
TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	Gabriele Albertini <i>Sindaco di Milano</i>
Vice Presidente	Bruno Ermolli
Consiglieri	Gianni Cervetti Fedele Confalonieri Carlo Fontana Vittorio Mincato Paolo Sciumè Marco Tronchetti Provera

Carlo Fontana
Sovrintendente

Riccardo Muti
Direttore musicale

Paolo Arcà
Direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	Angelo Provasoli
Membri effettivi	Mario Cattaneo Giovanni Cossiga
Membro supplente	Giorgio Silva

Otello

Dramma lirico in quattro atti

Musica di
Giuseppe Verdi

Libretto di
Arrigo Boito

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

TEATRO ALLA SCALA

PRIMA ESECUZIONE

Venerdì 7 dicembre 2001, ore 18Fuori abbonamento

REPLICHE

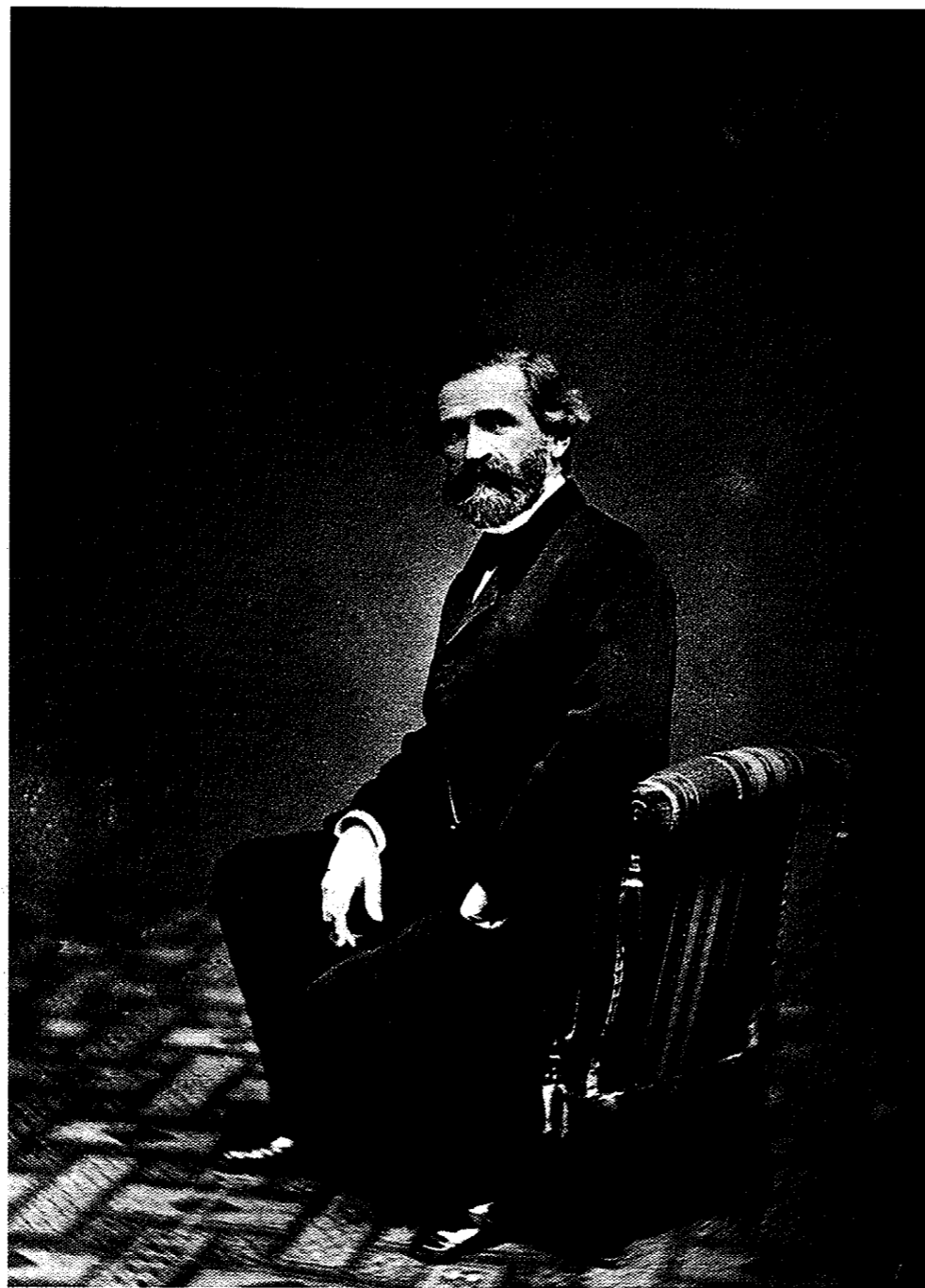
Martedì 11, ore 20 - Turno D
Venerdì 14, ore 20 - Turno A
Martedì 18, ore 20 - Turno B
Venerdì 21, ore 20 - Turno C
Domenica 23, ore 20 - Fuori abbonamento
Venerdì 28, ore 20 - Riservato agli abbonati
dei Teatri di Tradizione
della Regione Lombardia
Domenica 30, ore 20 - Fuori abbonamento

In copertina:

Giuseppe Sabatelli. Otello e Desdemona (particolare), 1834
(Milano, Galleria d'arte moderna).

SOMMARIO

8	<i>Otello</i> . Il libretto	
42	Il soggetto (ital. - franc. - ingl. - ted. - giapp.)	a cura di Claudio Toscani
52	L'opera in breve	Claudio Toscani
55	Musica, dramma e <i>dramma lirico</i>	James Hepokoski
88	<i>Otello</i> : una rilettura critica	Alberto Zedda
94	Attorno ai poemi sinfonici di Giuseppe Verdi	Marco Grondona
160	L'«Otello» di Giuseppe Verdi	Ugo Pesci
177	Da «Disposizione scenica per l'opera Otello»	Giulio Ricordi
189	Da «À propos de la mise en scène du drame lyrique Otello»	Victor Maurel
203	L' <i>Otello</i> di Verdi	Filippo Filippi
211	L' <i>Otello</i> di Verdi alla Scala	Amintore Galli
219	L' <i>Otello</i> di Verdi, studio critico	Ferruccio Busoni
225	Francesco Tamagno. Ricordi della sua vita e aneddoti interessanti	Edmondo De Amicis
242	Le metamorfosi di Otello	
256	Otello nell'arte	
268	Otello in caricatura	
276	Con <i>Otello</i> cinquant'anni di Sant'Ambrogio	Andrea Vitalini
278	<i>Otello</i> alla Scala dal 1887 al 1987	a cura di Andrea Vitalini
332	A colloquio con Graham Vick	a cura di Alberto Triola
337	Giuseppe Verdi. Cronologia della vita e delle opere	a cura di Marco Mattarozzi
343	Bibliografia essenziale su Verdi e <i>Otello</i>	a cura di Francesco Degrada
349	Discografia	a cura di Luigi Bellingardi
355	L'Orchestra del Teatro alla Scala	
356	Il Coro del Teatro alla Scala	
357	Il Coro di Voci Bianche del Teatro alla Scala e del Conservatorio "G. Verdi" di Milano / I Mimi	



Giuseppe Verdi in una fotografia del 1880.

JAMES HEPOKOSKI

Musica, dramma e dramma lirico

Così come le prime note di *Otello* proiettano immediatamente lo spettatore in una furiosa tempesta sulla scena, nello stesso modo l'opera stessa, con la sua prima alla Scala il 5 febbraio 1887, si proiettò nelle burrasche operistiche ed estetiche dell'epoca. Si trattava di dispute tanto politiche quanto musicali. Il primo Verdi era stato una preziosa incarnazione dell'opera tradizionale mediterranea fondata sulla melodia, ma questo stile di musica, con la sua tipica successione di numeri chiusi, strutturati secondo formule quasi rituali, era stato posto in discussione almeno a partire dal 1870, e ormai era in gioco la sua stessa sopravvivenza. Le cause di tutto ciò erano molteplici: una diffusa consapevolezza dell'impetuosa avanzata di un mondo nuovo e "moderno", un mondo nel quale la sopravvivenza di vecchie forme d'arte sembrava sempre più insostenibile; la concomitante ascesa del mercato operistico internazionale in un mondo caratterizzato da un sempre più veloce processo di urbanizzazione, dalle tecnologie industriali, dai sistemi pubblicitari e dal controllo commerciale; lo sviluppo della moderna orchestra "paneuropea", inestricabilmente legato alla crescente complessità della musica e del far musica negli ultimi decenni del XIX secolo; i numerosi esperimenti di riforma operistica da parte della generazione più giovane; e, soprattutto, la onnipresente sfida e complessità intellettuale di Richard Wagner e dei suoi drammi musicali, che in nome del "progresso" e della "musica del futuro" consideravano i precedenti stili operistici obsoleti e addirittura di cattivo gusto.

Qualsiasi nuova opera italiana degli anni Ottanta era inevitabilmente messa a dura prova. Il timore che si profilava era quello che l'opera mediterranea, raggiunto il suo culmine, non fosse più in grado, in tempi moderni, di produrre grandi capolavori. Era possibile aspettarsi un'adeguata risposta al wagnerismo dall'Italia o dalla Francia? Lo spettacolo del "vecchio Verdi", che con tanto scalpore rientrava nella mischia alla Scala all'età di 73 anni, era un evento di grandissimo rilievo. Il vecchio eroe era stato convinto a uscire dal suo isolamento – apparentemente contro la sua volontà – per portare a compimento un nuovo, ora ancor più pressante "servizio" culturale. Ma con *Otello* Verdi tradì la tradizione melodica italiana e le convenzioni operistiche? Come osservò la *Gazzetta di Venezia*:

Anche adesso, come vi erano 15 anni addietro [per *Aida*], vi sono taluni che sostengono avere il Verdi abiurata la sua religione artistica sacrificando ai novelli Numi.

