONE

OTELLO

Dramma lirico in quattro atti - Versi di ARRIGO BOITO
Musica di GIUSEPPE VERDI

<p>OTELLO, tenore del Gran Teatro JULIO, alto DESDEMONA, soprano CASSIO, soprano tenore IAGO, soprano del Gran Teatro RODOLFO, soprano CLAUDIO, soprano BIOBIO, soprano SERENA, soprano OTELLO, soprano</p>	<p>Renato Zanelli Edmondo Grandini Gino Trevas Giuseppe Soravia Abale Carnovali Mario Farnarole Mario Farnarole Olga Brancucci Rosetta Bazzani</p>
---	--

Scenari: A. Biondi - Musica: Arrigo Boito

Conduttore e direttore: Zeetti - Direttore d'orchestra: Zeetti - Direttore di scena: Zeetti - Direttore di sala: Zeetti - Direttore di teatro: Zeetti

Scena: Una Città di mare sull'Isola di Cipro
Epoca: La fine del secolo XV.

MAESTRO CONCERTATORE E DIRETTORE
ALDO ZEETTI

Sotto la direzione: Mario Bazzani - Franco Dani - Ernesto Barbini
Sotto la direzione: Ferruccio Cusinelli - Giuseppe Celeste

Emilia Curial Federico Corbelli Giovanni Beltrame

70 Professori d'orchestra - 70 Uomini del coro - 16 Ragazzi cantori
Trombe e mandolinisti sul palcoscenico - 12 Coristi - 80 Comparsa

PREZZI

<p>Loggione alla platea ed ai palchi L. 30 Platea di platea L. 20 Palcoscenico di platea L. 20 Palchi di prima e prima ordine L. 200 Palchi di seconda ordine L. 100</p>	<p>Loggione alla platea L. 10 Palchi di platea L. 10 Palchi di seconda fila in platea L. 7 Loggione al loggione L. 6 Palchi di platea in loggione L. 6</p>
--	--

La locandina è stata stampata in Venezia presso la tipografia "Il Sole" di Venezia.

Domani Domenica Due Rappresentazioni
In 15 ORE **OTELLO** alle Ore 5 1/2
In 21 ORE **OTELLO** alle Ore 7 1/2

un successo del tutto inaspettato. Dopo la pallida *Lucia di Lammermoor* di Elvira Repetto-Trisolini (solo quattro serate) è un'altra opera-ballo che trionfa: si tratta del *Tannhäuser* wagneriano, anche qui con uno score di undici serate, delle quali le prime interamente dedicate al capolavoro wagneriano e successivamente associate ancora una volta alla *Stella di Granata*. È la prima volta che la storia del principe dei Bardi viene messa in scena alla Fenice, affidata alla voce di Lina Cerne e di Stefano Caylus, interpreti poco noti ma che all'epoca conobbero una discreta rilevanza. La stagione prosegue con una prima assoluta di Vincenzo Valle per la musica di Antonio Smareglia: si tratta del *Re Nala*, ulteriore opera-ballo che non può vantare un franco successo, anche se le quattro serate consecutive fugano ogni dubbio circa il possibile fiasco.¹ Certamente tranquilla è la strada percorsa da *Edmea* di Alfredo Catalani, che conclude la stagione con le sue sei recite: anche questa risulta essere una prima per il massimo teatro veneziano, a neppure un anno di distanza dalla prima assoluta scaligera.

Sono queste le premesse alla stagione di primavera del 1887, che verrà interamente dedicata a due opere che vantano una stretta parentela con Venezia stessa: *La Gioconda* è interamente ambientata nella tenebrosa Venezia così come veniva dipinta nel Romanticismo, mentre *Otello* rappresenta un po' la storia di una parentela mancata con la città: se il gonfalone di San Marco sventola gagliardo negli allestimenti dell'opera, se Cipro risulta essere terra veneta anche a ridosso della conquista turca, manca infatti rispetto alla tragedia shakespeariana quel primo atto ambientato nella città lagunare

che molto ha fatto discutere gli esegeti verdiani circa la scomparsa della figura del padre di Desdemona.²

L'organizzazione della stagione primaverile segue però una strada molto diversa da quella sempre tenuta dalla oramai quasi centenaria società: le motivazioni che portano a queste serate sono ben note, volendo celebrare al massimo livello l'apertura dell'Esposizione Nazionale Artistica. Il motore di questa nuova avventura è però non la Fenice bensì lo stesso Comune di Venezia, come emerge chiaramente dai lavori della assemblea del 29 gennaio 1887, con il seguente ordine del giorno:

Ordine del giorno

1° Deliberazioni sulla domanda prodotta dal locale Municipio allo scopo di ottenere dalla Società proprietaria l'uso del Teatro con tutti i palchi disponibili, più la somma di Lire 20.000 (Ventimila) per darvi la nuova opera Otello del maestro Verdi, preceduta da altra Opera, nella circostanza in cui verrà inaugurata la prossima Esposizione Nazionale Artistica.

2° Deliberazioni sulla domanda prodotta dall'Impresa Piontelli Rho e Comp. Tendente ad avere l'uso del Teatro coi palchi disponibili, dalla metà del mese di Aprile p.v. a tutto Settembre circa, per darvi non meno di quattro opere con artisti di cartello e per non meno di 36 rappresentazioni, senza alcun concorso pecuniario da parte della Società proprietaria.

Qualora poi il Municipio concorresse colla somma di lire 45.000 (quarantacinquemila) l'impresa stessa si obbliga di dare entro il mese di Maggio nelle 36 recite, non meno di 6 rappresentazioni dell'opera nuova Otello del maestro Verdi, garantendo l'adempimento di questa proposta con L. 30.000 (trentamila) in cartelle di Rendita al portatore [...] A mezzo del segretario viene data quindi lettura della relazione della Direzione, e dell'unita lettera municipale.³

TEATRO LA FENICE
VENEZIA
MANIFESTAZIONI DELL'ANNO XXI
14 FEBBRAIO - 22 APRILE 1943

Venerdì 2 Aprile - ore 20.45
Reclutamento n. 11 (1943)

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

OTELLO

Opera in tre atti di Giuseppe Verdi
Musica di GIUSEPPE VERDI
(1845 e 1847)

Personaggi e Interpreti

OTELLO, re di Venezia, Duca	Francesco Rossi
DESDEMONA, regina di Venezia	Fiora Banti
BRABANZIO, generale veneziano	Ferdinando Alferi
LODOVICO, ambasciatore della Repubblica Veneta	Flaminio Piccoli
CAIUCHO, governatore di Cipro, ex generale del re di Egitto	Giuseppe Biondi
ISABELLA, moglie di Caiuch	Giuseppe Biondi
DESDEMONA, moglie di Otello	A. S.
OTELLO, moglie di Isola	Giuseppe Biondi
OTELLO, moglie di Isola	Giuseppe Biondi

BALETTI CONSERVATI E MATRONE

GIUSEPPE DEL CAMPO

Spazio del Coro: 14570 21000 Organo: Maria Antonia Regia: Ubaldo PISTARELLI

Artisti: Francesco Rossi, Fiora Banti, Ferdinando Alferi, Flaminio Piccoli, Giuseppe Biondi, A. S.

Musiche: Giuseppe Biondi, Ubaldo PISTARELLI

PREZZI

Primo	100	Primo	100
Secondo	75	Secondo	75
Terzo	50	Terzo	50
Quarto	25	Quarto	25

Per biglietti e abbonamenti si rivolga all'Ufficio del Teatro, Venezia, 22000 TELEFONO 21122

Locandina di Otello al Teatro La Fenice, 1943. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Le perplessità emergono fin dalle prime battute della discussione: il conte Giustinian si informa come prima cosa circa l'effettiva durata della stagioncina, che viene prevista in una dozzina di recite, per poi proseguire nel suo quesito: ci sarà almeno la certezza di giungere alla rappresentazione di *Otello* immediatamente a ridosso della prima assoluta? È vero da una parte che almeno Roma insegue questo secondo posto, ma almeno si potrà avere la certezza di giungere terzi tra cotanto senno? È il conte Tornielli che risponde e che chiarisce una perplessità che egli stesso giudica più che legittima: pur non avendo avuto un'ingerenza diretta sulle trattative corse, pure può assicurare l'amico e collega che l'*Otello* verrebbe dato a Venezia subito dopo Roma, purché venga mantenuta come data ultima la metà circa di maggio. Una ulteriore attesa, si fa ampiamente intendere, priverebbe la Fenice di questo temporaneo vantaggio.

È però la domanda successiva che non può fare a meno di mettere in imbarazzo la direzione: Giacomo Levi si dice assai perplesso circa la frase generica che assicura in linea di massima la presenza degli interpreti della Scala. È ben vero infatti che una malattia in quel momento risulta imprevedibile e imprevedibile, ma è anche altrettanto vero che, come non manca di sottolineare Fornoni, una eventuale assenza ad esempio di Francesco Tamagno verrebbe vissuta come inaccettabile da parte dell'intero pubblico veneziano, che si sentirebbe



Otello al Teatro La Fenice, 1943. Direttore Giuseppe Del Campo, regia di Carlo Piccinato, scene di Augusto Cardì ed Edoardo Marchioro. Interpreti: Francesco Merli /Aureliano Pertile (*Otello*), Piero Biasini (*Jago*), Fernando Alfieri (*Cassio*). Germana Di Giulio (*Desdemona*). Archivio storico del Teatro La Fenice.

se non proprio truffato quanto meno privato di un interprete già pubblicizzato. Crede peraltro Fornoni che per l'importanza di un tale spettacolo le spese della Società debbano essere sostenute o dal Municipio o dall'Impresa, «crede infine che per l'importanza di un tale Spettacolo la Società quantunque venga richiesta di un sacrificio, deve farlo». E nota ancora che «mentre forse il Comune fu troppo aspro nelle sue ripulse allorquando si trattava di concorrere per l'apertura del Teatro, vede oggi con una certa compiacenza riconosciuta l'importanza dell'esistenza del Teatro stessa in simili solennità, cose queste che vorrebbe venissero espresse al Municipio».⁴

Suona quindi durissima nei modi ma anche nella sostanza la replica di Alessandro Levi, che lamenta come una mancanza da parte della dirigenza del Teatro il doversi sentire in qualche modo a rimorchio di decisioni prese altrove, segnatamente in Comune:

Il Cav. Aless. Levi prima di esporre le sue idee in merito dell'argomento 1° all'ordine del giorno sul concorso richiesto dal Comune vuol far risaltare che le parti oggi sarebbero invertite, poiché invece di esser la società che ricorra al Municipio per aver un concorso sulla spesa degli spettacoli, è il Municipio che viene a chiederlo alla società propr.a del teatro che da vari anni deve fare dei sacrifici trattandosi di un canone rilevante pur di avere pel solo carnevale il teatro aperto. Osserva altresì che a suo modo di vedere la Direzione non è stata certo ben trattata dal Municipio stesso e gli sembra assai strano il modo di disporre del teatro portando le trattative così innanzi senza tenerne mai parola alla direzione stessa.⁵

La posizione di Levi risulta però nella realtà dei fatti ben più morbida di quanto non paia: è evidentemente una delle caratteristiche degli affari tirare la corda su alcuni aspetti per ottenere alcuni importanti benefici: da una parte si manifesta l'incertezza dell'esito (con estrema cautela: «spettacolo interessante è vero del cui successo non dubita ma che del resto non è ancora noto»), dall'altra lamenta le spese e le difficoltà di mantenere gli spettacoli invernali per poi perdere la disponibilità dei palchi in primavera, alla 'stagion dei fior'... La risposta di Fornoni è però molto chiara e punta ancora una volta sull'orgoglio della Fenice; è costretto ad ammettere la scarsa delicatezza del Municipio, ma ricorda anche come non a caso ci si trovi lì a decidere che fare e soprattutto è molto chiaro sulle eventuali responsabilità che i contrari potrebbero doversi addossare:

Il Municipio stesso in questa circostanza ha mostrato di avere del coraggio per spendere la somma vistosa di 56 mila lire per avere 6 rappresentazioni circa dell'*Otello*. Sarà anche esagerata la grande réclame che si vuol farne, ma crede però che la Società della Fenice deve andar orgogliosa di poter registrare negli annali del suo teatro, in quest'epoca di decadenza della musica, un simile avvenimento ch'è la grande aspettativa di tutto il mondo.⁶

La votazione finale ammette la nuova iniziativa impresariale, sottraendo all'impresa alcune clausole puramente economiche; è così posta in votazione, e appoggiata dallo stesso Alessandro Levi, la mozione che dà il via libera all'*Otello* ma con condizioni economiche ben più favorevoli. Sarà però solo con il successivo verbale del 14 aprile 1887⁷ che la stagione assumerà le caratteristiche che oggi conosciamo attraverso la cronologia degli spettacoli.

L'Archivio storico conserva naturalmente anche i listini degli introiti delle serate della stagione: le sette recite iniziali, quelle dedicate alla *Gioconda*, portano a un incasso di

31.360,50 lire (quindi con una media serale di 4.480 lire), mentre l'incasso complessivo sale a ben 108.709 lire con le restanti sei recite di *Otello*, che surclassa il lavoro precedente con una media di oltre 12.891 lire, dimostrando ancora una volta l'indiscutibile gradimento del pubblico veneziano nei confronti della musica di Giuseppe Verdi.