Oppure egli riuscì di fatto a salvare e preservare l'opera fondata sulla melodia, addirit-

tura l'opera stessa, facendo proprie e correggendo, alcune delle riforme richieste non solo dai tempi moderni ma anche dalle innovazioni e dalle esigenze del dramma musicale wagneriano? Con la sua orchestrazione sensazionalmente virtuosistica, la sua apparente dissoluzione delle forme tradizionali e della struttura a numeri chiusi, e con il suo ricorso a recitativi declamati e fugaci *ariosi* di varia intensità, *Otello* scatenò insistenti commenti da più parti.

Anche se non è difficile tracciare una linea diretta che congiunge i primi lavori di Verdi con l'instabilità e la mutevolezza di *Otello*, questa nuova opera colpì i primi ascoltatori come qualcosa di totalmente inaspettato e diverso. Sia *Otello* sia *Falstaff*, che l'avrebbe seguito nel 1893, furono accolti come lavori che deliberatamente evitavano le vecchie formule di facile richiamo popolare per realizzare un avanzato livello di ricercatezza. Potenzialmente tutti, una volta superato l'impatto assai pubblicizzato della sua prima presentazione, concordarono sul fatto che *Otello* necessitava di un adeguato approfondimento e di una sempre maggiore familiarità (numerosi recensori sottolinearono come il terzo atto fosse il più "difficile" dei quattro). Sotto questo aspetto *Otello* si differenziava dalle opere più "dirette" che Verdi aveva prodotto negli anni Quaranta e Cinquanta, opere che il mondo musicale ancora prediligeva, ma che negli anni Ottanta erano probabilmente considerate come opere legate a un determinato periodo, lavori che, composti in un'epoca più semplice, non potevano più essere considerati validi modelli compositivi per i tempi nuovi.

La maggior parte dei primi critici italiani di *Otello* furono colpiti da due cose: l'importanza che Verdi aveva dato alla tessitura orchestrale e ai richiami motivici quali elementi determinanti di coesione fra i diversi momenti e la creazione di una partitura senza soluzione di continuità: il modo insomma in cui la fluidità della tessitura musicale abbattava le consuetudini e le convenzioni della precedente opera a numeri chiusi. Entrambi questi elementi erano forti sfide nei confronti della tradizione musicale italiana. Quest'opera fu pertanto considerata quasi universalmente come uno spartiacque nel mondo musicale italiano, come qualcosa che andava a collocarsi al di là dell'opera convenzionale. Tipica nel suo stupore fu la reazione del critico di *Il pungolo* (anche se la sua descrizione oggi ci può apparire eccessiva):

Questo è il vero *dramma musicale*. Così lo si comprende, così lo si sente in Italia. [...] abbiamo detto *monologo*, *scene* – invece di *arie*, *romanze*, *duetti*, *terzetti* – perché l'antica divisione dei pezzi, Verdi l'ha abbandonata – e con essa quindi deve abbandonare l'antica nomenclatura che la distingueva.

Nel giornale romano *Il Capitan Fracassa*, "Il Barone Cicogna" reagì in modo analogo:

L'opera distaccasi violentemente da tutte le tradizioni: è, certo, come forma, l'ultima parola del dramma musicale. Tutto è semplice, tutto è chiaro, ma tutto è fondato sullo sprezzo assoluto per ogni volgarità, per tutto ciò che può essere o parere triviale.

Particolarmente ricettivo appare nelle sue osservazioni Giuseppe Depanis della *Gazzetta piemontese* di Torino, che sottolineò la scarsità di introduzioni e conclusioni musi-

cali formali accanto alla frequente assenza delle consuete e quasi rituali ripetizioni di alcuni versi del testo nelle code delle arie e dei duetti:

L'*Otello* non è più un'opera nel senso che il pubblico suole attribuire alla parola: è il vero dramma musicale. Tant'è che l'esecuzione complessiva dello spartito non supera guari in durata la *recitazione* del solo poema.

Altrettanto eloquenti erano le peculiarità del lavoro sul piano estetico e delle intenzioni. Contrariamente a molte opere di Verdi di carattere più "funzionale" o sociale, *Otello* invitava i suoi primi spettatori a percepirlo come un "capolavoro", come una affermazione al cospetto di un mondo europeo che auspicava un'arte più "assoluta", anche sui palcoscenici dell'opera. Verdi e Boito avevano puntato in alto sin dall'inizio, collaborando in un lavoro che entrambi sapevano doveva essere, secondo gli standard estetici di fine secolo, più uniformemente elevato e irreprensibile di qualsiasi altra opera italiana dell'Ottocento che fosse stata precedentemente composta. Per quanto grande fosse il rispetto che la tradizione poteva portare all'*Otello* di Rossini dal 1816, un cimelio di una sensibilità culturale ormai superata, quest'opera non costituiva un significativo elemento di confronto né per Verdi né per i primi ascoltatori del suo *Otello*. Tutti gli occhi e le orecchie d'Europa sarebbero stati puntati su questo progetto, che doveva essere accettato non solo in Italia ma a livello internazionale. Il rapporto con Shakespeare, per non parlare della ricercatezza e della raffinata preziosità della versificazione talora decadente di Boito, non fece che alzare la posta. Opere di questo tipo richiedevano una pianificazione incredibilmente meticolosa. Dalla ipotesi iniziale di progetto alla prima rappresentazione di *Otello* passarono quasi otto anni: un lasso di tempo senza precedenti nelle consuetudini verdiane (tutto il progetto della *Traviata* nel 1852-53, ad esempio, non aveva richiesto più di quattro mesi circa).

Sull'intestazione della partitura Boito e Verdi definirono *Otello* non *melodramma* o *opera* – le più comuni definizioni per i lavori di Verdi del periodo di mezzo – ma *dramma lirico* (analogamente *Falstaff* sarebbe stato definito *commedia lirica*). Per essere precisi già alcune delle prime opere di Verdi, degli anni Quaranta, avevano avuto una definizione simile, utilizzata però con un valore in un certo senso neutro: *Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *Giovanna d'Arco* e *Attila* erano state tutte definite *drammi lirici*. Intorno al 1870-80, però, il termine aveva ormai assunto connotazioni ben diverse. Si trattava ora di una intestazione "moderna", che aveva in sé una punta polemica: da un lato sottintendeva il fatto che il lavoro voleva collocarsi nettamente al di là delle antiquate e fredde forme della tradizione per integrarsi nel moderno mondo musicale; un aspetto centrale del nuovo andamento più flessibile era un lirismo fluido ma compatto, che racchiudeva in sé il potenziale per una particolare mobilità emotiva e l'interazione di sfumature atte a ottenere una lettura inconsuetamente aderente dei singoli versi del testo. Anche altri aspetti giocarono ruoli progressivamente più rilevanti: il costante inserimento di melodie facilmente memorizzabili, di diversa lunghezza, in un fluire progressivo e ininterrotto; la scelta di un soggetto consapevolmente elevato; frequenti accenni al realismo psicologico; infine una nuova sontuosità nella strumentazione, combinata con una aggiornatissima ricercatezza nel lavoro orchestrale e motivico. Per i sostenitori di queste riforme, *Otello* rappresentava esattamente ciò che stava-

no cercando. Come argomentò Filippo Filippi in *La perseveranza* (evitando il termine *dramma lirico* per ripetere ancora una volta quella che era all'epoca la definizione più comunemente applicata a quest'opera):

L'intenzione di Verdi di scrivere un vero *dramma musicale*, e non un volgare, convenzionale *melodramma*, apparisce chiara, lampante, subito alle prime due pagine dello spartito.

D'altro canto, alla fine del XIX secolo il termine *dramma lirico* implicava anche il fatto che *Otello* cercava di tenersi alla larga dalla elaborazione "sinfonica", dalla religiosità metafisica e dalle tanto discusse *longueurs* dei lavori teatrali di Wagner. Un *dramma lirico* si arrestava ben prima di una totale, acritica adesione al wagnerismo. Cercava al contrario di conservare una luminosa, pungente chiarezza del discorso musicale, la cui efficacia era sempre strettamente legata agli obiettivi drammatici, nell'intento di mantenere melodia e concezione drammatica del canto come costante punto di riferimento. Il pubblico ben informato dell'epoca di Verdi avrebbe compreso come un *dramma lirico* – se ben realizzato – fosse la realistica e genuina risposta mediterranea al *Musikdrama* wagneriano. (Un tale atteggiamento spiega anche la diffusione della definizione italiana più usata per *Otello* negli anni Ottanta e Novanta: "vero" *dramma musicale*.) Era necessario trovare un contrappeso, un'alternativa. In questa prospettiva *Otello* era una sorta di concreto manifesto antiwagneriano, un grande sforzo di sostenere ciò che rimaneva della tradizione italiana con un atto che associasse un'affermazione di solidarietà culturale con un intenso desiderio di *aggiornamento* sul piano operistico. Una delle reazioni più frequenti in Italia e in Francia nei confronti di *Otello* fu di stupore per il paradossale connubio che l'opera offre fra esperienza e saggezza della vecchiaia ed energia e spirito di innovazione della gioventù. La capacità rigenerativa del "vecchio Verdi" era letta metaforicamente, e fiduciosamente, come capacità di rigenerazione della musica mediterranea nel suo complesso in questo volgere del secolo. Scriveva Ugo Capetti nelle *Conversazioni della Domenica* dopo la "prima":

Nella forma del dramma in tutto quanto è cifra, è calcolo, è riflessione egli ha accettato interamente le leggi dell'arte nuova, tanto che ogni volgarità nei pezzi n'è esclusa. Ogni vecchia suddivisione nei pezzi è tolta. [...] Ma nell'idea, poi, Verdi non si è mutato. È sempre lui, con quella soavità, con quei canti preferiti, con quei contrasti di passioni e di atteggiamenti musicali. [...] *Non è perduta ancora l'Italia musicale.*

I sostenitori di Verdi non avrebbero dunque potuto essere più entusiasti, in genere a spese di Wagner, proprio mentre si deliziavano in quei voli di libertà con i quali l'opera si allontanava dalle crisalidi delle vecchie forme. Tipiche sono le parole di esaltazione usate da Camille Bellaigue nella *Revue des deux mondes*:

On cherchait le type nouveau du drame lyrique: le voilà! La voilà, la réforme de l'opéra, simplement accomplie, sans réclame ni charlatanisme; voilà les chemins ouverts à la jeune musique par le plus vieux des musiciens. L'art avec *Otello* fait un pas en avant.



Arrigo Boito. Fotografia. Da: Piero Nardi, Vita di Arrigo Boito, Milano, 1942.

[Si cercava un nuovo tipo di dramma lirico: eccolo! Eccola, la riforma dell'opera, compiuta con semplicità, senza pubblicità né ciarlataneria; ecco la strada aperta alla musica giovane dal più vecchio dei musicisti. Con *Otello* l'arte fa un passo avanti.]

Francesco D'Arcais, lodando il più recente lavoro di Verdi rispetto all'ultimo Wagner perché più denso di *passioni umane*, sull'*Opinione* di Roma sosteneva con entusiasmo che

la libertà delle forme e il disprezzo del così detto convenzionalismo non sono minori nell'*Otello* che, a cagion d'esempio, nel *Parsifal*. [...] Il Verdi, pertanto, con quest'opera compie una evoluzione del dramma musicale, la quale risponde veramente alle tendenze dei tempi e in specie alle aspirazioni dei giovani compositori italiani. Egli, il più vecchio di tutti, si è posto, per così dire, a capo dei nostri giovani maestri.

Frequente era l'osservazione che il compositore aveva trovato un perfetto compromesso o *via media* nel trattamento dell'orchestra: mentre l'opera italiana tradizionale aveva relegato l'orchestra a un ruolo del tutto secondario, ormai inaccettabile, e Wagner aveva rovesciato questa impostazione, dando troppa importanza all'orchestra a discapito della bellezza delle linee vocali, Verdi aveva trovato la soluzione ideale. Bellaigue dichiarò che

l'orchestre enfin occupe la place qu'il doit occuper au théâtre: il n'est plus l'esclave des personnages, mais il n'en est pas le tyran; il est leur allié, leur ami, qui chante avec eux et non pour eux. Jamais la fusion n'a été plus parfaite entre les deux éléments, entre les deux âmes jumelles du drame lyrique.
[l'orchestra occupa finalmente il posto che le spetta in teatro: non è più la schiava dei personaggi, ma non ne è neppure il tiranno; è loro alleata, loro amica, canta con loro e non per loro. Mai la fusione fra i due elementi, fra le due anime gemelle del dramma lirico è stata più perfetta.]

Sin dall'inizio *Otello* si trovò proiettato nel mare tempestoso della scena musicale europea. Quali erano le più ampie implicazioni dell'opera? Quale sarebbe stato l'impatto di *Otello* nella storia dell'opera? Quale posizione assumeva nei confronti del futuro dell'arte? Poteva davvero essere considerato un contrappeso o un'alternativa a tendenze musicali più radicali? Quali che fossero stati gli obiettivi personali di Verdi e Boito, è chiaro che l'opera – ostentando il suo essere un *dramma lirico* – andava anche a collocarsi in un quadro culturale conservatore ferventemente antiwagneriano che talvolta diventava antigermanico; a lungo si era polemizzato, sia in Francia sia in Italia, sui rischi del radicalismo wagneriano, sugli scritti e sugli atteggiamenti rivoluzionari del compositore tedesco, sul proliferare di legioni di adulatori e imitatori, sulla densità della sua scrittura, sulla sua stravaganza cromatica, sui suoi fitti intrecci di *Leitmotive* e, soprattutto, sul suo abbandono della tradizionale concezione della melodia. Molte persone vicine a Verdi e Boito in Francia avevano alimentato questo dibattito negli anni Settanta (negli amari strascichi della guerra franco-prussiana) e negli anni

Ottanta. Fra questi Achille de Lauzières, che nel 1873 denunciò come Wagner incoraggiasse

une ligue [...] entre les partisans de la nouvelle école, de l'école antimélodiste, de l'école néo-germanique, pour dénier à l'Italie toute gloire musicale, et pour déclarer que la musique italienne est une langue morte,
[una lega [...] fra i partigiani della nuova scuola, della scuola antimelodica, della scuola neogermanica, per negare all'Italia qualsiasi gloria musicale, e per dichiarare che la musica italiana è una lingua morta],

Léon Escudier, l'editore francese di Verdi, che nel 1872 sostenne che i wagneriani, costituendo una minacciosa "Internationale de musique" con propensioni terroristiche e incendiarie, di fatto si stringevano intorno allo slogan

Mort à la mélodie!... mort au génie!... Sur leur drapeau est écrit: "Demolition". Leur mot d'ordre est: "Chaos musical",
[Morte alla melodia!... morte al genio!... Sulla loro bandiera è scritto: "Demolizione". La loro parola d'ordine è "Caos musicale"],

e infine Bellaigue, amico di Boito e fervente sostenitore francese di Verdi.

Il dibattito continuò a imperversare per il resto del secolo e nei decenni immediatamente successivi. Nel 1897, circa dieci anni dopo la "prima", Victor Maurel, il famoso cantante che era stato scelto da Verdi per impersonare Jago, sottolineò ancora una volta l'influsso di *Otello* sulla tradizione musicale dell'Europa meridionale – un influsso esercitato in una direzione che egli condivideva appieno. Nelle sue riflessioni egli sottolineava la tensione intrinseca fra il vecchio stile della melodia operistica mediterranea, con i suoi stilemi, le sue tipiche fermate e "ripartenze", e «les exigences d'une véritable action dramatique» [le esigenze di una vera azione drammatica], poste dalla moderna scena operistica degli anni Ottanta e Novanta. Mentre *Sigurd* di Ernest Reyer e *Hamlet* di Ambroise Thomas avevano suggerito l'inizio di un processo di avvicinamento fra queste due antitesi, Maurel sosteneva che solo con *Otello* questo ideale si era realizzato. Lo scopo che *Otello* aveva raggiunto non era nient'altro che «l'évolution de l'opéra en drame lyrique» [l'evoluzione dell'opera in dramma lirico]. E dopo *Otello*, sottolineava ancora Maurel, non solo le forme musicali ma anche le messe in scena erano destinate a diventare più fluide, più naturali, e tutto ciò avrebbe imposto maggiori esigenze nei confronti di compositori, cantanti, strumentisti e pubblico:

L'apparition du drame lyrique *Otello* va donc pendant quelques années (tout comme *Aida*) jeter une nouvelle vie sur des scènes que le public commençait à désertar. [...] Il a été démontré que la mélodie déclamée selon les exigences de la situation [dramatique] a prévalu sur la coutume habituelle.
[Il dramma lirico *Otello*, proprio come era accaduto con *Aida*, getterà dunque per qualche anno nuova vita sulle scene che il pubblico cominciava a disertare. È stato dimostrato che la melodia declamata secondo le esigenze della situazione drammatica ha prevalso sulle consuetudini].

Possiamo ritenere che Verdi, dal canto suo, avrebbe disapprovato gran parte delle incessanti chiacchiere critiche intorno al suo lavoro, e certamente nelle sue lettere c'è qualche traccia di esplicita polemica che ci suggerisce come egli non volesse avere alcun ruolo personale in questo dibattito. Certamente però non ne era sorpreso, e lui più di ogni altro dovette comprendere la grande rilevanza di *Otello* per il passato, il presente e il futuro dell'opera italiana. Da un altro punto di vista Verdi era però di fronte a una sfida diversa, più personale: la sfida nei confronti del processo di invecchiamento, accompagnata dalla percezione che con il suo amaro ritiro dal teatro all'inizio degli anni Settanta il suo grande periodo compositivo si era concluso. La meta era adesso coronare la sua carriera con qualcosa di più elevato, più diretto, più consistente e di maggior peso rispetto a ciò che aveva realizzato prima, di creare insomma una vera opera "shakespeariana".