La sera del 17 maggio Francesco Tamagno (che, nonostante la poderosa gufata dei soci del teatro non si ammala affatto – almeno per ora) e Vittorio Maurel portano al trionfo anche a Venezia la penultima opera di Giuseppe Verdi. E la «Gazzetta di Venezia» alle pubblicità di profumi, belletti e creme di bellezza e al 'Ferro Quevenne' e allo Ioduro di ferro (ricostituenti allora assai in voga), unisce l'ampio articolo sulla serata precedente: «Fu un grande trionfo quello di iersera alla Fenice».⁸ E se il pubblico non riempì completamente il teatro il motivo si ebbe a causa dell'altissimo prezzo del biglietto, ben 10 lire; prezzo alto, certamente, ma del tutto ben speso se la «Gazzetta» – non sempre del tutto generosa nei confronti del teatro – conclude la prima parte dell'articolo incensando il compositore:

A questo punto il pubblico non ebbe più ritegno e plaudi col più schietto entusiasmo pensando a Verdi, e dolente di non poter manifestare a lui presente tutta la sua ammirazione.⁹

¹ Quattro serate rappresentano per i canoni teatrali dell'epoca un numero sufficiente di recite per definire se non un successo almeno una onesta *performance*.

² Luigi Baldacci, *Padri e figli*, in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974.

³ Archivio storico del Teatro La Fenice, Busta 60, fascicolo 383, 29 gennaio 1887, Processo Verbale.

⁴ Ivi.

⁵ Ivi.

⁶ Ivi.

⁷ Archivio storico del Teatro La Fenice, Busta 60, fascicolo 384, 14 aprile 1887, Processo Verbale.

⁸ «Gazzetta di Venezia», 18 maggio 1887.

⁹ Ivi.

CRONOLOGIA

Dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito, tratto dall'omonimo dramma di William Shakespeare, musica di Giuseppe Verdi

1. Otello 2. Jago 3. Cassio 4. Roderigo 5. Lodovico 6. Montano 7. Un araldo 8. Desdemona 9. Emilia

1887 – Stagione di Primavera

17 maggio 1887 (10 recite).

1. Francesco Tamagno 2. Vittorio Maurel 3. Giovanni Paroli 4. Roberto Ramini 5. Francesco Navarrini 6. Napoleone Limonta 7. Giovanni Masetti 8. Adalgisa Gabbi 9. Erina Borlinetto – Dir.: Franco Faccio; M° coro: Raffaele Carcano; Cost.: Ditta Vicinelli; Scen.: Giovanni Zuccarelli.

1891-1892 – Stagione di Carnevale

17 febbraio 1892 (5 recite).

1. Ferruccio Giannini (Giovanni Battista De Negri) 2. L. Fumagalli 3. Giuseppe Paroli 4. Nicola Albert 5. Ferdinando Fabbro 6.7. Antonio Volponi 8. Assunzione Lantes (Mila Kupfer Berger) 9. Maddalena Galfrè - M° conc.: Gaetano Cimini; M° coro: Giuseppe Dalfume; Scen.: Cesare Recanatini; Vest.: Sartoria Teatrale Chiappa.

1904-1905 – Stagione di Carnevale

18 febbraio 1905 (8 recite).

1. Giovanni Lunardi (Carlo Mariani) 2. Pasquale Amato 3. Luigi Penso Boldrini 4. Agostino Spadoni 5. Giovanni Cremonesi 6. Pietro Francalancia 8. Ilda Longari Ponzoni 9. Emma Decima - M° conc.: Vittornio Mingardi; M° coro: Vittore Veneziani.

1912-1913 – Stagione di Carnevale-Quaresima

19 febbraio 1912 (13 recite).

1. Francesco Fazzini 2. Enrico Nani 3. Romeo Boscucci 4. Palmiro Domenichetti 5. Enrico Molinari 6. Angelo Zoni 8. Sara Fidelia Solari 9. Adele Ponzano – M° conc.: Baldi Zenoni; M° coro: Vittore Veneziani.

1929 – Stagione di Carnevale

26 gennaio 1929 (8 recite).

1. Renato Zanelli (Domenico Apostolescu) 2. Edmondo Grandini 3. Gino Treves 4. Giuseppe Soravia 5. Abele Carnevali 6.7. Mario Fornarola 8. Olga Brancucci 9. Rosetta Residori – M° conc.: Aldo Zeetti; M° coro: Ferruccio Cusinati.

1943 – Manifestazioni dell'anno XXI

2 aprile 1943 (3 recite).

1. Francesco Merli (Aureliano Pertile) 2. Piero Biasini 3. Fernando Alfieri 4. Vladimiro

Lozzi 5. Camillo Righini 6. Camillo Nannini 8. Germana Di Giulio 9. Beniamina Cassinelli - M° conc.: Giuseppe Del Campo; M° coro: Sante Zanon; Reg.: Carlo Piccinato; Scen.: Edoardo Marchioro.

1946-1947 – Stagione Lirica Invernale

14 febbraio 1947 (3 recite).

1. Francesco Battaglia 2. Giovanni Inghilleri 3. Cesare Masini Sperti 4. Sante Messina 5. Enrico Formichi 6. Alessandro Pellegrini 7. Ferruccio Zenere 8. Renata Tebaldi 9. Aida Londei - M° conc.: Mario Rossi; M° coro: Sante Zanon; M° conc.: Ettore Gracis (18.II); Reg.: Livio Luzzato.

1956-1957 – Stagione Lirica Invernale

22 gennaio 1957 (3 recite).

1. Carlo Guichandut 2. Ugo Savarese 3. Adelio Zagonara 4. Ottorino Begali 5. Lorenzo Gaetani 6. Uberto Scaglione 7. Umberto Valesin 8. Rosanna Carteri 9. Annamaria Canali - M° conc.: Oliviero De Fabritiis; M° coro: Sante Zanon; Reg.: Riccardo Moresco.

Cortile di Palazzo Ducale

1959-1960 – Stagione Lirica di Primavera

6 agosto 1960 (5 recite).

1. Mario Del Monaco (Dimitr Usunov) 2. Tito Gobbi 3. Gianluigi Colman (Mario Carlin) 4. Athos Cesarini 5. Alessandro Maddalena 6. Enzo Viaro 7. Uberto Scaglione 8. Marcella Pobbe 9. Luisa Ribacchi - M° conc.: Nino Sanzogno; M° coro: Sante Zanon; Reg.: Herbert Graf; Scen.: Veniero Colasanti e John Moore; Cor.: Mariella Turitto.

Cortile di Palazzo Ducale

1962 – Manifestazioni Estive

4 agosto 1962 (5 recite).

1. Dimitr Usunov (Gino Bonelli) 2. Tito Gobbi 3. Renzo Casellato 4. Mario Guggia 5. Silvio Maionica (Angelo Nosotti) 6. Enzo Viaro 7. Uberto Scaglione 8. Marcella Pobbe 9. Rosa Laghezza - M° conc.: Nino Sanzogno; M° coro: Sante Zanon; Reg.: Herbert Graf; All. scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; Cor.: Mariella Turitto.

1964-1965 – Stagione Lirica Estiva

4 agosto 1965 (5 recite).

1. Dimitr Usunov 2. Tito Gobbi 3. Aldo Bottion 4. Augusto Pedroni 5. Alessandro Maddalena (Giovanni Antonini) 6. Angelo Nosotti 7. Giorgio Santi 8. Rita Orlandi (Maria Chiara) 9. Rosa Laghezza (Aida Meneghelli) - M° conc.: Nino Sanzogno (Bruno Bogo); M° coro: Sante Zanon; Reg.: Herbert Graf; All. scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore.

1966 – Manifestazioni Estate

31 luglio 1966 (6 recite).

1. Mario Del Monaco (Pier Miranda Ferraro) 2. Tito Gobbi (Aldo Protti) 3. Ermanno Lorenzi (Giorgio Goretta) 4. Augusto Pedroni 5. Alessandro Maddalena (Giovanni Antonini) 6. Giovanni Antonini (Angelo Nosotti) 7. Giorgio Santi (Alberto Carusi) 8. Rita Orlandi Malaspina (Laura Londi) 9. Anna Di Stasio - M° conc.: Nino Sanzogno; M° coro: Corrado Mirandola; Reg.: Herbert Graf; All. scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; Cor.: Mariella Turitto.

1969-1970 – Stagione Lirica

1 agosto 1970 (6 recite).

1. Pier Miranda Ferraro (Charles Craig) 2. Anselmo Colzani 3. Berardino Trotta (Oslavio Di Credico) 4. Guido Fabbris 5. Giovanni Antonini 6. Pino Secchi (Bruno Tessari) 7. Bruno Tessari (Paolo Cesari) 8. Marcella Pobbe (Ileana Meriggioli) 9. Anna Di Stasio - M° conc.: Nino Sanzogno; M° coro: Corrado Mirandola; Reg.: Herbert Graf; Real. scen.: Veniero Colasanti; Cost.: John Moore; Cor.: Mariella Turitto.

1979 – Opera Concerto Balletto

12 luglio 1979 (5 recite).

1. Guy Chauvet 2. Silvano Carroli 3. Nicola Tagger 4. Aronne Ceroni 5. Bruno Marangoni 6. Giuseppe Zecchillo 7. Paolo Cesari 8. Katia Ricciarelli (Mikawo Kuo Matsumoto) 9. Federica Nicolich (Jolanda Michieli) - M° conc.: Eliahu Inbal; M° coro: Aldo Danieli; Reg.: Alberto Fassini; Scen. e cost.: Pierluigi Pizzi; All.: Teatro Verdi di Trieste.

2002 - Stagione di Lirica e Balletto

Venezia, PalaFenice al Tronchetto

26 marzo 2002 (7 recite)

1. Vladimir Galouzine (Gabriel Sadé) 2. Renato Bruson (Ambrogio Maestri) 3. Rogelio Marin 4. Alessandro Cosentino 5. Francesco Palmieri 6. Carlo Di Cristoforo 7. Paolo Drigo 8. Dimitra Theodossiou (Tamar Iveri) 9. Gisella Pasino - M° conc. dir. d'orch.: Marcello Viotti; M° coro: Guillaume Tourniaire; Reg.: Alberto Fassini; Scen.: Mauro Carosi; Cost.: Odette Nicoletti; Allestimento del Teatro San Carlo di Napoli.

2012 - Stagione Lirica

16 novembre 2012 (7 recite)

1. Gregory Kunde (Walter Fraccaro) 2. Lucio Gallo (Dimitri Plataniyas) 3. Francesco Marsiglia 4. Antonello Ceron 5. Mattia Denti 6. Matteo Ferrara 7. Salvatore Giacalone (Gianpaolo Baldin) 8. Leah Crocetto (Carmela Remigio) 9. Elisabetta Martorana - M° conc. dir. d'orch.: Myung-Whun Chung; M° coro: Diana D'Alessio; Reg.: Francesco Michieli; Scen.: Edoardo Sanchi; Cost.: Silvia Aymonino.

2019 - Stagione lirica

22 marzo 2019 (5 recite)

1. Marco Berti 2. Dalibor Jemis 3. Matteo Mezzaro 4. Antonello Ceron 5. Mattia Denti
6. Matteo Ferrara 7. Carlo Agostini 8. Carmela Remigio 9. Elisabetta Martorana – M° conc.
dir. d'orch.: Myung-Whun Chung; M° coro: Claudio Marino Moretti; Reg.: Francesco
Michieli; Scen.: Edoardo Sanchi; Cost.: Silvia Aymonino.



Otello al Teatro La Fenice, 1947. Direttore Mario Rossi/Ettore Gracis, regia di Livio Luzzato, scene di Aldo Mirabella Vassallo e Augusto Cardì. Interpreti: Francesco Battaglia (Otello), Giovanni Inghilleri (Jago), Cesare Masini Sperti (Cassio), Renata Tebaldi (Desdemona). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Otello al Teatro La Fenice, 1957. Direttore Oliviero De Fabritiis, regia di Riccardo Moresco, scene di Ercole Sormani. Interpreti: Carlo Guichandut (Otello), Ugo Savarese (Jago), Adelio Zagonara (Cassio), Rosanna Carteri (Desdemona). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Otello al Cortile di Palazzo Ducale, 1960. Direttore Nino Sanzognò, regia di Herbert Graf, scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Interpreti: Mario Del Monaco/Dimitr Usunov (Otello), Tito Gobbi (Jago), Gianluigi Colman/Mario Carlini (Cassio), Marcella Pobbe (Desdemona). Nella foto: Mario Del Monaco. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Otello al Cortile di Palazzo Ducale, 1962. Direttore Nino Sanzognò, regia di Herbert Graf, scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Interpreti: Dimitr Usunov/Gino Bonelli (Otello), Tito Gobbi (Jago), Renzo Casellato (Cassio), Marcella Pobbe (Desdemona). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Otello al Teatro La Fenice, 1979. Direttore Eliabu Inbal, regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Interpreti: Guy Chauvet (Otello), Silvano Carroli (Jago), Nicola Tagger (Cassio), Katia Ricciarelli/Matsumoto Miwako Kuo (Desdemona). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Otello al PalaFenice al Tronchetto, 2002. Direttore Marcello Viotti, regia Alberto Fassini, scene Mauro Carosi. Interpreti Vladimir Galouzine/Gabriel Sadé (Otello), Renato Bruson/Ambrogio Maestri (Jago), Rogelio Marin (Cassio), Dimitra Theodossiu/Tamar Iveri (Desdemona). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Otello al Teatro La Fenice, 2012. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi. Interpreti Gregory Kunde/Walter Fraccaro (Otello), Lucio Gallo/Dimitri Platanias (Jago), Francesco Marsiglia (Cassio), Leab Crocetto/Carmela Remigio (Desdemona). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Otello al Cortile di Palazzo Ducale, 2013. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi. Interpreti: Gregory Kunde (Otello), Lucio Gallo (Jago), Francesco Marsiglia (Cassio), Carmela Remigio (Desdemona). Archivio storico del Teatro La Fenice.