Boito aveva forgiato ogni verso del suo straordinario libretto con la mente rivolta al *maestro*. Nessun altro compositore in Italia, e probabilmente in qualsiasi altro luogo, sarebbe stato in grado di affrontare il compito di metterlo in musica. Il libretto fornì a Verdi tutto ciò di cui aveva bisogno, e forse con un grado di intensità maggiore di quanto lui non si fosse potuto aspettare. Innanzitutto gli fornì una successione ininterrotta di scene di grande forza espressiva, *coups de théâtre* e situazioni drammatiche essenziali. In secondo luogo il libretto trabocca di vigorose espressioni, collocate con eccellente senso del teatro («Esultate!»; «Un bacio...»; «La Morte è il Nulla, è vecchia folla il Ciel»; «Vigilate!»; «Ecco il Leone!»; «O Salce! Salce! Salce!»), che rispondono alla perfezione alla descrizione di Verdi, espressa nell'ottobre 1882, di ciò che è essenziale per raggiungere l'efficacia nei versi di un libretto: «*le mot*, che colpisce, e scolpisce». Terzo, il testo corrispondeva a una cultura esteticamente elevata del prestigio letterario fusa con uno stile "poetico" davvero insolito, un chiodo fisso tipico di Boito. *A posteriori* sembrerebbe che Verdi si sia preparato alle esigenze di questo libretto per un decennio o più, forgiando con pazienza quello che noi oggi chiamiamo il suo stile maturo: alcune parti di *Aida* (1871-72) e la *Messa da requiem* (1874), ma soprattutto le straordinarie revisioni e interpolazioni per *Simon Boccanegra* (con Boito, 1881) e *Don Carlos* (1882-83, con Camille Du Locle). Queste revisioni erano esperimenti relativamente poco rischiosi per il nuovo stile che avrebbe dominato *Otello*. Erano inoltre opportunità per valutare in anticipo la risposta che gli avrebbe riservato la critica.

Per Verdi il valore primario dei versi di Boito era la loro capacità di costituire uno stimolo alla sua creatività, di dar vita a nuove risposte musicali e a intense idee teatrali. Il compositore mise in musica i ricercati versi di Boito in modo fortemente personale, al fine di realizzare un *dramma* in cui l'interesse fosse mantenuto costantemente vivo: un *dramma lirico* quale il mondo mediterraneo non aveva mai conosciuto. Non esitò a valicare i limiti impliciti del libretto se questo poteva migliorare l'effetto teatrale; paradigmatico da questo punto di vista è il monologo di Otello nel terzo atto, «Dio! mi potevi scagliar», al cui termine la musica, quando Otello perde quel poco di compostezza che gli era rimasta – «Ah! Dannazione! Pria confessi il delitto e poscia muoia!» – si riversa oltre l'ultimo verso del testo che Boito aveva concepito come un soliloquio, proprio a suggerire un Otello che perde il controllo, travolto da una furia che non può essere arginata da nessun contenimento puramente poetico. La concezione artistica della musica di Verdi è più immediata, più diretta, più puramente "romantica" di quella del libretto

di Boito. Il compositore era assai meno preoccupato delle aspirazioni letterarie e del costante dualismo dei temi (chiaro e scuro) che non del produrre musica e teatro di grande efficacia. Se nel libretto possiamo a volte percepire una poesia esteticamente sofisticata, nella musica ci troviamo di fronte a una successione di gesti di intensa fisicità.

La musica di Verdi è diretta, aggressiva, tangibile. Siamo continuamente colpiti dalla sua assoluta fisicità ed energia. Esiste un esordio più violento nel mondo dell'opera delle prime battute di *Otello*? È possibile immaginare un rientro sulle scene, dopo quindici anni di silenzio, che rappresenti una sfida maggiore di questa, un inizio che incrementi ulteriormente quella che sembrava essere la massima energia possibile che Verdi aveva riversato nel *Dies irae* del *Requiem*? Siamo colpiti dal modo in cui Verdi si mostra ripetutamente in grado di prendere un verso levigato, raffinato – ad esempio, quello che troviamo al centro della tempesta iniziale, «I titanici oricalchi squillano nel ciel» – e convertirlo non solo in una presenza tangibile, ma in una intensa, grande preparazione per il coro al culmine della bufera: «Dio, fulgor della bufera!». Mentre la visione di Boito del dramma shakespeariano ha aspetti di ironico, freddo distacco, quella di Verdi ribolle di bruciante immediatezza. Anche se indissolubilmente legata al testo di Boito, il calor bianco della musica si fa strada attraverso la residua preziosità delle parole, facendo ripetutamente esplodere il libretto nella musica. La pura forza della personalità travolge il testo anche mentre lo onora.

La lettura di Verdi delle singole unità testuali (frasi) del libretto è così aderente, ogni verso è così individualmente messo in musica e per così dire trasfigurato in senso fisico, che il rischio era quello di un eccessivo sfaccettamento e di una eccessiva frantumazione musicale. Una lettura così aderente correva il rischio di abbandonare l'impianto melodico di ampio respiro che Verdi tanto apprezzava quale elemento fondante e centrale della tradizione italiana. Sotto questo aspetto vale la pena di sottolineare l'importanza dell'innocente lirismo di Desdemona e i momenti più lirici di Otello nel primo e nel quarto atto quale elemento di contrappeso rispetto ai caratteri mutevoli, disgregativi di una musica continuamente cangiante. Siamo più vicini alla comprensione di *Otello* se ci rendiamo conto che poesia e musica ci pongono di fronte a due visioni che differiscono sotto alcuni importanti aspetti, o, meglio, che la peculiarità dell'opera è da individuarsi nell'intrecciarsi di due notevolissimi ingegni.

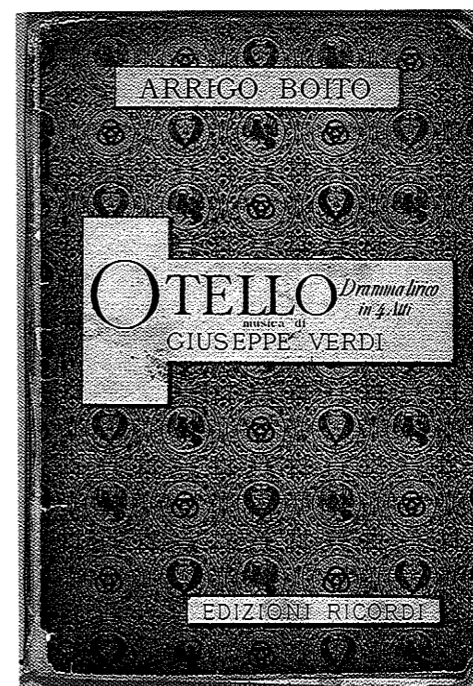
Anche se l'apparente distanza di Verdi dalle antiche convenzioni fu ben rilevata, non bisogna dimenticare che gran parte della musica rimaneva in stretta relazione con esse, anche quando Verdi si liberava da molti degli elementi formali più evidenti che avevano caratterizzato l'uso di tali convenzioni nei suoi precedenti lavori. Francesco D'Arcais era sostanzialmente nel giusto quando nel 1887, opponendosi a una diffusa opinione che sosteneva il contrario, scrisse sulla *Nuova antologia* di Roma:

Nell'*Otello* di Verdi, non è punto abolito il pezzo di musica che sta da sé, che principia, si svolge e finisce regolarmente. Soltanto questo pezzo non è più vincolato alla forma che per tanto tempo fu in onore nell'opera teatrale, e fra i diversi pezzi esiste un nesso, in forza del quale possono essere considerati come altrettante parti di un quadro.

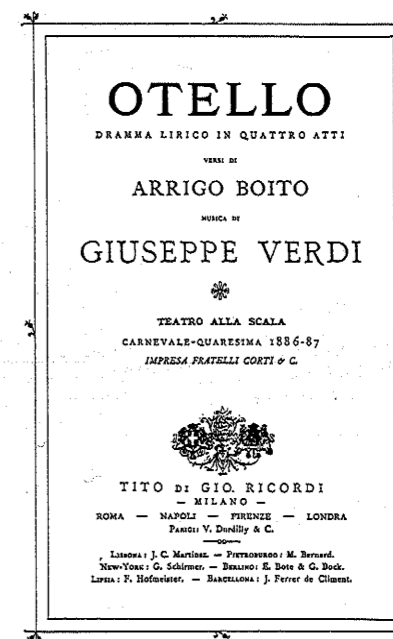
La musica di *Otello* ha un piede nel vecchio mondo e uno nel nuovo. Una delle più



Medaglia commemorativa della prima rappresentazione di Otello al Teatro alla Scala (Milano, Museo Teatrale alla Scala). Recto e verso.



Otello. Libretto per la prima rappresentazione, Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887 (raccolta privata). Copertina, distribuzione e frontespizio.



PERSONAGGI

OTELLO, Moro, generale dell'Armata Veneta... TAMAGNO FRANCESCO
 JAGO, alfiere ... MAUREL VITTORIO
 CASSIO, capo di squadra ... PAROLI GIOVANNI
 RODERIGO, gentiluomo Veneziano ... FORNARI VINCENZO
 LODOVICO, ambasciatore della Repubblica Veneta. NAVARRINI FRANCESCO
 MONTANO, predecessore d'Otello nel governo dell'isola di Cipro ... LIMONTA NAPOLEONE
 UN ARALDO ... LAGOMARSINO ANGELO
 DESEMONA, moglie d'Otello ... PANTALEONI ROMELDA
 EMILIA, moglie di Jago ... PETROVICH GINEVRA

Soldati e Marinai della Repubblica Veneta.
 Gentildonne e Gentiluomini Veneziani. — Popolani Ciprioti d'ambo i sessi.
 Uomini d'arme Greci, Dalmati, Albanesi. — Fanciulli dell'isola.
 Un Taverniere. — Quattro servi di taverna. — Bassa diurna.