Otello al Teatro La Fenice, 2019. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi. Interpreti: Marco Berti (Otello), Dalibor Jenis (Jago), Matteo Mezzaro (Cassio), Carmela Remigio (Desdemona). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Verdi a Venezia, dopo *Boccanegra* e prima di *Otello*

a cura di Franco Rossi

Dopo le sfolgoranti cinque prime rappresentazioni assolute veneziane, tutte alla Fenice, il desiderio o forse il sogno di poter aggiungere a questa prestigiosa collana un'ulteriore perla sembrava poter concretizzarsi nel 1891 con *Falstaff*, speranza purtroppo destinata a un cortese diniego (forse non privo di nostalgia) da parte del Cigno di Busseto. Eppure la piazza veneziana, ricca dei suoi numerosi teatri, mostra un interesse crescente, quasi una dedizione, del tutto singolare, a quello che di anno in anno è destinato a diventare sempre più il vero mattatore delle scene liriche. Tra la conclusione della prima versione del *Simon Boccanegra* (*Macbeth*, *Don Carlo*, quale amore e quale interesse da parte del loro autore per queste opere sperimentali, indeterminate...) nel marzo del 1857 alla prima veneziana di *Otello* del maggio di trent'anni dopo, sono ben centoventisette gli allestimenti verdiani in laguna, 3 *Aida*, 4 *Aroldo*, 3 *Attila*, 16 *Un ballo in maschera*, 2 *Don Carlo*, 8 *I due Foscari*, 15 *Ernani*, 5 *La forza del destino*, 1 *Giovanna d'Arco*, 5 *I Lombardi alla prima crociata*, 2 *Luisa Miller*, 5 *Macbeth*, 7 *Nabucco*, 17 *Rigoletto*, 1 *Simon Boccanegra*, 11 *La traviata*, 23 *Il trovatore* e 1 *I vespri siciliani*, ai quali aggiungere l'occasione sensazionale della *Messa da Requiem*. Sono tutti lavori variamente distribuiti tra il Teatro Apollo (già San Luca o San Salvatore, poi Goldoni) per 22 titoli, Teatro Camploy (precedentemente San Samuele) per 7 titoli, Teatro La Fenice per 20 titoli, Teatro Malibran per 32 titoli più il *Requiem*, Teatro San Benedetto (poi Rossini) per 48 titoli. Non passa anno che Venezia non festeggi il 'suo' Verdi: 38 allestimenti tra il 1857 e il 1866, 44 nel decennio successivo, 48 tra il 1877 e il 1887, quindi un *trend* sempre crescente con punte nel 1858 (8 allestimenti in un solo anno), nel 1869 (7 allestimenti), nel 1870 (9), nel 1877 (addirittura 13), nel 1881 (ben 12).

La fonte principali per cogliere e valutare il successo (o talvolta anche l'insuccesso, perché le cose non vanno sempre bene...) di queste rappresentazioni è la «Gazzetta di Venezia». Il quotidiano veneziano dedica spesso (anche se non con assoluta regolarità) ampio spazio alle recensioni di quanto avveniva nei teatri: spesso gli avvenimenti musicali occupano un posto importante, sia per gli aspetti puramente tecnici e vocali, spesso anche per dipingere le aspettative del pubblico, le sue attese, le motivazioni degli impresari, giungendo a offrire degli autentici spaccati della vita veneziana di allora.

Scegliendo fior da fiore, in questo senso un posto di primo piano lo occupa la prima veneziana di *Un ballo in maschera*; la mancata annessione al Regno d'Italia seguita alla parziale vittoria della seconda guerra di indipendenza dall'Austria provoca una drastica

serrata di protesta e la decisione della Nobile Società Proprietaria di mantenere chiuso il teatro sino all'ottenimento del ricongiungimento al resto della penisola, che però avverrà solo dopo la terza guerra di indipendenza nel 1866. Poco importa lo scarso successo che ebbe il lavoro, ma si legge invece la passione che traspare da quello che certamente, sia a livello politico sia a livello sociale, traspare da queste righe:

Teatro La Fenice - Storia di una sera di riapertura. [31 ottobre 1866]

Il Teatro La Fenice è riaperto. Per chi conosce un poco i costumi veneziani, questo è un avvenimento solenne. Il sangue torna a scorrere per le vene; la vita rianima tutto ciò ch'era spento, richiama alla luce tutto ciò ch'era nascosto, agita gli elementi della nostra società, li unisce, li pone a contatto, li trasforma, li vivifica; dai ruderi del passato, fa sorgere gli elementi dell'avvenire: la società veneziana comincia a rivivere.

Se vi dicessi che grande era l'aspettazione, vi ripeterei un luogo comune, che non avrebbe nemmeno il merito di essere vero. Per la maggior parte di coloro che rientravano in quella storica sala dopo tanti anni di silenzio, lo spettacolo era la preoccupazione minore. Non era una prima rappresentazione, era un segno manifesto, palmare, di resurrezione. Si voleva vedere ciò che restava della società antica, si desiderava conoscere ciò che era lecito sperare della futura; ciò che era accaduto in questi sette anni, in cui Venezia ha sospeso, a dir così, tutte le funzioni della vita, per toglierne ogni allettamento a coloro che, da ultimo, divennero ospiti ma che furon *padroni*. Perciò questo teatro, che si è conservato pur sempre un miracolo di eleganza e di grazia, di correzione artistica, e di ricchezza, senza profusione plebea, rappresentava ier l'altro una scena che, se non temessimo d'esser tacciati d'iperbole, diremmo d'importanza quasi sociale. Per far onore alla tradizione, che il Teatro La Fenice è più una sala da conversazione che un teatro, il pubblico voleva anzitutto conoscere e misurare se stesso. Il rumore ben noto delle porte dei palchi che si aprivano, cui succedeva quei minuti d'aspettazione, che la donna impiega allo specchio, prima di presentarsi ai profani, attirava ad ogni momento l'attenzione del pubblico, innanzi al quale passavano, con vicenda continua, distruzioni, conversazioni o promesse. Talora la freschezza delle vesti non andava di pari passo con altra più preziosa freschezza; tal'altra una fisionomia nuova affatto chiamava sul labbro di tutti una domanda, alla quale nessuno poteva dare risposta [...]

All'alzarsi della tela, all'intuonarsi di quella graziosa melodia, con cui incomincia il *Ballo in maschera* di Verdi, e che divenne sì popolare, il pubblico pareva un gran signore preoccupato, che ascolta per cortesia.

E che dire della prima veneziana del *Don Carlo*? Non poteva essere un insuccesso, e il lavoro divenne piano piano così importante nella storia del teatro da venire usato prevalentemente come inaugurazione della stagione; e non è un caso che proprio con questo lavoro verdiano si aprì la nuova vita della Fenice quando l'edificio venne ceduto al Comune di Venezia che in un paio d'anni, grazie anche alla cura di Eugenio Miozzi, venne ripristinato alla primitiva bellezza eliminando orpelli e stratificazioni che sembravano oramai sedimentate:

Con quest'opera Verdi ha fatto, per la rinomanza della musica italiana e per la propria, più di quello ch'egli abbia mai raggiunto con nessuno de' precedenti lavori. Senza punto sacrificare la melodia egli portò la musica a quell'altissimo grado di perfettissima e appropriata espressione drammatica, che rapisce lo spettatore e lo immedesima col soggetto medesimo dell'azione, per cui non guarda più solo alla splendidezza ed alla novità del motivo, ma applaude insieme al canto, all'istromentazione, alla verità dei concetti, alla perfezione dell'esecuzione. Verdi ha

saputo dominare la fredda scienza musicale, fino ne' suoi segreti più intimi ed inaccessibili, ha saputo inoltre corrispondere alle più rigorose esigenze della logica drammatica e della verità storica e morale. Di magnifico effetto la fontana illuminata dalla luce elettrica.

Ma non è solo La Fenice a brillare in questa storia verdiana e veneziana: un momento fondamentale è dato da un lavoro non teatrale che approda questa volta al Malibran. Si tratta ovviamente della *Messa da requiem* che Verdi aveva scritto per onorare la memoria di Alessandro Manzoni, da poco scomparso. In quest'occasione tutto gioca a favore dello spettacolo (il dedicatario, il ricorso a un genere inusuale per Verdi, il fasto della composizione), tanto da proporre non solo un articolo di presentazione del lavoro e la recensione della prima serata, bensì anche la recensione di tutte le singole repliche.

1875, giugno – La messa di Verdi al Malibran

Finalmente siamo in grado di dare precisi ragguagli su questa grande solennità musicale, che per alcuni giorni porrà Venezia allo stesso rango di Londra, Parigi e Vienna [...]. L'orchestra, grandiosa quanto Venezia non ne vide mai, sarà diretta dal maestro Faccio, ed è composta dalle primarie notabilità artistiche italiane. [...] Il corpo dei cori è quello intiero del Teatro alla Scala, comprese le allieve della scuola del Conservatorio. [...] La scena sarà disposta a foggia di gran coro, secondo uno scenario egregiamente ideato dal Bertoja.

E non può mancare ovviamente la celebrazione di Verdi, eccezionalmente a Venezia anche per promuovere il proprio lavoro:

Questa mattina, reduce dai trionfi di Londra, di Parigi e di Vienna, arrivava fra noi l'astro musicale italiano, il maestro Verdi. E noi, a nome dell'intera cittadinanza, gli diamo il benvenuto e gli esprimiamo quei sentimenti di nobile orgoglio e di dolce gratitudine, coi quali l'intera cittadinanza ha accolto la notizia delle conquiste, ch'egli andava man mano facendo presso le nazioni straniere, e del genio, col quale s'impose all'ammirazione specialmente dei dotti musicisti e del pubblico viennese, nei quali più che in qualunque altro luogo dominavano ancora stolti pregiudizi, fomentati da basse invidiuzze, contro di lui [... e quindi l'incontro che era avvenuto a Vienna con l'Imperatore]. Questa mattina Giuseppe Verdi si presentò a corte per ringraziare, in un'udienza, l'Imperatore della conferitagli distinzione. L'Imperatore ricevette il maestro in modo straordinariamente amichevole e s'intrattene con lui molto più lungamente di quello che soglia fare nelle solite udienze. L'Imperatore parlò col Verdi in italiano, e ringraziò il maestro per lo straordinario diletto che gli aveva procurato col Requiem.

Nonostante la forzata assenza di Verdi alla prima veneziana (si era dovuto assentare) il recensore (di parte) unisce molto avventurosamente la musica verdiana a una quanto mai improbabile (ma certamente partigiana) discendenza 'veneziana':

Nella Messa di Verdi non trovi soltanto quell'onda pura, fluente e tranquilla di misticismo che ti trasporta in un mondo ideale facendoti rimanere quasi estatico ed estraneo al mondo reale, come trovi nei lavori sacri di Marcello, di Furlanetto, di Zarlino e di infiniti altri; ma nella Messa di Verdi sei pure talvolta trasportato in oasi beata da canti di bellezza celestiale; in essa pure sei condotto per i campi infiniti dell'ideale, ma vi trovi a piene mani quel drammatico potente che, non cessando di esser sacro, ti scuote, ti trasporta, ti spaventa [...]. Per essere sinceri, dobbiamo confessare che mai e poi mai ci fu dato di udire una prima esecuzione così perfetta di un lavoro anche di molto meno importante responsabilità. L'esecuzione che il Requiem ebbe ieri sera fu cosa meravigliosa.

E nel 1876 un'autentica doppietta di capolavori verdiani segna l'anno teatrale veneziano, dalla *Forza del destino* del 21 aprile al Rossini all'*Aida* del luglio, ancora al Malibran:

Spettacoli della stagione - *L'Aida* di G. Verdi [Teatro Malibran]

Fra le città italiane che non ancor avevano udito *L'Aida*, eravi fino a ieri anco la nostra; ma, come ieri dicevamo, se essa ha atteso, non ha al certo perduto, perché, in compenso, il concerto avuto dell'*Aida* fu sì accurato, da superare, e di molto, quello di altre città. Gli applausi, sinceri, spontanei che scoppiarono ieri sera ad ogni pezzo, ad ogni frase di cotesto mirabile lavoro; le acclamazioni entusiastiche che eruppero da mille petti nei tratti più saglienti; le ovazioni clamorose fatte agli artisti per tutto il corso dell'opera, formano, sommato tutto, la prova più solenne del successo splendidissimo che ottenne anca fra noi l'ultimo, per ora, lavoro teatrale di Verdi. [...] Da questa rapida relazione ognuno può dedurre quale straordinario successo abbia ottenuto anche a Venezia *L'Aida*, successo che superò, forse, tutti quelli che il meraviglioso spartito ha ottenuti fino ad oggi. - Non ci diffondiamo in lodi parziali, perché la ci sembrerebbe fatica sprecata. I nomi delle signore, Mariani e Waldmann, quelli dei signori Masini, Medini e Pantaleoni, sono scritti a caratteri indelebili nella storia dell'arte; quello del maestro Faccio ha oramai pagine invidiabili in suo onore; il maestro Zarini è pure dovunque favorevolmente noto. Gli altri artisti, come Marchetti, Re, ed il Bertocchi, messaggero, cooperarono efficacemente al successo.