SCENA: UNA CITTÀ DI MARE NELL'ISOLA DI CIPRO.
 EPOCA: LA FINE DEL SECOLO XV.

17.^a Rappresentazione.

TEATRO ALLA SCALA

Questa sera, Sabato 5 Febbraio 1887 alle 8 1/4 precise
PRIMA RAPPRESENTAZIONE
del Dramma lirico in 4 atti, versi di A. Boito:

OTELLO

Musica di GIUSEPPE VERDI
(Opuscoli con libretto)

OTELLO, maresciallo, generale dell'Armata Veneta	Sc. TANICHO FRANCESCO
JAGO, idem	Sc. MARCEL VITTORIO
CASSIO, capo di squadra	Sc. PABLO GIOVANNI
RODERIGO, gentiluomo veneziano	Sc. PABLO TINGIZZO
LODOVICO, ambasciatore della Repubblica Veneta	Sc. MARCELLO FRANCESCO
MONTANO, professore d'Otello nel governo dell'isola di Cipro	Sc. LUCIANA NAPOLEONE
Il. ARALDO	Sc. LUCIANO AMERIO
DESDERONIA, moglie d'Otello	Sc. PANTALEONI ROSALBA
EMILIA, moglie di Jago	Sc. PANTALEONI ROSALBA

Teatro e libretto della Società Anonima di Drammi e Operette Teatrali. - Proprietà del Teatro alla Scala. - Direzione: Carlo Feltri. - Libretto: A. Boito. - Musica: G. Verdi. - Copertina: G. B. B. - Litografia: G. B. B.

Dopo l'opera si daranno i primi due quadri del ballo di L. Manzotti:

ROLLA

Le Sedie e le Poltrone sono esaurite. - Nella Platea non vi sono posti in piedi ed il piccolo atrio è chiuso al Pubblico.

PREZZI PER QUESTA SERA

Biglietto d'ingresso alle Sedie ed ai Palchi	. Lire	5
> > al Loggione	5
> > per sig. Militari in uniforme	2,50

il Teatro si apre alle ore 7 1/4 Il Loggione alle ore 7

Manifesto per la prima rappresentazione di Otello.



Verdi fra gli interpreti di Otello. Litografia (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



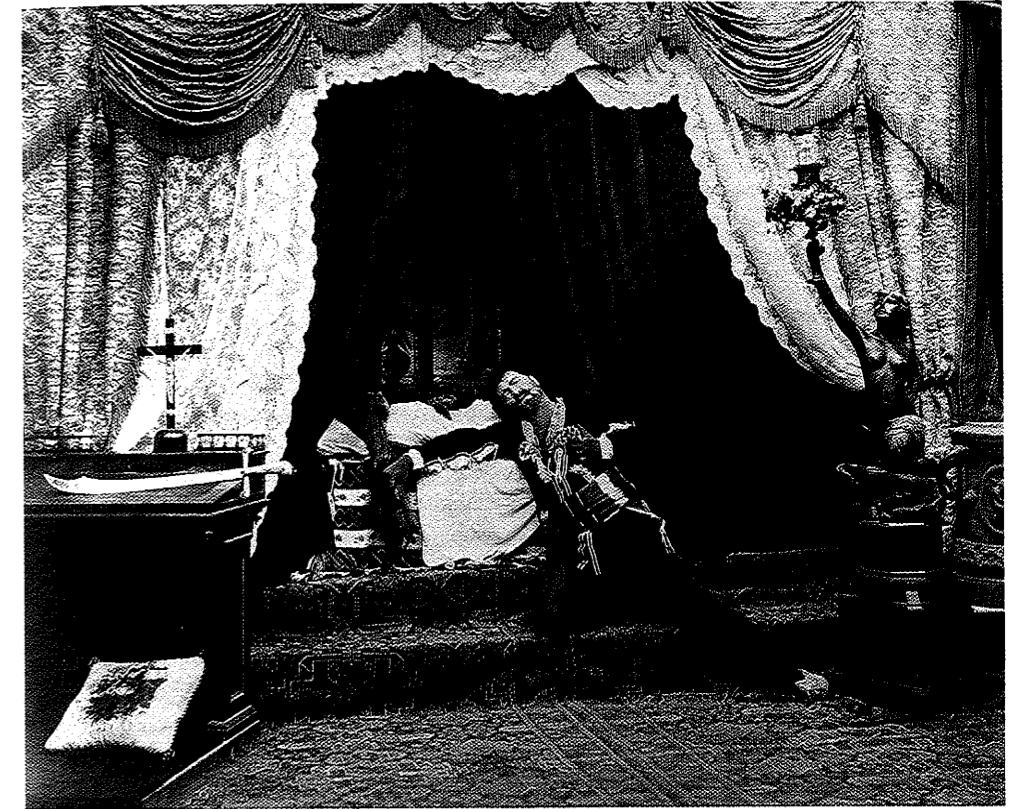
Francesco Tamagno nel quarto atto di Otello. Fotografia (Torino, Archivio Storico del Teatro Regio).



Romilda Pantaleoni, la prima Desdemona, in Otello. Fotografia (raccolta privata).

notevoli conquiste di Verdi e Boito fu quella di coniugare la forma tradizionale e qualsiasi allusione ad essa con le finalità drammatiche. Non ci riferiamo solo al fatto che qualsiasi momento possa avere legami con una procedura del passato: ciò che conta è che c'è sempre una precisa ragione *drammatica* per questo. Uno degli esempi più evidenti di quest'uso drammatico dei generi tradizionali si verifica al calare del sipario al termine del secondo atto. Qui Verdi e Boito resuscitarono la più antica e convenzionale delle formule operistiche, la cabaletta, il paradigma di ciò che i riformatori desideravano abolire. In questo caso siamo di fronte a un duetto-cabaletta di Otello e Jago, «Si, pel ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!», in cui sentiamo risuonare separatamente, con le medesime formule, la stessa melodia per ognuno dei due personaggi, con *proposta e risposta* di tipologia "simile" che, secondo la norma, rappresentano tradizionalmente una risoluta concordanza di sentimenti, seguite da una dichiarazione di entrambi su una terza esecuzione della medesima melodia, cantata insieme. La cabaletta con giuramento comune, naturalmente, era ben nota sin dalle precedenti opere di Verdi (ad esempio, in «Dieu, tu semas dans nos âmes» da *Don Carlos*, atto II, scena I). In chiave meno tradizionale, tuttavia, la cabaletta nel secondo atto di *Otello* si propone ora come una struttura autonoma: non è preceduta dal consueto e convenzionale movimento lento, sostituito invece dal *racconto* insidiosamente sinuoso di Jago, «Era la notte», che all'epoca difficilmente poteva apparire l'*adagio* di un duetto, anche se ciò che separa questo brano dalla successiva cabaletta poteva essere inteso come una sorta di libero *tempo di mezzo* con funzioni "connettive", qualcosa cioè che sposterebbe l'equilibrio verso una conclusione in forma di duetto più riconoscibile.

Per essere più precisi, comunque, Verdi e Boito non erano affatto interessati a un vuoto gesto nei confronti della *solita forma* per se stessa. Il genere della cabaletta in sé *significava qualcosa*, ed era il suo significato storico, colmo di arcaiche connotazioni, che essi erano decisi a sfruttare per concludere un secondo atto sorprendentemente fluido. Consideriamo la situazione drammatica. Posto di fronte a quella che egli ritiene essere la prova dell'infedeltà di Desdemona – Jago sostiene di aver visto il fazzoletto rivelatore nelle mani di Cassio – Otello perde la ragione ed esplose in un accesso di collera, reclamando a gran voce «Ah! sangue! sangue! sangue!». Questo improvviso ripiegamento su un atteggiamento primitivo – un tratto sfacciatamente razzista spesso sottolineato e isolato dalla critica in relazione alla figura del Moro shakespeariano, almeno a partire da Schlegel, che a proposito di Otello aveva parlato della "tirannia del sangue" – è immediatamente esemplificato dal ritorno di Otello a un agire rituale. Otello corre verso il proscenio («alla ribalta, quasi al centro», come ci dice la *disposizione scenica* del 1887, proprio di fronte al pubblico, che funge da testimone silenzioso e non visto), cade in ginocchio proprio nel momento in cui l'accompagnamento della sua cabaletta comincia a ribollire in orchestra (*molto sostenuto*), invoca forze quasi pagane del mondo della natura e solennemente giura vendetta, alzando il suo braccio destro verso il cielo all'inizio e alla fine della sua dichiarazione. Jago avanza, trattiene Otello dall'alzarsi e s'inginocchia accanto a lui, cantando la sua *risposta* che esprime falsa fedeltà, «Testimon è il Sol ch'io miro». Quindi entrambi si alzano in piedi per cantare insieme il giuramento, riprendendo le parole originarie di Otello. Proprio come il dramma che si svolge sulla scena, per nulla mitigato da alcun elemento di "moderna" fede o ragione, regredisce verso primordiali bisogni degli antichi codici sociali, così an-



Francesco Tamagno, il primo interprete dell'*Otello* di Verdi, nella scena finale dell'opera. Fotografia dello studio Guigoni e Bossi, Milano, 1887 (Milano, Museo Teatrale alla Scala). La fotografia è stata scattata in posa, ma verosimilmente in teatro, in occasione della prima assoluta al Teatro alla Scala.

che il testo e la musica ricadono nella forma primitivamente grezza, archetipica dell'opera dell'Ottocento: la cabaletta. La "elettrificazione" fatta da Verdi di questa cabaletta con la corrente ad alto voltaggio della moderna orchestrazione contribuisce a darci un'ulteriore sensazione di distanza da ciò che un tempo era considerato scontato. Scelte di carattere generale, soluzioni specifiche di grande effetto e azione drammatica si fondono insieme a costituire un tutt'uno.