Orchestra, cori, banda, tutti fecero valentemente il loro dovere. La messa in iscena splendida: anche su questo rapporto il maestro Gallo non volle lesinare, poiché, mentre gli offrivano il vestiario che aveva servito per il Teatro Apollo di Roma, naturalmente a un prezzo vantaggioso, il Gallo rispose: «No lo voglio; voglio vestiario novo». Le scene tutte nuove del bravo Bertoja, con modificazioni opportune, accettate dall'editore, su quelle del prof. Magnani, sono belle, e tanto quella che rappresenta le rive del Nilo, come l'ultima, avrebbero meritato al bravo scenografo una dimostrazione sincera di stima; ma il pubblico era evidentemente tutto occupato della musica.

Poteva La Fenice non restituire alla concorrenza veneziana la pariglia? Naturalmente no, e infatti la prima veneziana della successiva opera verdiana (come del resto accadrà anche più tardi per l'ultimo lavoro del compositore, il *Falstaff*) ristabilirà la supremazia del teatro 'della nobiltà' sugli altri pur ammirabili teatri cittadini.

Otello: la tragedia delle fake news

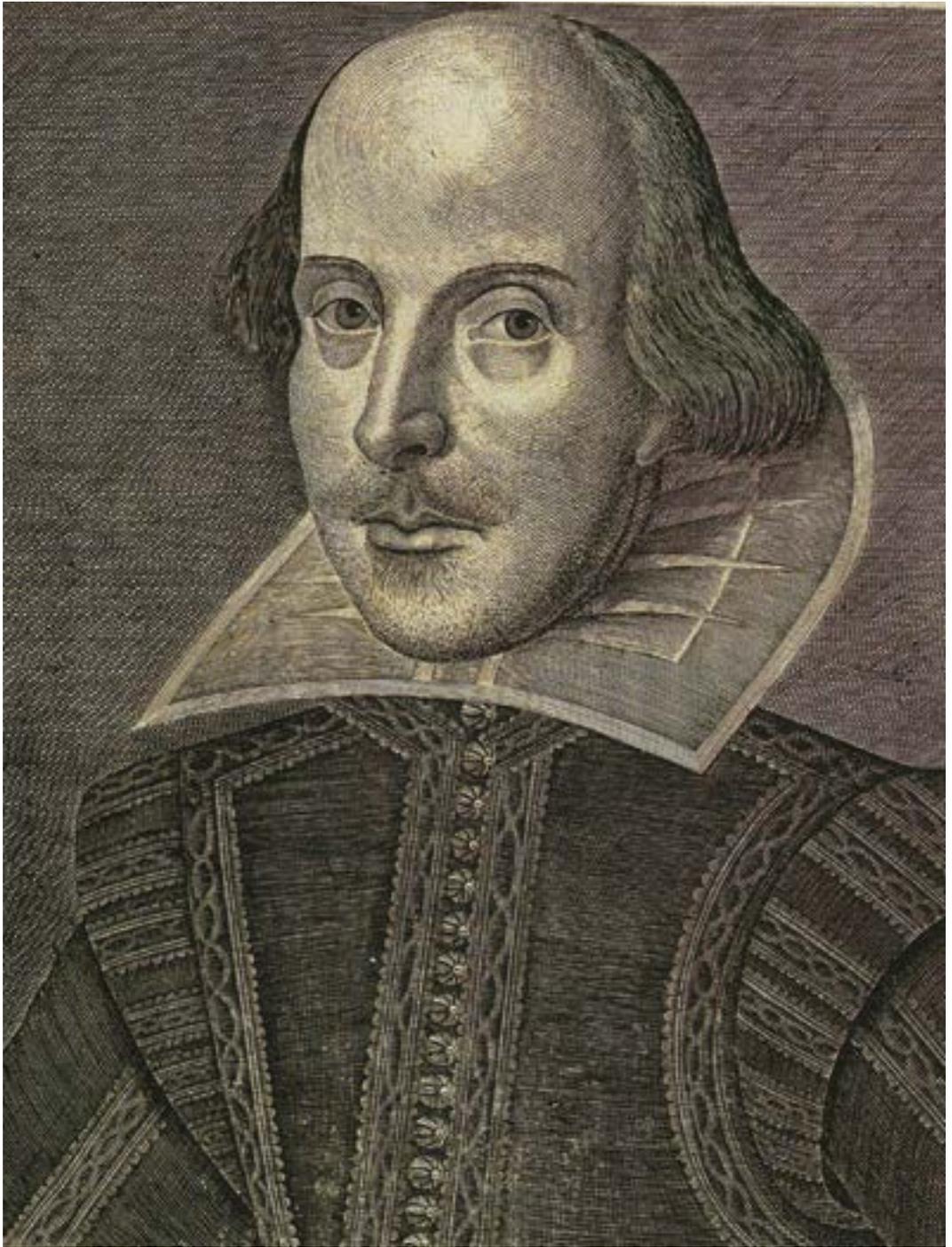
di Shaul Bassi

Otello è un mito moderno, uno di quei personaggi che ritornano costantemente a interrogarci, riattualizzandosi di continuo. Scritta tra il 1602 e il 1604, pubblicata in volume unico nel 1622 e nel 1630 oltre che nelle opere complete nel 1623, l'*Otello* di Shakespeare vanta numerosi primati, tra cui quello di essere stata riscritta innumerevoli volte prima e dopo che Giuseppe Verdi la trasformasse nel suo capolavoro operistico.

Altro primato indiscutibile è quello della popolarità ininterrotta: senza aver mai conosciuto soste di gradimento, né subito le radicali revisioni toccate a *Romeo e Giulietta* o *Re Lear*, *Otello* tiene le scene da quattro secoli, affascinando e turbando spettatori e lettori, attori e interpreti, spesso fuoriuscendo dai confini del teatro per toccare nervi scoperti del mondo circostante.

Ma si può anche parlare di un paradossale primato contrario: questa opera è la più *interrotta* giacché per essa più che per qualunque altra si hanno notizie di spettatori che urlano o saltano sulla scena per bloccare la mano di Otello e impedirgli di uccidere l'innocente Desdemona. Questo corto circuito tra teatro e realtà ha un nesso evidente con un altro primato, quello di unica creatura shakespeariana che suscita tale perplessità anche in grandi critici da indurli a parlare di «una tragedia senza senso» (H. Granville Barker) o perfino di un dramma che non avrebbe mai dovuto essere scritto (H. H. Furness). Definito di volta in volta dramma «domestico», politico o addirittura cosmico; «sordido intrigo di guarnigione» o banale storia di corna, prima trama moderna in cui agiscono simultaneamente misoginia, invidia di classe e razzismo; tragedia che nega la promessa catarsi ai suoi personaggi. *Otello* è un'opera ideologicamente scorretta che non si lascia ridurre a facili e consolatorie parabole morali.

La sua storia critica e teatrale è inevitabilmente ricchissima e complessa. Avendo ispirato oltre a schiere di critici, attori e registi, anche generazioni di scrittori, musicisti, pittori e coreografi, non è un caso che *Otello* si incroci spesso lì dove la storia del teatro conosce mutamenti radicali (la prima donna a calcare le scene inglesi è una Desdemona, come raccontato nel film *Stage Beauty*), virate improvvise (Otello è ruolo chiave per grandi innovatori come David Garrick, Edmund Kean, Tommaso Salvini, Konstantin Stanislavskij), pratiche inusuali (attori famosi che si scambiano a serate alterne i ruoli di Otello e Jago), e rivoluzioni sociali come quella dei primi attori neri (Ira Aldridge, Paul Robeson) che, affacciandosi sul palcoscenico della cultura «bianca», possono cominciare anche di lì la difficile battaglia contro la discriminazione.



Martin Droeshout, William Shakespeare, 1623. Londra British Library.

Un ultimo primato, forse triste, ci avvicina ancora di più alla contemporaneità: *Otello* è il dramma più globale di Shakespeare. Ne è indice il numero di luoghi citati, perché pur trattandosi di una vicenda che si svolge in gran parte in ambienti chiusi, angusti e claustri, la sua trama evoca una geografia di vastissimo respiro che oltrepassa l'ambientazione veneziana e cipriota: Turchia, Egitto, Siria, Palestina, Mauritania. Come non accorgersi che proprio questi Paesi, a quattro secoli di distanza, sono quelli che occupano le pagine dei nostri quotidiani e telegiornali, i punti nevralgici di un Mediterraneo ancora e sempre più luogo di incontro e scontro di civiltà?

Proprio da quest'ultimo aspetto si può partire per uno

sguardo più ravvicinato al protagonista eponimo. Il fascino di Otello, un personaggio che proclama la sua lealtà a Venezia ma è restio a costringere «dentro alcun confine, la [sua] condizione libera e senza fissa dimora» (1.2.26-27), risiede in un'identità che non si lascia mai definire compiutamente. Soldato, schiavo, convertito (da quale religione?), Otello assomma in sé vari enigmi e se il titolo dell'opera lo presenta come «Moro di Venezia», in epoca rinascimentale il termine Moro rinvia esso stesso a una molteplicità di significati etnici e religiosi che si rispecchiano nei tanti Mori che si trovano nei nomi di campi e monumenti proprio a Venezia. Se Shakespeare avesse indicato con precisione la provenienza di Otello, la storia del personaggio sarebbe stata diversa: questa ambiguità ha creato invece nel corso del tempo un affascinante lavoro di indagine da parte di grandi interpreti del personaggio, come dimostra esemplarmente il caso del grande attore ottocentesco Tommaso Salvini. Il suo debutto nella parte di Otello avvenne a Vicenza, nel 1856, e Salvini riferisce di un'accoglienza incerta da parte di un pubblico abituato al teatro neoclassico. Lo stesso avvenne a Venezia, dove ad applausi estemporanei seguì addirittura il commento «No le ze cosse per nu altri!». L'attore si cimentò quindi con Amleto, ma per sua stessa ammissione il principe di Danimarca restò soggiogato dal Moro di Venezia, che divenne il suo indiscusso cavallo di battaglia e lo portò a ricerche approfondite:

Studiavo l'Otello e lessi la storia della repubblica Veneta, l'invasione dei Mori nell'Iberia, le loro passioni, la loro arte di guerra e le loro credenze religiose, né trascurai la novella di Cinthio



Tommaso Salvini (1829-1915).

Giraldi per meglio impossessarmi di quel sublime carattere. Non era più lo studio superficiale delle parole, o di qualche punto d'effetto scenico, o di frasi più o meno accentate, per ottenere un passeggero applauso; era un orizzonte più vasto che si apriva allo sguardo, un mare infinito dove il mio legno era sicuro di navigare, senza tema di trovare degli scogli.

Il successo alla fine arrivò e si propagò prima a tutta l'Italia, si estese all'Europa e, nel 1871, procurò una *tournee* in Sud America. La compagnia s'imbarcò sul piroscafo Isabella, ma un violento uragano costrinse a uno scalo imprevisto a Gibilterra, che fu luogo di un incontro decisivo per Salvini:

Mi colpì una bellissima figura dall'incedere maestoso, dalla fisionomia romana, fatta eccezione di una lieve sporgenza del labbro inferiore. La tinta della carne era fra il rame ed il caffè, molto carico, e portava baffi leggeri, e il mento coperto da radi e ricciuti peli. Fino allora avevo sempre raffigurato l'Othello, co' miei baffi soltanto, ma dacchè vidi quel superbo moro adattai anche i pei sul mento e cercai d'imitarne i gesti, le movenze, il portamento, e se mi fosse stato possibile, ne avrei imitata anche la voce, tanto quello splendido moro mi rappresentava il vero tipo dell'eroe Shakesperiano.

È la prima testimonianza che abbiamo di un attore che per Otello si ispira a un modello vivente invece di limitarsi a cercare nei libri e nella tradizione teatrale notizie storiche indirette sul mondo che deve portare in scena. Ed è indicativo che questo incontro avvenga a Gibilterra, avamposto d'Europa, terra d'incroci e commistioni, forse quanto di più vicino ci fosse a un porto mediterraneo rinascimentale. Questo attraversamento di culture provocato da Otello, porta poi Salvini a un altro cimento interessante, quello di recitare la parte in italiano insieme a una compagnia anglofona. Il dialogo tra Otello e Desdemona pochi istanti prima del tragico epilogo suonava così alle orecchie del vastissimo pubblico americano o inglese, che accolse Salvini in modo trionfale:

DESDEMONA Alas! He is betrayed and I undone!
 OTELLO Ed ora il piangi / In faccia a me?
 DESDEMONA O, banish me, my lord but kill me not:
 OTELLO Giù vil prostituta!
 DESDEMONA Kill me tomorrow: let me live tonight.
 OTELLO No! se pensi / Resister...
 DESDEMONA But half an hour –
 OTELLO Non v'è indugio.
 DESDEMONA But while I say one prayer –
 OTELLO E troppo tardi!

Questa peculiare scelta, dettata dalla scarsa propensione dell'attore per la lingua inglese, creava un altro elemento di forte contrasto tra lo straniero Otello e gli altri personaggi. Dal caso specifico di Salvini possiamo ricavare un principio generale sull'opera intera, un altro primato di sorta: *Otello* obbliga a riflettere su mondi, culture e religioni diverse, scatenando sì da un lato letture violentemente razziste (*in primis* quella che vede l'omicidio di Desdemona, che pure viene compiuto a mente fredda e accompagnato da tutta una serie di ritualità cristiane, come atto selvaggio, considerato ritorno del rimosso



Edmund Kean (1787-1833).

Konstantin Stanislavskij (1863-1938).

Paul Robeson (1898-1976).

africano), ma diventando dall'altro anche formidabile ponte tra civiltà.

Non si può concludere questo breve *excursus* senza un accenno agli altri due personaggi chiave. Jago sconcerta i critici da secoli, come dimostra la celebre definizione di «malvagità immotivata» attribuitagli dal poeta Samuel Taylor Coleridge. Jago è un campione del risentimento che sfodera ossessivi stereotipi razzisti e misogini allo scopo di fissare in una serie di immagini controllabili la differenza perturbante di Otello in quanto Moro e di Desdemona in quanto donna e soprattutto la loro unione controcorrente. La sua perfida abilità sta non solo nel far credere cose non vere (il tradimento di Desdemona con Cassio) ma anche nel trasfigurare cose vere (l'amore tra Desdemona e Otello) in qualcosa di diverso e perverso, nella fattispecie un focolaio di lussuria e terreno fertile su cui è destinata a crescere la malapianta del tradimento. E anche quando la sua trama criminale è stata ormai smascherata, Jago esce di scena senza darci la consolazione di una spiegazione sensata sulle sue azioni: «Non domandatemi nulla. Quel che sapete, sapete» (v.2.300).

Accanto a un'acuta analisi dell'odio, Shakespeare descrive però mirabilmente anche l'amore per lo straniero. Desdemona apre le porte del suo cuore al Moro, non esitando a mettersi contro suo padre e violando le norme fondamentali del suo mondo, come Jago fa notare impietosamente a Otello (III.3.232-242). L'imprevedibile Desdemona «sa svoltare, e svoltare, e però andare avanti e svoltare di nuovo» (IV.1.253-255), e le sue parole e azioni possono essere di volta in volta le più remissive e le più trasgressive. Sempre più isolata da una misoginia che la aliena via via dal padre, dagli amici e in-fine dal marito, Desdemona muore senza incolpare nessuno, lasciando anche lei a noi la responsabilità di trarre le conclusioni sulla sua tragica vicenda.

Se, come ha notato Reginald A. Foakes, nel corso del Novecento *Amleto* e *Re Lear* si sono contesi la palma di opera shakespeariana più contemporanea, è stato suggerito che agli

albori del nuovo millennio questo ennesimo primato spetti a *Otello*. L'incrocio e scontro tra civiltà religiose all'interno di un'economia mercantile e bellica; i conflitti sociali, etnici e di genere in una città cosmopolita, l'intolleranza e la paranoia, la misoginia e il razzismo nelle loro più svariate gradazioni e sfumature – *Otello* sembra parlare del mondo di oggi, mentre cerchiamo tormentosamente di imparare a vivere insieme, eguali e diversi. In particolare, vale la pena concludere con una definizione che sembra davvero spiegare la straordinaria attualità del testo per un tempo come il nostro in cui viviamo di rappresentazioni più che di eventi. In nessun altro dramma shakespeariano accade infatti così tanto *fuori* scena, e quel che vi accade può essere oggetto di congetture infinite, con personaggi in balia di opinioni discordanti e inconciliabili, di falsi ragionamenti, proiezioni e fantasticherie: «*Otello* è probabilmente la prima opera teatrale in cui un intreccio tragico si sviluppa da una *fabula* inesistente, fantasmatica» ha scritto in modo illuminante Alessandro Serpieri. In altre parole, *Otello* è la tragedia delle *fake news*, della creazione di una realtà virtuale manipolata ad arte che malgrado o proprio a causa della sua falsità è capace di scatenare la perdita della ragione, della distinzione tra ciò che è vero e ciò che non lo è, e, infine, una violenza inaudita. Non è questo il tratto saliente del nostro presente?

Otello al cinema

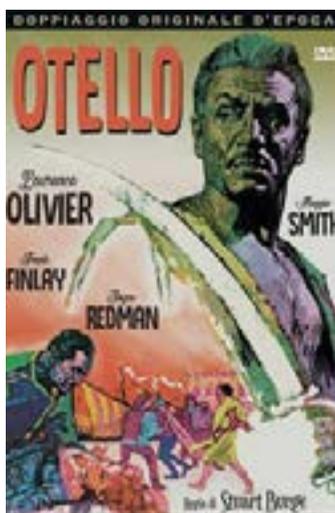
di Roberto Pugliese

Contenitore privilegiato qual è di efferatezze d'ogni sorta, la storia dell'opera lirica (italiana ma non solo) brulica di femminicidi: i più celebri dei quali sono quelli ai danni di Desdemona (*Otello*), Carmen e Nedda (*Pagliacci*). Qualche moderna e fantasiosa regia aggiunge alla lista nera anche la Giorgetta del *Tabarro* pucciniano, forzando però il libretto, dove – quantomeno in scena – a perire per mano del di lei marito Michele è solo l'amante Luigi. Del resto, altre regie altrettanto diciamo così spensierate hanno pensato bene di trasformare Carmen in killer e don José in vittima, sostituendo semplicemente il femminicidio con un maschicidio...

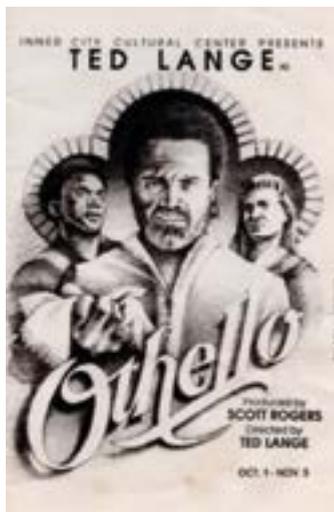
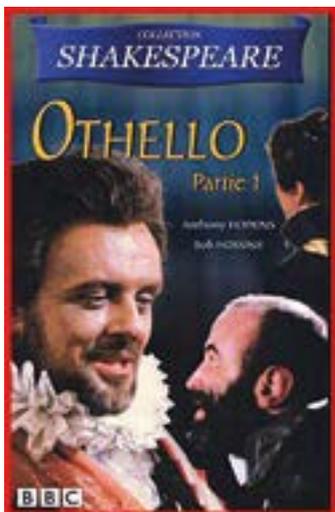
Ora, in attesa che in qualche eventuale ulteriore allestimento incurante del ridicolo sia Desdemona a far fuori Otello magari con una mazza da baseball, rimane il fatto che stiamo parlando comunque di una lunga scia di sangue femminile versato, ben ricostruita da Catherine Clément nel suo storico e ineludibile *L'opera lirica e la disfatta delle donne* (Marsilio, 1979) e più recentemente da Franca Olivo Fusco nell'altrettanto fondamentale *Il femminicidio nell'opera lirica* (Genesi, 2022).

In ogni caso, anche limitandoci agli esempi summenzionati, appare chiaro che i personaggi shakespeariani si stagliano in tutta la loro diversità: se non altro perché Desdemona è l'unica assolutamente 'incolpevole', il che si riversa in tutta la sua imperdonabile gravità sul marito, il quale crede più alle sia pur raffinate trame del proprio (infido) consigliere che alla propria moglie, e verso il quale solo l'incredibile struggimento della musica verdiana, con le sue eco parsifaliane, riesce – nell'epilogo – a generare un'ombra di pietà. Con gli altri due famigerati assassini di donne il Moro di Venezia condivide anche un momento di autocommiserazione, tipicamente maschile, sublimato in tutti e tre i casi dalla musica: il «Dio! Mi potevi scagliar» verdiano, con il funebre la bemolle ossessivamente e sommessamente declamato dal tenore (Jon Vickers uno dei pochissimi a rispettarlo, nelle edizioni Serafin e Karajan), la Romanza del fiore bizetiana in cui don José tenta di smuovere il cuore orgoglioso e indipendente di Carmen, e il disperato «Ridi pagliaccio» di Canio in Leoncavallo.

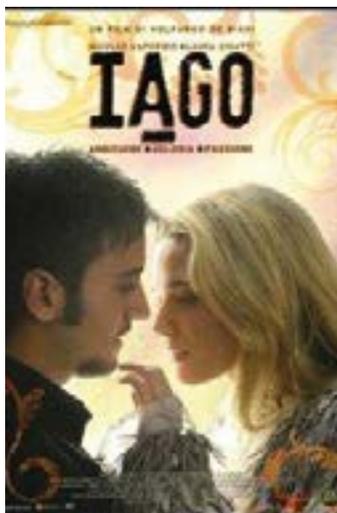
Come e forse più di altre creature shakespeariane (Romeo e Giulietta, Amleto, Shylock) *Otello* può tuttavia considerarsi da secoli un ipertesto, le cui parole-chiave («innocenza», «malvagità», «gelosia-fragilità») si sono rincorse nel tempo e nelle arti come valori drammaturgici assoluti. Musica e cinema, com'è noto, hanno instaurato con



Shakespeare un rapporto di vera e propria vampirizzazione, il che ha dato luogo a infinite varianti interpretative, alcune lecite altre meno, nell'ansia di universalizzare la tragedia del Moro all'inseguimento di una «modernità» che – a voler essere cinicamente lucidi – sembra quasi trovare oggi proprio nei tanti, troppi infami casi di femminicidio una ben più triste e ricorrente applicazione. Ma le arti, si sa, tendono alla trascendenza. E se Otello, nella sua gelosia cieca quanto idiota, tende oggi a suscitare la nostra *pietas* più di quanta pazienza richieda il candore a volte davvero esasperante di Desdemona (riscritta in chiave angelicale da Arrigo Boito) o di quanta disgustata stupefazione provochi la luciferina premeditazione razzista di Jago, lo dobbiamo proprio alle note di Verdi, e prima di lui a quelle di Gioachino



Rossini (1816) in un'opera di astrale difficoltà belcantistica (che a Jago, ricordiamolo, riserva una voce di tenore): dopo i quali i repertori registrano, anno 1999, di fatto solo un altro tentativo operistico, di marca inglese, *Bandanna*, su testo del poeta irlandese Paul Muldoon e musica del compositore statunitense Daron Hagen. Pochi compositori sono stati tentati da riletture esclusivamente orchestrali della vicenda di Otello, diversamente da quanto avvenuto ad esempio per *Romeo e Giulietta* (Cajkovskij, Prokof'ev) o *Amleto* (Cajkovskij, Liszt, Shostakovich). Giace pressoché dimenticata negli archivi degli spartiti la fiammeggiante ouverture op.93 *Othello* di Antonin Dvořák (1892), mentre più fortuna di pubblico hanno avuto le numerose versioni coreografiche: da quella di José Limón del 1949,



The Moor's Pavane, su musica di Henry Purcell, che ebbe tra le proprie *étoile* anche Rudolf Nureyev, alle due versioni di John Neumeier (1985) su musiche di Arvo Pärt e Alfred Schnittke, fortunatissima, e di Lar Lubovitch (2002) su musiche di Elliot Goldenthal (un protagonista della musica per film contemporanea), sino alla *performance* di teatro-danza *Io odio il Moro* su testi e coreografie di Marina Senese e Gaetano Felice.

Ma è il cinema a impadronirsi della tragedia sin dagli albori e, al netto delle mere versioni filmate sia delle messinscene della tragedia di Shakespeare che dell'opera di Verdi (peraltro copiosissime, anche grazie alla televisione), nonché degli innumerevoli cortometraggi ispirati più o meno direttamente ai tre protagonisti principali, va detto che le chiavi di (ri)lettura sono state davvero molte e fantasiose: a differenza invece delle due sole degne di nota versioni cinematografiche del capolavoro verdiano, quella firmata e diretta nel '74 da Herbert von Karajan, con Jon Vickers, Mirella Freni e Peter Glossop, e quella di un biennio dopo a firma Franco Zeffirelli sotto la strepitosa bacchetta di Carlos Kleiber, con il trio Domingo-Freni-Cappuccilli. Caratterizzate entrambe, sul piano filmico, da un insistito e ridondante naturalismo.