Ci sono anche ragioni di più ampia portata che fanno di questa cabaletta posta in chiusura del secondo atto una soluzione ulteriormente opportuna ed efficace. Nel quadro di altri momenti musicali circoscritti dell'opera, e certamente nel quadro di alcuni dei pezzi di tipo convenzionale più proiettati verso il futuro, Verdi spesso sfrutta una particolare modalità "psicologica" di costruzione drammatica e musicale: la costruzione progressiva e lineare tesa verso un'affermazione finale decisiva. La sua formulazione consueta si presenta su scala ridotta: un pezzo convenzionale, ad esempio, può cominciare con una successione di frasi melodiche e declamatorie che hanno l'effetto di un flusso libero e continuo, di qualcosa solo marginalmente o addirittura per nulla legato alle formule convenzionali della tradizionale melodia italiana. Questa libera successione, in cui gli elementi sono in genere sottilmente legati da connessioni motiviche o di altro tipo, acquista energia via via che procede ed è condotta a una risoluzione teatrale di grande effetto con un verso conclusivo (o quasi conclusivo) di carattere definitivo che riassume e scarica l'energia accumulata.

Un esempio lo troviamo nello straordinariamente sofisticato duetto d'amore che conclude il primo atto. Mentre sono state formulate convincenti argomentazioni in relazione ai suoi sublimi riferimenti alla forma tradizionale del duetto, è forse più interessante evidenziare la sua distanza da questo modello ormai logoro. L'effetto complessivo del duetto è quello di un libero e spontaneo fluire di frasi liriche in successione, certamente a rappresentare un infinito riversarsi di amore fra Otello e Desdemona: «plus qu'un dialogue de voix; c'est un échange d'âmes» [più che un dialogo di voci, è uno scambio di anime], come disse Bellaigue. Il verso conclusivo che esprime tutto questo è, naturalmente, «Un bacio... un bacio... ancora un bacio» di Otello, rafforzato dalla travolgente musica destinata a concludere anche l'intera opera. Un altro esempio è offerto dall'ancor più libero monologo di Jago, «Credo in un Dio crudel», che si muove al di fuori di qualsiasi limitazione dettata dalle "regole" delle forme tradizionali. Musica e testo sono costituiti da una serie di profanazioni sottolineate dal sostegno orchestrale di due figure ricorrenti, una i cui terribili unisoni e ottave sono compatti e solidi come marmo, l'altra invece una figura beffarda, danzante, che nasce dai caratteristici accompagnamenti di terzine "rotanti" di Jago. Inutile dire che il verso conclusivo che ricomponne il tutto è la sua dichiarazione finale di nichilismo, «La Morte è il Nulla, è vecchia fola il Ciel», seguita da un veemente "schiaffo" orchestrale. Per estensione, se tutto il secondo atto può essere inteso come un costante e libero flusso di strutture spesso "moderne", allora la cabaletta «Sì, pel ciel marmoreo giuro!» ha anche lo scopo formale di provvedere alla necessaria ricapitolazione culminante e rappresenta una sorta di punto esclamativo finale, questa volta scritto a grandi caratteri.

Considerato nel suo complesso, l'impianto strutturale del *dramma lirico* di Verdi può essere visto come una successione di "numeri" convenzionali (arie, duetti, cori ecc.), con un diverso grado di ortodossia e "chiusura", ciascuno preceduto e seguito da libere tran-

sizioni motiviche. Queste transizioni riconducibili al recitativo possono fuggacemente cristallizzarsi in qualsiasi momento in ciò che Amintore Galli nel *Secolo* appropriatamente definiva «immagini melodiche». Dunque un modo di intendere ognuna delle unità principali è quello di considerarla come un'unità strutturale a tre livelli: 1a) una *transizione d'ingresso* preparatoria, che è orientata e sfocia in 1b) vero e proprio *pezzo convenzionale* centrale, che alla fine si fonde in 1c) una *transizione d'uscita*, che a un certo punto si tramuta in 2a) una nuova transizione d'ingresso, e così via. La perizia nel legare l'una all'altra queste unità di diversa dimensione, concepite con grande flessibilità e via via congiunte in piccoli sottogruppi, fa sì che il processo non potrebbe apparire più lineare. Questo impianto riesce a offrire le migliori condizioni sia alla fluidità strutturale sia al fondamento melodico del *dramma lirico*, mantenendo al tempo stesso tutta la libertà necessaria rispetto alle vecchie convenzioni richieste dal contesto drammatico.

Nella scena iniziale del primo atto, ad esempio, Verdi dapprima ci ghermisce con il suo *coup de théâtre* d'apertura, che sfocia immediatamente in una agitata scena di tempesta, per lo più nel *piano* ma con occasionali lampi di *fortissimo*. Tutto questo costituisce una preparazione, una transizione d'ingresso per il pezzo centrale dell'unità, la breve e solida preghiera corale «Dio, fulgor della bufera!». Nel momento in cui ci aspettiamo la cadenza conclusiva questa è però elusa e appare invece d'improvviso una più libera transizione d'uscita, che contiene due esplosioni, la conferma della vittoria di Otello («È salvo!») e la sua conseguente fantastica sortita (il giustamente celebrato «Esultate!»), un altro *coup de théâtre* per concludere quest'ampia sezione. Quasi contemporaneamente all'uscita di scena di Otello, la musica si volge rapidamente a una nuova idea, una transizione d'ingresso per il secondo pezzo convenzionale, il coro della vittoria costruito a guisa di *stretta*, «Vittoria! Sterminio!». Questi primi due cori insieme – «Dio, fulgor della bufera!» e «Vittoria! Sterminio!» – costituiscono un'introduzione all'azione dell'opera: un quadro d'apertura con un doppio coro. Il primo atto continua con altri pezzi convenzionali, il coro del fuoco («Fuoco di gioia!»), la canzone strofica del brindisi («Innaffia l'ugola!»), il duello e il duetto d'amore (il cui inizio formale è il «Già nella notte densa» di Otello, anche se ci sono indizi testuali e musicali che indicano come il primo *cantabile* vero e proprio si realizzi solo con il successivo "slittamento" nella memoria, il «Quando narravi l'esule tua vita» di Desdemona).

A seconda dell'effetto drammatico desiderato, questi pezzi sono realizzati in chiave tradizionale oppure più liberamente trattati. Fra i momenti più tradizionalmente operistici di *Otello* possiamo annoverare i due grandi *ensembles* lenti, il quartetto del secondo atto, «[...] dammi la dolce e lieta parola del perdono», e il concertato finale del terzo atto, «A terra... sì... nel livido fango...». Anche se i loro dettagli interni sono estremamente curati e condensati con grande efficacia, al punto che molti dei primi critici li considerarono del tutto nuovi o addirittura difficili e confusi, i principi basilari di impianto drammatico e le generali modalità esecutive erano ben noti ai conoscitori del mondo dell'opera. Sotto certi aspetti i due *ensembles* possono essere considerati apoteosi tardive di meccanismi operistici estremamente familiari. Anche se entrambi tendevano all'illustrazione evidente dei singoli momenti drammatici a cui si riferiscono, in un'altra prospettiva potevano essere considerati come due ricche, conclusive riproposte di un vecchio *topos* drammatico, trattato dalle mani del suo più grande maestro quasi come "musica assoluta".

Dal punto di vista generale la formula drammatica, ben sperimentata, era perfettamente chiara; un *ensemble* di questo tipo doveva essere innescato da una affermazione attesa, da una sorprendente rivelazione o da una profonda offesa che "ferma il tempo" per consentire a tutti i presenti di reagire. L'*ensemble* stesso, un quadro statico sul piano temporale e saturo su quello emotivo, doveva tradizionalmente cominciare con un solista che enunciava una prima affermazione isolata (*proposta*), dopo la quale si univano gli altri personaggi, in qualche caso uno alla volta, in un prolungato schema di accumulazione melodica e di progressivo infittimento della scrittura. Attraverso una calcolata serie di risoluzioni, l'*ensemble* lento deve essere condotto a un singolo (o reiterato) culmine di tensione verso la fine, per concludersi poi sulla cadenza finale; l'opera ritorna allora improvvisamente indietro, all'azione del "tempo reale". Nei suoi precedenti lavori, in particolare nei finali, Verdi avrebbe fatto seguire un *ensemble* conclusivo più veloce, la *stretta*, ma all'epoca di *Otello* la necessità di una *stretta* era ormai considerata un anacronismo.

Il magnifico quartetto del secondo atto in linea generale segue e arricchisce questa formula. Nella ben forgiata transizione d'ingresso, che segue immediatamente al coro degli omaggi, Desdemona si rivolge innocentemente a Otello per chiedere perdono per Cassio, «D'un uom che geme», non immaginando neppure gli incipienti sospetti del marito. Il Moro, tormentato dai sospetti, diventa furioso, getta a terra il fazzoletto della moglie e le chiede di andarsene immediatamente: questo è il gesto che fa scattare la musica successiva. Ritenendo ancora che non ci sia nulla di davvero grave, Desdemona chiede perdono a Otello con una grande supplica, «Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato», nella quale scende fino alla nota più grave da lei cantata nell'opera, il si bemolle grave: si è abbassata fino al limite, in un gesto di umiltà invalicabile, per dare il via al *largo* del vero e proprio *ensemble*, «[...] dammi la dolce e lieta parola del perdono». Questo *ensemble* è suddiviso in due parti, che Amintore Galli identificò rispettivamente come *proposta* e *perorazione*. È in particolare la prima parte del quartetto che si rivelò una vera sfida per la sua novità. La difficoltà principale consisteva nel cogliere nel suo complesso l'arco fantasticamente lento e ampio della distesa melodia di Desdemona, ricolma di sospiri e fluttuante al di sopra dell'angoscia, dei bisticci e degli intrighi degli altri (Otello, Emilia e Jago), che pure richiedono tutta la nostra attenzione. La perorazione più vigorosa, che inizia intorno alla metà dell'*ensemble*, quando Jago strappa il fazzoletto dalle mani di Emilia, è più convenzionale, anche se estremamente compressa. Come è tipico in questo *dramma lirico*, non c'è una pausa prevista perché il pubblico al termine possa applaudire. Con l'uscita di Desdemona e di Emilia la musica scivola immediatamente in una transizione d'uscita basata sulla figura della perorazione.

Il quartetto è però solo un "riscaldamento" per il grande *concertato* finale del terzo atto, un vasto quadro che soddisfa e addirittura supera le aspettative convenzionali di un finale concertato spettacolare all'interno di un atto. Quasi tutti i primi critici furono colpiti dalla sua grandiosità. Bellaigue esclamò:

Un finale gigantesque... Ici les proportions sont encore plus grandioses, et le second finale d'*Aida* même est dépassé. Malgré sa magnificence, le finale d'*Aida* est surtout décoratif, celui d'*Otello* est beaucoup plus dramatique.

[Un finale gigantesco... Qui le proportions sono ancora più grandiose, e anche il secondo finale di *Aida* è superato. Malgrado la sua magnificenza, il finale di *Aida* è soprattutto decorativo, quello di *Otello* è assai più drammatico].

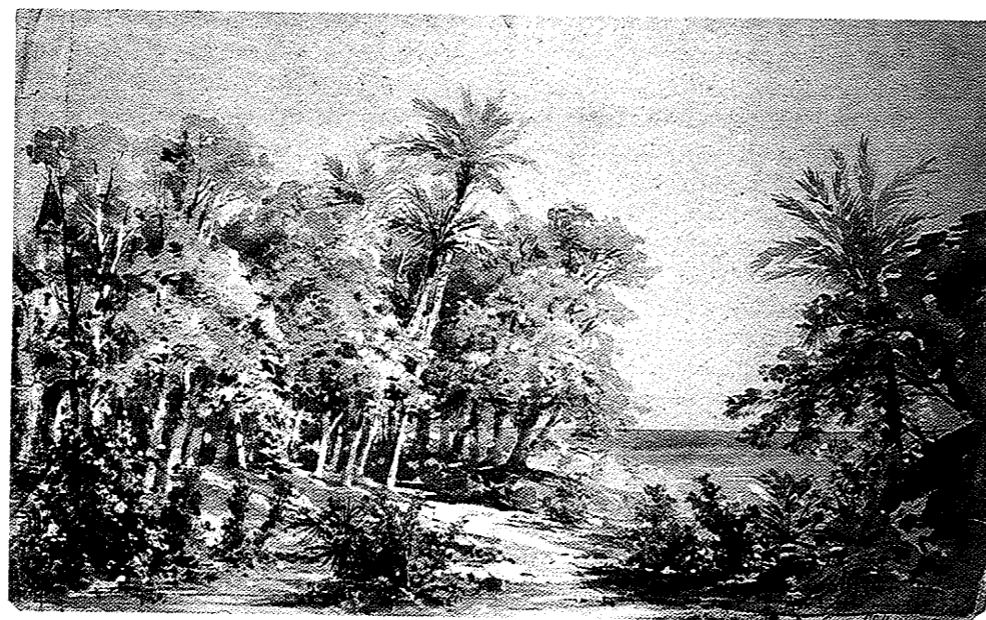
Molti si stupirono di fronte alla capacità di Verdi di trattare "sei parti reali" in questo sestetto con coro; altri, come il critico del *Popolo romano*, contarono anche il coro e dichiararono di individuare non meno di

undici parti reali che individualizzano passioni diverse e separate, giungendo a fondersi tuttavia in una mirabile chiarezza ed armonia di assieme.

A questo punto dell'opera l'offesa in confronto più contenuta che aveva dato origine al quartetto del secondo atto si è per così dire moltiplicata nell'inconcepibile oltraggio del terzo atto, in cui Otello pubblicamente scaglia a terra Desdemona, «A terra, e piangi!». È questo il gesto che ora congela l'azione e dà inizio all'*ensemble*. Comincia con agghiacciati balbettii dell'orchestra e con le parole di Desdemona, «A terra... sì... nel livido fango...», e solo gradualmente si scioglie in più ampie linee liriche.

Nel considerare per lo più la forma di questo *ensemble* come del tutto nuova, ciò che i critici nel 1887 sembrano percepire è soprattutto la sua lenta vastità e stupefacente articolazione, con una lunga successione di distinte sezioni espressive. Una volta che l'azione era stata condotta a questo punto e completamente bloccata con questo straziante quadro, Verdi voleva che il suo pubblico contemplates a lungo lo straordinario impatto di questo stadio del dramma, lo stadio, di fatto, che avrebbe portato quasi direttamente all'omicidio del quarto atto. Conseguentemente il compositore sposta nell'*ensemble* il fuoco della nostra attenzione da un personaggio all'altro, da un gruppo all'altro, da un'implicazione all'altra. Così la prima sezione è riservata a Desdemona sola: lo sguardo sulla vittima innocente; la seconda essenzialmente a un quartetto a cappella di simpatizzanti che reagiscono (Emilia, Cassio, Roderigo e Lodovico), al quale si aggiungono poi nuovamente l'orchestra e Desdemona che ripropone un'intensa frase melodica tratta dalla parte centrale della prima sezione; la terza al minaccioso modo minore, *pianissimo*, con versi frammentati che circondano un oscuro, sussurrato incitamento all'azione da parte di Jago nei confronti di Otello, il tutto su una ripetuta lamentosa figurazione dell'orchestra (che preannuncia anche le reiterazioni di Desdemona sulla parola «Salce!» nell'atto seguente); la quarta è un ritorno intensificato e variato alla seconda; la quinta una lamentosa ripresa della prima; la sesta un *più mosso*, una quasi-ripresa condensata della prima e così via. Il tutto è coronato da un grande *ritenuto*, con il *climax* della melodia conclusiva di Desdemona, la più lirica della prima sezione.

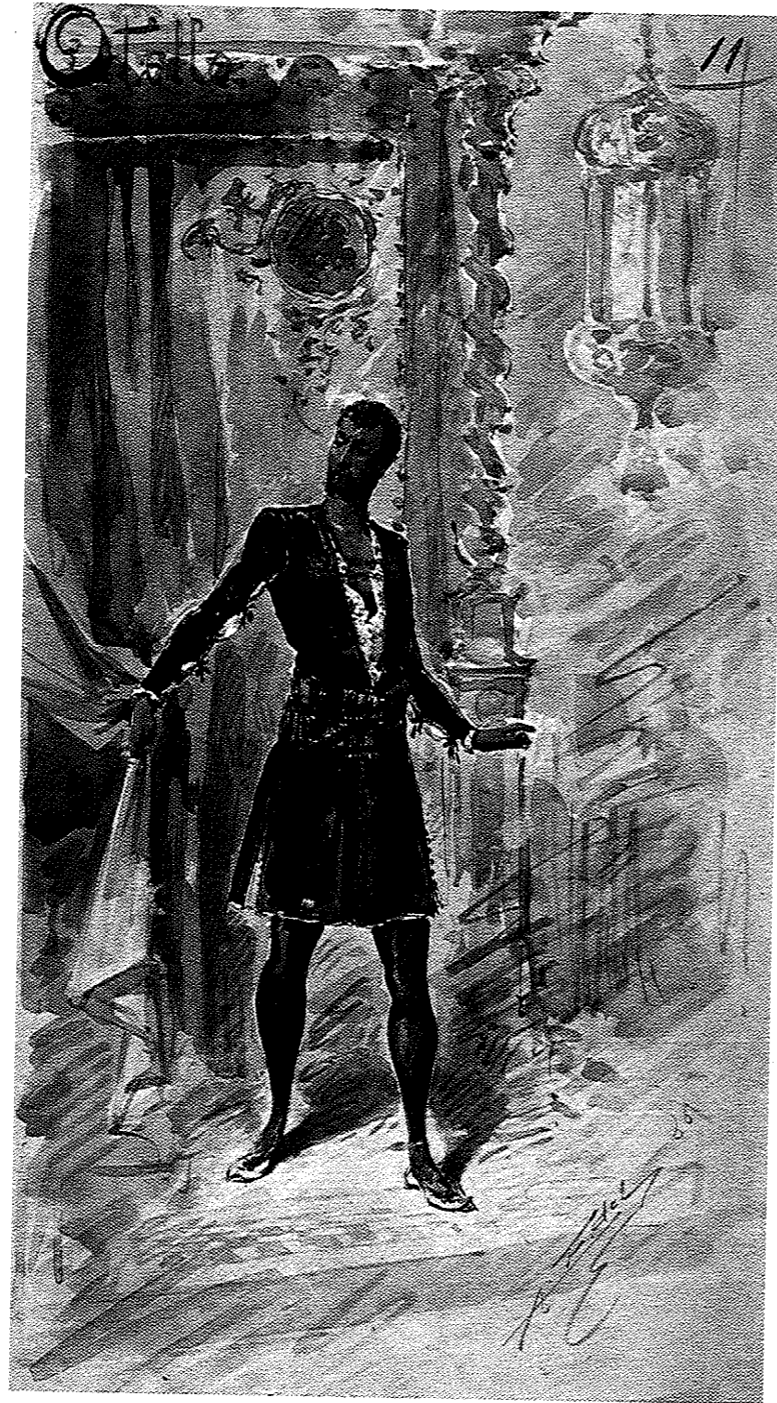
Il momento forse più sorprendente, tuttavia, è riservato alla conclusione. Come nel coro del primo atto «Dio, fulgor della bufera!», la cadenza finale a lungo attesa è violentemente elusa, messa in ombra dall'urlo che Otello rivolge a tutti, «Fuggite!». Ancora una volta scatta l'orologio del tempo drammatico, che innesca la transizione d'uscita che conduce lontani dall'*ensemble* convenzionale. In questo caso l'uscita ci porterà alla drammatica conclusione dell'atto: lo svenimento di Otello; le voci lontane del popolo che, apparentemente inconsapevole dell'orrore che si è consumato, continua a esaltare