Perso nei primi (muti) vagiti della settima arte si ricorda un *Otello* di Mario Caserini e Gaston Velle, protagonista Ubaldo Maria Del Colle, con Caserini stesso nei panni di Jago e la moglie Maria in quelli di Desdemona. Poi (ma intanto fioccano i titoli compresa una versione americana del 1908 reintitolata icasticamente *Jealousy*) si passa doverosamente per l'*Othello* (1922) del russo Dimitri Buchowetzki con il titanico Emil Jannings (il professor Unrat dell'*Angelo azzurro* di von Sternberg), per giungere dopo un trentennio al capolavoro di Orson Welles, protagonista e regista di uno dei film più laboriosi, tormentati e avventurosi della propria geniale carriera: una lettura fortemente contrastata, violenta, espressionista, essenziale (pur senza toccare i vertici neogotici del precedente *Macbeth*, 1948), cui Welles molti anni più tardi dedicò un *making of, Filming Othello* (1978), appassionante quanto il film medesimo. Inevitabile e impietoso il confronto non solo con la pomposa versione sovietica

del '55 a firma Sergej Yutkevich interpretata da un istrionico Sergej Bondarchuk, ma anche quello con la diligentissima versione *british* del '65 diretta da Stuart Burge e dominata dall'attore shakespeariano per antonomasia (prima di Kenneth Branagh), ossia Laurence Olivier (Desdemona è Maggie Smith): algida e paludata, ma indubbiamente «classica». Ma che vi sia lo spazio per variazioni pirotecniche, comiche (l'*Otello deve morire* del '46 di Andrée Feix) e addirittura «interattive» lo dimostrò nel '68 Pier Paolo Pasolini con il memorabile episodio *Che cosa sono le nuvole* da *Capriccio all'italiana*, in cui durante una rappresentazione dell'*Otello* (Ninetto Davoli, mentre Desdemona è Laura Betti) in uno spettacolo di marionette, il pubblico si ribella alla malvagità di Jago (nientemeno che Totò!... d'altronde Cassio è Franco Franchi) e invade il palco aggredendo i pupazzi, che sono malmenati e distrutti. Alla fine i resti verranno gettati in una discarica dell'immondizia. Nell'80 è un *Otello* diretto dall'americana Liz White a tentare di riportare la tragedia alla sua quintessenza quasi antropologica, scegliendo come protagonista il colossale (fisicamente) Yaphet Kotto, attore afroamericano di radici camerunensi celebre per numerose caratterizzazioni poliziesche in tv; notevole poi una versione firmata nel 1981 dall'illustre regista british Jonathan Miller, soprattutto grazie al duetto tra Anthony Hopkins-Otello e un intrigante Bob Hoskins-Jago. Al 1989 risalgono due nuove trasposizioni piuttosto particolari: nella prima, a firma di Ted Lange che si riserva il ruolo del titolo, anche Jago è interpretato da un attore nero, James Hawthorne; la seconda, realizzata da Janet Suzman (attrice sudafricana nota soprattutto per essere stata la zarina Alessandra in *Nicola e Alessandra*, 1971, Franklin J. Schaffner), si segnala per la Desdemona tutt'altro che remissiva di Joanna Weinberg. Nel '95 un altro inglese, Oliver Parker, perfeziona questa interpretazione della storia nel film con Laurence Fishburne, Irène Jacob e Kenneth Branagh come Jago. Approfittando del parallelo svolgersi del processo (anche mediatico) a O.J. Simpson per l'assassinio della moglie e dell'amante, l'adattamento di Parker preme molto sul pedale dell'erotismo ma affranca finalmente Desdemona da un'incosciente e ottusa rassegnazione; e soprattutto solleva Jago ad autentico deuteragonista, grazie all'interpretazione incredibile di Branagh, che cerca continuamente la complicità del pubblico guardando dentro la macchina da presa.

La moda giovanilista impone anche nel 2001 uno scalpitante *O come Otello* diretto da Tim Blake Nelson e ambientato in una *high school* americana, dove Jago ha le fattezze – care alle *teenager* – di Josh Hartnett (*Pearl Harbor*, *30 giorni di buio*) e l'Italia risponde nel 2009 con i suoi *sex symbol* e un imbarazzante *Jago* a firma Volfango De Biasi, dove il protagonista è finalmente l'alfiere, studente di architettura (Nicolas Vaporidis), innamorato della collega Desdemona (Laura Chiatti), insidiatagli dal nobile Otello (Aurelien Gaya). Produce Marina Berlusconi... Sempre del 2001 è anche un televisivo *Othello* di Geoffrey Sax trasposto nella Londra contemporanea attraversata da tensioni razziali e dove Otello (un commissario di polizia), Jago e Cassio diventano cognomi anziché nomi. L'ambientazione moderna caratterizza anche la versione di John Robert Hurley del 2012 e quella del canadese Barry Avrich del 2020.

E prosperano negli ultimi anni reinterpretazioni, quasi tutte modernizzate, hindi, malesi, «bollywoodiane», australiane e arabe, oltre a nuovi corti e immancabili serie tv. L'ipertesto è aperto a nuove iscrizioni...

Ira Aldridge, il primo Otello afroamericano



William Mulready, Ira Aldridge as Othello, Walters Art Museum, Baltimora.

Il ruolo di Otello è sempre stato da una parte paradigmatico e dall'altra complesso da interpretare, sia che si trattasse dell'opera della coppia Verdi/Boito che dell'originale e precedente tragedia shakespeariana. Attori e cantanti spesso utilizzavano il trucco per enfatizzare il colore scuro della pelle del Moro di Venezia. In questo contesto spicca la figura di Ira Aldridge (1807-1967), che – almeno per quanto se ne sa – fu il primo attore nero a vestire quei panni. Nato a New York, frequentò giovanissimo l'African Grove Theatre, fondato nel 1821. Pochi anni dopo, nel 1824, reagendo al divieto vigente negli USA di recitare per un pubblico di bianchi, si trasferì in Inghilterra, dove nel 1825 ebbe il suo primo, timido approccio con la storia del Moro in una piccola produzione londinese. Ma è proprio il rapporto privilegiato con Otello che gli farà ottenere nell'arco della sua carriera grande successo di pubblico e il diffuso apprezzamento della critica in Europa, dove diventa anche un simbolo del conflitto tra progressisti e conservatori. La sua fama sarà enorme soprattutto nell'Est del Vecchio Continente (muore ed è sepolto infatti a Łódź, in Polonia). È stato l'unico attore afroamericano a ricevere la targa di bronzo allo Shakespeare Memorial Theatre di Stratford-upon-Avon.

Biografie

MYUNG-WHUN CHUNG

Direttore. La sua lunga e straordinaria attività musicale è segnata dalla nomina a direttore emerito – primo in assoluto – della Filarmonica della Scala di Milano dal 2023; primo direttore ospite principale in assoluto della Staatskapelle di Dresda; direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra, dell’Orchestre Philharmonique de Radio France di Parigi e della KBS (Korean Broadcasting System); la recente nomina a direttore artistico della nuova Busan Opera and Concert Hall in Corea del Sud. È stato direttore musicale dell’Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, direttore principale ospite del Teatro Comunale di Firenze, direttore principale dell’Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e direttore musicale dell’Opéra de Paris-Bastille. Nel corso della sua carriera, ha diretto alcune delle più importanti orchestre del mondo in Europa, Asia e Stati Uniti. È stato insignito di numerosi premi e riconoscimenti, tra cui Commandeur de la Légion d’Honneur dal Governo francese, Commendatore dell’Ordine della Stella d’Italia e Grande Ufficiale dell’Ordine al Merito della Repubblica Italiana dal Governo italiano, il Premio Abbiati per la direzione d’orchestra al Teatro La Fenice di Venezia, con l’Accademia Nazionale di Santa Cecilia e la Filarmonica della Scala. Gli sono state inoltre consegnate le chiavi della città di Venezia e nel 2024 le chiavi della città di Firenze. È stato insignito del Keumkwan, il più alto riconoscimento culturale del Governo coreano. Nel 2008 è stato il primo direttore d’orchestra nominato Ambasciatore di buona volontà per il Fondo delle Nazioni Unite per l’Infanzia (UNICEF). Alla Fenice dirige *Falstaff* (2022), *Fidelio* (2021), *Don Carlo* (2019), *Otello* (2019, 2013 e 2012), *Macbeth* (2018), *Carmen* (2017), *Madama Butterfly* (2016), *Rigoletto* (2010), *La traviata* (2010 e 2009), oltre al Concerto di Capodanno 2018, 2019 e 2020 e numerosi concerti delle stagioni sinfoniche.

FABIO CERESA

Regista. Considerato uno dei registi più promettenti della sua generazione, si è formato al Teatro alla Scala di Milano collaborando con i nomi più importanti della regia contemporanea e partecipando al riallestimento di produzioni storiche di Giorgio Strehler, Franco Zeffirelli e Jean Pierre Ponnelle. Vincitore dell’International Opera Award come miglior giovane regista, dal 2010 collabora con i principali teatri italiani ed esteri realizzando allestimenti per istituzioni come Teatro Regio di Torino, Teatro

Petruzzelli di Bari, Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Fondazione Arena di Verona, Teatro Lirico di Cagliari, Festival della Valle d'Itria, Opera de Lausanne, Wexford Festival Opera, Opera Nazionale Ungherese, Palm Beach Opera, Korean National Opera, Belcanto Opera Festival in Tokyo, Opera Nazionale Lituana, i teatri d'Opera di Oviedo, Valladolid e Bilbao, Theater Kiel, Theater St.Gallen e Shanghai Conservatory of Music. Svolge parallelamente un'intensa attività di librettista, firmando per Marco Tutino il libretto d'opera per *Il berretto a sonagli* (Teatro Bellini di Catania), *La ciocciara* (Teatro dell'Opera di San Francisco, Teatro Lirico di Cagliari, Wexford Festival Opera) e *Miseria e Nobiltà* (Teatro Carlo Felice di Genova); per Daniele Zanettovich *Marco Polo* (Teatro Nazionale di Fiume), nonché molteplici libretti per Daniela Terranova e Marco Taralli rappresentati al Teatro Carlo Felice di Genova, al Teatro Comunale di Bologna, al Teatro Verdi di Trieste, al Festival Monteverdi di Cremona, al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, all'Auditorium Parco della Musica e al Teatro dell'Opera di Roma. Alla Fenice mette in scena *Il Bajazet* (2024), *Orlando furioso* (2023 e 2018), il dittico *A Hand of Bridge/Il castello del principe Barbablù* (2020) e *Dorilla in Tempe* (2019).

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

CLAUDIA PERNIGOTTI

Laureata all'Accademia di Belle Arti di Brera, è stata dal 2000 al 2013 la responsabile del Reparto Costumi del Comunale di Bologna. Ha firmato i costumi per numerosi spettacoli in vari teatri italiani e stranieri con la regia di Recchia, Michieletto, Gallione, Antoniozzi. Intensifica negli anni il sodalizio artistico con Rosetta Cucchi per cui ha firmato i costumi di molti spettacoli, tra cui si citano almeno: *Rodelinda*, *Zaira* e *La Griselda* al Festival della Valle d'Itria, *Sweeney Tods* e *Werther* al Comunale di Bologna, *La traviata* al Comunale Pavarotti di Modena, *Rigoletto* e *La Gioconda* a St.Gallen, *L'Arlesiana*, *Salome* e *Risurrezione* al Festival di Wexford 2012 e 2014, *Fedora*, *Don Giovanni* e *Salome* al Carlo Felice di Genova, *Risurrezione* al Maggio Fiorentino, *La Favorite* alla Fenice. Sempre con la regia di Rosetta Cucchi, ha debuttato al Rossini Opera Festival 2018 con *Adina*. Nel 2021 ha firmato i costumi per l'Opera Film *Adriana Lecouvreur*, trasmessa da RAI 5 e girata al Comunale di Bologna. Nello stesso anno è tornata al Festival della Valle d'Itria firmando i costumi della *Griselda*. Nel 2023 ha debuttato alla Sidney Opera House con *Adriana Lecouvreur* e al Wexford Opera Festival con *La ciocciara*. Nel 2024 è la volta di *Madama Butterfly* a Heidenheim e *Nerone* a Cagliari con la regia di Fabio Ceresa.

FABIO BARETTIN

Light designer. Nasce a Venezia nel 1961. Nell'82, dopo gli studi in elettrotecnica, entra a far parte dello staff tecnico del Teatro La Fenice. Nel 1992 inizia la sua carriera artistica come *light designer*, lavorando per teatri veneziani quali Palafenice, Malibrán, Goldoni e la stessa Fenice, in quest'ultima talvolta in collaborazione con il Covent Garden di Londra

e con la RAI. I suoi progetti hanno illuminato spettacoli presso teatri italiani – fra i quali il Sociale di Rovigo, il Verdi di Padova, il Carignano di Torino, il Comunale di Bolzano, il Comunale di Bologna, il Teatro del Giglio di Lucca, lo Sferisterio di Macerata, la Scala – e presso teatri internazionali, quali Teatro Greco e Liceu di Barcellona, Teatro National de L'Havana, Opéra di Montecarlo, Orchard Hall e Bunkamura di Tokyo, Poly Theatre di Pechino, Opéra di Marsiglia, Opéra di Nizza, Grand Théâtre de Genève, Opéra Bastille di Parigi, Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia. Numerose sono le collaborazioni con registi di fama internazionale, tra cui De Simone, Scaparro, Pizzi, Placido, Olmi, Flimm, Curran, Michieletto, Micheli, Ripa di Meana, Ligorio, Ceresa, Cucchi.

FRANCESCO MELI

Tenore, interprete di Otello, al suo debutto in questo ruolo. Nato a Genova nel 1980, ha iniziato gli studi di canto a diciassette anni al Conservatorio Niccolò Paganini della sua città e li ha poi proseguiti con Vittorio Terranova, affermandosi successivamente in vari concorsi lirici, compresi il Caruso, lo Zandonai e il Tosti. Nel 2002 ha debuttato in *Macbeth*, *Petite Messe Solennelle* e *Messa di Gloria* di Puccini al Festival dei due Mondi di Spoleto, iniziando una strepitosa carriera nel repertorio belcantistico e rossiniano. Dal 2009 ha abbandonato progressivamente i ruoli del belcanto a favore di quelli più lirici. Nel 2022 festeggia vent'anni di carriera e diciotto anni di collaborazione con la Scala. Ha oltre cinquanta ruoli in repertorio ed è stato diretto dai maggiori direttori mondiali, lavorando regolarmente con Chailly, Chung, Luisi, Muti, Thielemann, Noseda, Pappano, Frizza, Rustioni e Temirkanov. Recentemente, dopo l'inaugurazione della stagione 2023-2024 della Scala con *Don Carlo*, interpreta *Un ballo in maschera* a Valencia, *Il corsaro* a Genova, *L'elisir d'amore* a Parma, *Carmen* a Verona, *Simon Boccanegra* a Napoli e *I lombardi alla prima crociata* a Madrid. Alla Fenice canta nei *Due Foscari* (2023), in *Aida* (2019), *Un ballo in maschera* (2017), *Simon Boccanegra* (2014), *Il trovatore* (2011), *Il barbiere di Siviglia* (2008), *Pia de' Tolomei* (2005) e *Lucia di Lammermoor* (2004).

LUCA MICHELETTI

Baritono, interprete del ruolo di Jago. Cantante, attore e regista, inizia nella prosa e diviene responsabile artistico della Compagnia I Guitti di Brescia. Consegue un dottorato in Italianistica, firma creazioni e recita per i maggiori teatri, collaborando con Ronconi, Orsini e Bellocchio. Ottiene i premi Ubu, Pirandello e Franco Enriquez. Studia con Mario Malagnini e nel 2018 debutta come baritono in *Carmen* a Cagliari e in *Otello* a Ravenna. Nel 2019 firma la sua prima regia d'opera: *Carmen*. Interpreta *Le nozze di Figaro* alla Scala; *Macbeth* a Tokyo; *Don Giovanni* a Sydney; *Rigoletto* a Firenze; *Il trovatore* a Venezia; *Il campanello* a Cagliari; *La bohème* e *Carmen* a Roma e Verona. Nel 2021 è regista e protagonista del dittico *La serva padrona/Trouble in Tahiti* a Genova, dove torna nei due ruoli per *La vedova allegra*. Apre la stagione del Covent Garden nel 2022 con *Don Giovanni* e ritrova il ruolo a Torino e Palermo (diretto da Muti) e a Firenze (diretto da Mehta). Nella stagione 2022-2023 è di nuovo a Londra per *Don Carlo* e alla Scala con *I vespri siciliani*, *La bohème*, *Le nozze di Figaro* e la *Missa in tempore belli*. Nel 2024

interpreta in *Un ballo in maschera* a Torino (ancora con Muti), *Otello* a Piacenza, Modena e Reggio Emilia, *Le nozze di Figaro* a Londra. È regista e attore in *Aiace* a Siracusa e cura la regia dell'*Ultimo viaggio di Sindbad* a Roma.

FRANCESCO MARSIGLIA

Tenore, interprete del ruolo di Cassio. Vincitore del LVIII Concorso Adriano Belli del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, inizia una brillante carriera lavorando con direttori del calibro di Maurizio Benini, Giampaolo Bisanti, Paolo Carignani, Myung-Wuhn Chung, Nicola Luisotti, Alessandro De Marchi, Stefano Montanari, Riccardo Muti, Gianandrea Noseda, Donato Renzetti, Daniele Rustioni, Jonathan Webb, Omer Meir Wellber, Riccardo Frizza e registi quali Hugo de Ana, Marco Bellochio, Arnaud Bernard, Rosetta Cucchi, Lindsay Kemp, Denis Krief, Pier Francesco Maestrini, Francesco Micheli, Damiano Michieletto, Stefano Poda, Roberto De Simone, Lina Wertmüller. Recentemente ha preso parte ai *Due Foscari* (Barbarigo) a Parma, al *Barbiere di Siviglia* (conte d'Almaviva) a Genova e Catania, *Falstaff* (Fenton) a Bari, *Lucia di Lammermoor* (Arturo) a Napoli; *Il trovatore* a Jesi, Novara, Rovigo e Treviso; *I vespri siciliani* (Manfredo) a Bologna e *Otello* (Cassio) a Tokyo diretto da Myung-Whun Chung. Alla Fenice canta in *Lucia di Lammermoor* (2017), *Stiffelio* (2016), *I Capuleti e i Montecchi* (2015) e *Otello* (2013 e 2012).

ENRICO CASARI

Tenore, interprete del ruolo di Roderigo. Ha iniziato lo studio del canto al Conservatorio di Verona con Maria Sokolinska Noto. Successivamente ha proseguito i suoi studi con Augusto Vicentini, Ivo Vinco e Sherman Lowe. Ha inoltre approfondito la sua formazione presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia. Nel 2017 ha cantato Kudrjas in *Kat'a Kabanová* al Regio di Torino e in seguito ha partecipato alla *Gazzetta* alla Israeli Opera di Tel Aviv e a *Pagliacci* all'Opéra National du Rhin, all'Opéra de Monte-Carlo e a Liegi. Nel 2018 ha debuttato nel ruolo di Narraboth in *Salome* al Regio di Torino e successivamente al Filarmonico di Verona e al Comunale di Bologna. Nel medesimo periodo ha cantato in *Carmen* all'Arena di Verona. Nelle stagioni 2020-2021 e 2021-2022 ha cantato in *Osud* di Janáček e in *Nabucco* (Brno), in *Turandot* (St. Margarethen, Austria), in *Die Fledermaus* (Carlo Felice di Genova), in *Ariodante* (Opéra Garnier di Parigi). In seguito è stato impegnato in *Madama Butterfly* e nel *Tabarro* a Torre del Lago. Alla Fenice ha cantato in *Ariadne auf Naxos* (2024), *Mefistofele* (2024), nelle *Baruffe* (2022) e in *Věc Makropulos* (2013).

FRANCESCO MILANESE

Basso, interprete del ruolo di Lodovico. Nato a Conegliano nel 1980 inizia la sua formazione professionale al Conservatorio Jacopo Tomadini di Udine e la prosegue al Conservatorio Agostino Steffani di Castelfranco Veneto. Studia in seguito canto sotto la guida di Elisabetta Tandura e arte scenica con Lamberto Puggelli e si perfeziona con Roberto Scandiuzzi e all'Accademia di Modena con Mirella Freni. Tra gli impegni recenti: *Macbeth* a Bari, *Madama Butterfly* al Teatro Verdi di Padova, *Un ballo in maschera*

nel Circuito Lirico Lombardo, *Le nozze di Figaro* a Parma, *Tosca* all'Opera di Roma, *Il trovatore* nei Teatri di Reggio Emilia, Modena e Pisa, *La bohème* e *Aida* nel Circuito Lirico Lombardo, *Otello*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *Roméo et Juliette* e *Le nozze di Figaro* al Maggio Musicale Fiorentino. Alla Fenice canta in *Ariadne auf Naxos* e nel *Barbiere di Siviglia* (2024), nei *Contes d'Hoffmann*, in *Ernani* e *Satyricon* (2023), in *Falstaff* (2022), nella *Traviata* (2019, 2018, 2017, 2016, 2015 e 2014), in *Semiramide* (2018), in *Richard III* (2018), nella *Bohème* (2018 e 2017), in *Madama Butterfly* (2017) e in *Aquagranda* (2016).

WILLIAM CORRÒ

Baritono, interprete del ruolo di Montano. Nato a Venezia, ha intrapreso giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Ha debuttato nel 2007 alla Fenice nel musical *Il principe della gioventù* di Ortolani. Da quel momento inizia una lunghissima e duratura collaborazione con la Fenice in una grande varietà di titoli e ruoli (fra cui ricordiamo Schaunard nella *Bohème*, Haly nell'*Italiana in Algeri*, Masetto in *Don Giovanni*, ecc.) giunta fino alla *Maria Egiziaca* di Respighi al Malibran la scorsa stagione. Ha collaborato con direttori del calibro di Abel, Battistoni, Bignamini, Bisanti, Callegari, Carminati, Chung, Ciampa, De Marchi, Lanzillotta, Manacorda, Montanari, Palumbo, Passerini, Quatrini, Ranzani, Renzetti, Rustioni, Sardelli, Spotti, Valčuha, e registi quali Carsen, Ceresa, Cucchi, Micheli, Michieletto, Pizzi, Talevi, ecc. Tra gli impegni più recenti ricordiamo: *Il barbiere di Siviglia* e *I lombardi alla prima crociata* al Regio di Parma, *Fedora* a Modena e Piacenza, *La pietra del paragone* e *Il barbiere di Siviglia* al Rossini Opera Festival, *Rinaldo* a Firenze, *Tosca* a Torre del Lago, *Madama Butterfly* a Rovigo, Treviso e Padova.

KARAH SON

Soprano, interprete del ruolo di Desdemona. Compie i suoi studi musicali all'Università Yonsei di Seul, sua città natale, per poi completare la sua formazione al Conservatorio di Musica Antonio Vivaldi di Novara e all'Accademia del Teatro alla Scala di Milano. Ha debuttato nel 1997 nelle *Nozze di Figaro* (contessa), a cui sono seguiti *Don Giovanni* (Zerlina), *La bohème* (Mimi) e *Turandot* (Liù). Vincitrice di numerosi concorsi internazionali, è regolarmente ospite dei principali teatri d'opera tra cui: Opéra de Monte-Carlo, Montpellier, Rennes, Bordeaux, Angers Nantes Opéra, Glyndebourne, GöteborgsOperan, Teatr Wielki di Varsavia, Staatsoper Stuttgart, Oper Leipzig, English National Opera, Teatro Regio di Torino, Teatro Comunale di Bologna, Ópera Nacional de Chile, San Francisco, Detroit, Cincinnati Opera e Opera Australia. Fra le più recenti apparizioni si segnalano *Madama Butterfly* a Sydney, San Francisco, Cincinnati, Detroit, Copenhagen, Philadelphia e Pittsburgh; *La bohème* e *Otello* a Sydney; *Tosca* a Melbourne e Sydney.

ANNA MALAVASI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Emilia. Nota interprete di *Carmen*, debutta nel ruolo a Fano nel 2009 e lo rappresenta in Olanda, Bologna diretta da Mariotti, Lubeca, Palma

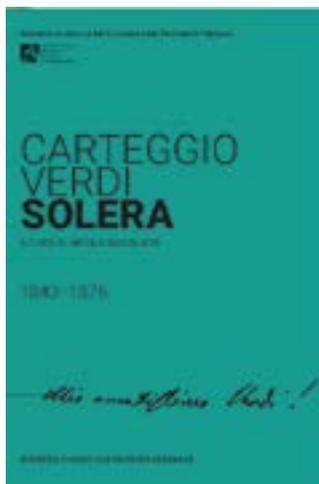
di Maiorca, Riga, Masada diretta da Oren e Genova. Interpreta Azucena (*Il trovatore*) a Palermo, a Bologna, al Ravenna Festival e alla Royal Opera House di Muscat. Per i centocinquant'anni dell'Unità d'Italia incarna Fenena (*Nabucco*) all'Opera di Roma diretta da Riccardo Muti, al Regio di Parma, alla Bayerische Staatsoper e all'Arena di Verona. Nel 2012 viene diretta ancora da Muti per il Concerto al Senato della Repubblica, per il *Macbeth* all'Opera di Roma e al Festival di Salisburgo. Tra gli impegni recenti: *La traviata*, *Andrea Chénier* e *Cavalleria rusticana* all'Opera di Roma; *Falstaff* a Savonlinna; *Madama Butterfly* a Palermo; *Nabucco* a Firenze; *Nabucco*, *Rigoletto* e *Madama Butterfly* all'Arena di Verona; *Aida* e *Cavalleria rusticana* al Ravenna Festival; *Otello* a Baden-Baden, Berlino e Atene; *Rigoletto* alla Scala; *Madama Butterfly* al Coccia di Novara. Alla Fenice canta in *Cavalleria rusticana* (2023), *Rigoletto* (2012 e 2010) e *Manon Lescaut* (2010).

Le lettere di Giuseppe Verdi, tra parole e musica

L'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani, istituita dalla Direzione generale biblioteche e istituti culturali del Ministero dei beni e delle attività culturali il 6 ottobre 2015, ha assunto su di sé lo scopo – già perseguito sin dal 1978 dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani – di pubblicare l'intero *corpus* dei carteggi di Giuseppe Verdi in edizione critica, riunendo per ogni singolo corrispondente le lettere spedite e ricevute in trascrizione verificata sulle fonti e corredandole di un rigoroso apparato critico di annotazioni storico-documentarie. L'Edizione nazionale si ricollega, in un percorso di piena continuità e coerenza, all'Edizione critica della corrispondenza verdiana. Gli ultimi frutti di questo importante progetto sono due volumi che raccolgono le lettere fra Verdi e Antonio Ghislanzoni (1870-1893) e quelle fra il bussetano e Temistocle Solera (1843-1876), autori rispettivamente dei libretti dell'*Aida* e del *Nabucco*. Si tratta di testi fondamentali per capire la genesi delle celebri opere verdiane e non solo.

I due preziosi volumi – il Carteggio Verdi-Ghislanzoni, a cura di Ilaria Bonomi, Eduardo Buroni e Marco Spada, e il Carteggio Verdi-Solera, di recentissima pubblicazione, a cura di Nicola Badolato – sono stati presentati lo scorso 5 novembre a Venezia, nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, alla presenza di illustri musicologi e studiosi verdiani: Michele Girardi e Vincenzina Ottomano dell'Università 'Ca' Foscari' di Venezia; Ilaria Bonomi, Eduardo Buroni e Marco Spada, curatori del Carteggio Verdi-Ghislanzoni, e Nicola Badolato, curatore del Carteggio Verdi-Solera. La conferenza è stata arricchita inoltre dagli interventi di Fabrizio Della Seta, presidente dell'Edizione Nazionale dei Carteggi e dei Documenti Verdiani, e Alessandro Roccatagliati, direttore del Comitato Scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Le lettere più importanti del Carteggio Verdi-Ghislanzoni, dedicate alla nascita del libretto di *Aida* (1870-1872), erano note fin da quando furono pubblicate in *I copialettere di Giuseppe Verdi* (1913). Questa nuova edizione amplia in maniera decisiva il *corpus* della corrispondenza e ne propone spesso una diversa cronologia. Comprende centotrentaquattro lettere (una parte delle quali attestate ma non conservate) che arrivano al 1893, anno di morte del poeta; novantadue di esse appartengono ai primi tre anni. Alle lettere dei due corrispondenti principali se ne aggiungono alcune di personaggi che ebbero parte varia nella creazione dell'opera egiziana, aiutando a contestualizzare il rapporto tra musicista e poeta: Giuseppina Strepponi, Tito e soprattutto Giulio Ricordi, Eugenio Tornaghi, Ferdinando



Fontana. Tutte le lettere, alcune delle quali inedite in italiano e in forma integrale, sono trascritte dagli originali secondo i rigorosi criteri filologici dell'Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani e sono corredate da un ricco apparato di note esplicative; per la prima volta i curatori hanno potuto approfittare dell'accessibilità di una parte dei documenti verdiani, recentemente acquisiti dallo

Stato italiano, integrandoli alla corrispondenza. L'edizione del carteggio è arricchita da una serie di documenti importanti per la sua contestualizzazione (contratti, corrispondenza tra Verdi e Ricordi, lettere e recensioni di Filippo Filippi, fra cui la riproduzione integrale delle sue Lettere egiziane), dai profili biografici dei personaggi principali, da un'analisi del libretto di Aida relativamente alle tappe della sua genesi e alla sua forma. L'ampia Introduzione esamina approfonditamente tutti i problemi di natura storica, filologica e linguistica posti dal Carteggio Verdi-Ghislanzoni.

La collaborazione con Temistocle Solera, la più antica tra quelle intrattenute da Verdi con i suoi librettisti, diede origine ad alcune tra le più importanti opere della sua fase di esordio e prima affermazione: *Nabucodonosor*, *I lombardi alla prima crociata*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, ma anche, come intervento non dichiarato del librettista, *Oberto, conte di San Bonifacio*. Non meraviglia che tale collaborazione abbia lasciato di sé scarse tracce epistolari: delle venticinque lettere che formano il Carteggio Verdi-Solera, parte delle quali attestate ma non pervenute, solo sette risalgono agli anni della collaborazione (1843-1846), mentre le restanti documentano rapporti saltuari, e non sempre improntati a cordialità, tra un compositore al culmine della celebrità e una strana figura di letterato e patriota costretto dalle ricorrenti difficoltà economiche a farsi di volta in volta impresario, diplomatico, poliziotto e antiquario. Al di là dell'interesse strettamente artistico, il Carteggio Verdi-Solera costituisce perciò un interessante documento sulla vita sociale nell'Italia del Risorgimento.

Opera e arte in dialogo: firmato uno ‘speciale’ accordo tra le Gallerie dell’Accademia e la Fenice

Una convenzione tra le Gallerie dell’Accademia e la Fondazione Teatro La Fenice di Venezia è stata siglata nel mese di ottobre dal direttore delle Gallerie Giulio Manieri Elia e dal direttore generale della Fenice Andrea Erri. La stretta di mano è avvenuta nella prestigiosa sede museale, in particolare di fronte al quadro *Il sogno di Sant’Orsola* di Carpaccio, sesto episodio del ciclo *Storie di Sant’Orsola* dipinto tra il 1490 e il 1498 per la scuola omonima posta nelle vicinanze della Basilica dei SS. Giovanni e Paolo. La scelta dell’opera non è stata



Il direttore generale della Fondazione Teatro La Fenice, Andrea Erri, e il direttore delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, Giulio Manieri Elia, firmano la convenzione tra le due istituzioni.

casuale: esiste infatti un filo conduttore tra il capolavoro dell'arte rinascimentale veneziana e l'*Otello* di Giuseppe Verdi che inaugura la stagione 2024-2025 del Teatro: e nelle scorse settimane sono stati i canali *social* delle due istituzioni a svelare il *trait d'union* culturale tra i bozzetti scenici dell'allestimento verdiano e la tela del Carpaccio, tra le più significative del panorama artistico del Quattro e Cinquecento.

La scoperta di affinità e rimandi tra teatro d'opera e arte pittorica proseguirà anche in concomitanza con altri titoli della Stagione operistica 2024-2025. È uno degli elementi che caratterizza la speciale sinergia tra le due istituzioni veneziane, che collaborano dunque per la prima volta attraverso un accordo che prevede anche *benefit* per *member*, abbonati e dipendenti con l'obiettivo di promuovere la fruizione e la conoscenza dell'enorme patrimonio artistico conservato nelle Gallerie, e per incentivare visite al Teatro di Campo San Fantin e accessibilità agli spettacoli dei teatri veneziani anche grazie a tariffe agevolate ed eventi dedicati.

«Per la prima volta, le Gallerie dell'Accademia e il Teatro La Fenice di Venezia, tra le maggiori istituzioni culturali veneziane e italiane, danno vita a una sinergia di intenti, volta a valorizzare e promuovere la loro storia, il loro patrimonio, le loro attività e proposte. Siamo convinti, infatti, che l'arte debba sempre costruire ponti e favorire il dialogo tra mondi solo apparentemente lontani, come quelli del teatro e del museo, della musica e della pittura, della danza e della scultura», ha commentato il direttore delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, Giulio Manieri Elia.

«Questo accordo tra la Fondazione Teatro La Fenice e le Gallerie dell'Accademia segna un passo fondamentale nella creazione di un sistema integrato tra le grandi istituzioni culturali veneziane – ha sottolineato Andrea Erri, direttore generale della Fondazione Teatro La Fenice –. Venezia ha sempre espresso il suo valore più alto attraverso l'incontro tra arte, musica e bellezza, e siamo convinti che solo collaborando, come stiamo facendo oggi, potremo esprimere al massimo il potenziale culturale di questa città. Non esistono barriere tra le diverse forme d'arte, ma solo sinergie che arricchiscono il nostro patrimonio comune e lo rendono più accessibile e rilevante per tutti».



Vittore Carpaccio (Venezia, 1460 c. - prima del giugno 1526), Sogno di Orsola, Collezione Gallerie dell'Accademia di Venezia, cat. 578. Su concessione del Ministero della Cultura. Vietata la duplicazione e la riproduzione.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Margherita Miramonti, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Giulia Aonso ♦, Giulio Franchi ♦, Teresa Vio ♦

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Emanuele Fraschini, Davide Giabella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti, Simone Scabardi ♦, Radoslaw Srodon ♦

Viole Petr Pavlov •, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Marco Scandurra, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Giacomo Cardelli •, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Gianluca Campo •, Fabrizio Mazzacua

Ottavino Silvia Lupino

Oboi Andrea Paolo De Francesco •, Carlo Ambrosoli

Corno inglese Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Federico Ranzato

Clarinetto basso Fabrizio Lillo

Fagotti Marco Giani • ♦, Fabio Grandesso, Luca Franceschelli ♦, Monica Ivette Zepeda Perez ♦

Corni Vincenzo Musone •, Loris Antiga, Dario Venghi, Nicola Scaramuzza ♦

Trombe Marco Bellini •, Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella, Vincenzo Atanasio ♦, Giuseppe Calanni ♦, Ryosuke Fukushi ♦, Mattia Gallo ♦, Federico Perugini ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Riccardo Ceretta, Federico Garato, Demetrio Bonvecchio ♦, Atreo Antonio Ciancaglini ♦, Valerio Terzan ♦

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole, Barbara Tomasin, Daniele Daldoss ♦, Matteo Modolo ♦

Arpa Maria Carolina Patrocino Coimbra • ♦

Mandolini Emanuele Buzi ♦, Emanuele Cappelotto ♦

Chitarre Giuseppe Ugo Mazzone ♦, Ludovico Perenzin ♦

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto
altro maestro del Coro

Soprani Elena Bazzo, Serena Bozzo, Lucia Braga, Caterina Casale, Emanuela Conti, Milena Ermacora, Carlotta Gomiero, Alice Madeddu, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Rakhsha Ramezani Meiami, Ester Salaro, Elisa Savino, Mi Jung Won, Eva Corbetta ◊, Katia Di Munno ◊

Alti Mariateresa Bonera, Marta Codognola, Claudia De Pian, Maria Elena Fincato, Simona Forni, Alessia Franco, Silvia Alice Gianolla, Liliia Kolosova, Eleonora Marzaro, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Alessandra Vavasori, Vivian Maria Guedes Neves ◊, Yeoreum Han ◊, Dahye Youn ◊

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Salvatore De Benedetto, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci, Alessandro Barbaglia ◊, Alberto Pometto ◊, Davide Urbani ◊

Bassi Carlo Agostini, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio Simone Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Roberto Spanò, Franco Zanette, Riccardo Bosco ◊, Paolo Floris ◊, Massimiliano Migliorin ◊

- ◊ primo violino di spalla
- prime parti
- ◊ a termine

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Andrea Chinaglia *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI **Cristiano Beda**, **Salvatore Guarino**, **Sebastiano Bonicelli** ◇

ARCHIVIO MUSICALE **Andrea Moro**, **Tiziana Paggiaro**

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Costanza Pasquotti**, **Francesca Fornari**,
Matilde Lazzarini Zanella

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Elena Cellini**, **Elisabetta Gardin**, **Alessia Pelliciolli**,
Thomas Silvestri, **Pietro Tessarin**

ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo**, **Franco Rossi** *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, **Andrea Baldresca**, **Liliana Fagarazzi**,
Marco Giacometti, **Alex Meneghin**, **Andrea Pitteri**

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, **Dino Calzavara** *responsabile ufficio contabilità e controllo*,
Nicolò De Fanti, **Anna Trabuio**

FENICE EDUCATION **Monica Fracassetti**, **Andrea Giacomini**

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, **Laura Coppola** *responsabile*

BIGLIETTERIA **Lorenza Bortoluzzi** *responsabile*, **Alessia Libettoni**, **Angela Zanetti** ◇

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, **Giovanni Bevilacqua** *responsabile ufficio gestione del personale*, **Dario Benzo**, **Marianna Cazzador**, *nnp**, **Guido Marzorati**,
Lorenza Vianello, **Francesco Zarpellon**, **Pietro Neri** ◇

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanonì *direttore organizzazione della produzione*, **Lucia Cecchelin** *responsabile della programmazione*, **Sara Polato** *altro direttore di palcoscenico*, **Silvia Martini**, **Dario Piovani**, **Mirko Teso**,
Giovanni Barosco ◇

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*, **Fabrizio Penzo**

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, nnp*, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Carmine Carelli, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Ilias Bouhzam ◊, Edoardo Donò ◊, Giorgio Formica ◊, Ricardo Ribeiro ◊, Tommaso Stefani ◊

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, nnp*, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Nicola Costantini ◊

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Ambra Accorsi ◊, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Filippo Soffiati ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

*nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chunga
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice '2004-2024'

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore

musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena

musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist

musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carmélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera
di Roma

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martínez, Antonio Pérez,
Albert Hernández e Irene Tena,
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza
Mariemma

Teatro Malibrán
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

30 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
31 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
1 febbraio ore 15.30 per il pubblico e le famiglie

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento AsLiCo

Teatro Malibrán
2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore n.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran

domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Elfen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore

Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Battista Sammartini
Sinfonia in la maggiore j-c 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore c 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice

giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Martin Rajna

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scotzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore

Stanislav Kočanovskij

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore

Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore

Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob:I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore

Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice





FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150
Benemerito € 280 Donatore € 530
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia Tel: 041 5227737

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gallucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli, Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca (revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010;
Premio Venezia. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, Lineadacqua, 2024.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



Mikhail Bakhtiarov



BLUENERGY

FREUNDENSKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Seaside Foundation



MOTORCLASS

Concessionaria Audi per la provincia di Venezia

zafferano



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



pwc

Marsilio



APV INVESTIMENTI



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE

Porti di Venezia e Chioggia



MAVIVE
VENEZIA



**TURKISH
AIRLINES**



ALILAGUNA



**GARAGE
SAN MARCO**
VENEZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Maria Laura Faccini

Maria Leddi Maiola

consiglieri

Fortunato Ortombina

sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 124 - novembre 2024
ISSN 1971-8241

Otello

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Shaul Bassi, Marina Dorigo, Angelo Foletto, Roberto Pugliese, Franco Rossi

Traduzioni
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2024
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972