Giovanni Zuccarelli. Bozzetti per la scena dell'atto II di Otello (Milano, Archivio Storico Ricordi).
 Da: J. A. Hepokoski, M. Viale Ferrero, L'Otello di Verdi, Milano, Ricordi, 1990.
 In alto: Sala, principale traforato.
 In basso: Giardino, fondale.



Giovanni Zuccarelli. Montaggio fotografico dei due bozzetti (raffigurati nella pagina di fronte) presentati come sarebbero apparsi nell'effetto complessivo. La scena avrebbe dovuto sostituire quella realizzata alla Scala da Carlo Ferrario, che non era piaciuta a Verdi. Ma Verdi disapprovò anche questo progetto di Zuccarelli, che non fu quindi mai messo in opera.



*Alfredo Edel. Figurino per Otello nell'atto IV
(Milano, Archivio Storico Ricordi).*



*Alfredo Edel. Figurino per Iago negli atti II e III
(Milano, Archivio Storico Ricordi).*

Otello come il «Leon di Venezia»; e Jago che indica il Moro a terra, «Ecco il Leone...», fino al chiudersi del sipario.

In *Otello* Verdi riutilizza così anche i momenti operistici più convenzionali dello «stile maturo», per dar vita a nuove e impressionanti modalità di realizzazione. Ulteriori esempi di ciò possono essere visti nel trattamento che Verdi fa di semplici canzoni strofiche, che erano fra le più tradizionali strutture dei «numeri» d'opera. Questi pezzi strofici non erano mai connotativamente neutrali; al contrario, le canzoni strofiche con le loro strutture esplicitamente meno elaborate avevano quasi costantemente inequivocabili implicazioni sociali e culturali. Sulla scena operistica del XIX secolo erano state tradizionalmente interpretate come esempi di una tipologia di canto ingenua, naturale o popolare, adatta per musica più leggera, per canzoni «preesistenti» inserite nell'opera, o per un discorso colloquiale, «naturale» o semplice rivolto a personaggi o tenuto da personaggi di rango inferiore o più comune. In *Otello* ci sono quattro di queste canzoni, una in ogni atto, e ognuna di esse allude a questa generica funzione tradizionale: il brindisi di Jago, il coro di omaggio dei Cipriotti a Desdemona, il terzetto del fazzoletto del terzo atto e la «Canzone del salice» di Desdemona.

Il brindisi del primo atto di Jago, «Innaffia l'ugola!», è un tipico «brindisi», una sorta di presenza decorativa, uno stilema dell'opera del XIX secolo. Anche se siamo di fronte a una canzone straordinariamente sofisticata nel suo stravagante linguaggio (boitiano) e nella sua spregiudicata spavalderia – un cenno di adesione alle correnti di crudo «realismo» che circolavano all'epoca nel mondo operistico e teatrale – non può però sfuggire la sottostante struttura strofica, che riflette i numerosi brindisi proposti. Anche la formula del verso in modo minore dal quale prende l'avvio un ritornello in maggiore («Chi all'esca ha morso») era ben nota alla tradizione, così come la ripetizione corale del ritornello qui utilizzata. Ciò che colpisce particolarmente del ritornello sono i gesti conclusivi del cromatismo discendente, transitoriamente minore, di «Beva»: due maliziosi assaggi seguiti da un lungo e assai più sinistro sorso alla salute. Anche se il tutto è colmo di eccessi, e nonostante il suo oscuro, nascosto scopo all'interno del dramma, la delusione sostanziale di questo pezzo risiede nel desiderio frustrato di poterlo sentire come un canto cameratesco. Nella disarmante casualità della forma strofica si colloca l'essenza della finzione.

La seconda di queste canzoni comprende gli episodi centrali del coro di omaggio a Desdemona del secondo atto, uno statico disegno a pastello, un quadro «idealizzato» in uno stile tipicamente tradizionale e popolare, che offre il massimo contrasto possibile rispetto al mondo moralmente corrotto delle manipolazioni di Jago, che circonda la donna da ogni lato. Qui il coro ricorrente «Dove guardi splendono raggi» serve da cornice che sostiene i versi o le strofe interne contrastanti. Questi versi sono cantati simultaneamente al ritornello come uno sfondo, «Mentre all'aura vola lieta la canzon», e sono eseguiti successivamente da diversi sottogruppi che vengono a onorare la moglie di Otello: fanciulli, poi marinai, quindi donne del luogo. Nella famosa *controcena* – accuratamente descritta dalla «disposizione scenica» – Otello e Jago assistono in disparte, non visti dagli altri. Osservano gli onori tributati a Desdemona (assumendo un ruolo analogo a quello del pubblico), mentre Jago facendo eco alle parole di Otello ne sollecita i sospetti; Otello che, da parte sua, manifesta la sua incapacità di credere che Desdemona possa essergli infedele. La successione di strofe e melodie ingenuamente semplici

contribuisce a suggerire una purezza innocente e senza macchia non solo per Desdemona ma anche per tutto il sincero popolo dell'isola, estraneo alle macchinazioni di Jago.

In questo quadro c'è però un altro aspetto assai interessante e significativo che è spesso passato inosservato. Il coro vero e proprio è preparato dalla ripetuta ammonizione di Jago a Otello («Vigilate») all'apparire di Desdemona: anche azioni apparentemente innocenti possono essere segni di colpevolezza. Ciò che Jago vuole è macchiare gesti puri e innocenti con il sospetto del tradimento. Alla fine il suo ricorrente «Vigilate», con la malevola e cantilenante appropriazione dello schema dominante-tonica (si-si-mi-si [TS1]), è finalizzato a inquinare il nostro ascolto del coro che segue. Jago cerca di trasformare la nostra percezione della «semplice» e «innocente» successione tonica-dominante (mi-si [TS2]) – la vera base della stabilità tonale stessa e, più specificamente, il fondamento ondeggiante e monotono delle sezioni esterne del coro – nel suo insistente richiamo: «Vigilate». Questo ci conduce alla vera essenza di Jago: l'insistenza sul fatto che, quando vediamo o sentiamo una cosa, in particolare una cosa apparentemente virtuosa, dobbiamo mettere da parte la nostra ingenuità. Dobbiamo diventare sospettosi delle motivazioni, immaginare un possibile male nascosto che altri, scevri dal sospetto, non possono vedere. Così nel coro degli omaggi a Desdemona noi possiamo, con Otello, sentire l'ingenuo «Dove guardi splendono raggi», ma al di sotto di esso continua a risuonare implicitamente l'appropriato intervallo di tonica e dominante di Jago, «Vigilate». Le figure centrali di questo coro, quindi, non sono in realtà Desdemona e gli isolani che la onorano; i personaggi chiave sono piuttosto Jago, il maestro di quella che oggi potremmo definire l'ermeneutica del sospetto, Otello e noi stessi nel ruolo di ascoltatori, incoraggiati a partecipare al processo di corruzione del coro, alla deflorazione dell'innocenza dell'impianto diatonico e strofico.

La terza struttura strofica è il tenue terzetto del terzo atto, «Essa t'avvince coi vaghi rai», nel quale, in un modo che richiama la *controcena* del coro di cui abbiamo parlato in precedenza, Otello è stato collocato ad ascoltare di nascosto la conversazione di Jago con Cassio. Normalmente le canzoni strofiche sono «numeri» drammaticamente statici e irresistibilmente melodici. Ciò che è qui degno di nota è l'adattamento del genere per dar vita a una scena d'azione che favorisce un tragico malinteso in continua evoluzione: Cassio sta parlando di Bianca, ma Otello crede che le sue parole si riferiscano a Desdemona, e la scelta di realizzare tutto questo in semplici versi paralleli è significativa. In questo caso, come in precedenza nel brindisi, Verdi e Boito erano decisi a esprimere nell'adattamento che Jago fa della «leggera» forma strofica la sua volontà di dissimulazione. Dobbiamo ritenere che per il fiducioso Cassio la struttura appaia immediatamente riconoscibile e tranquillizzante: non gli può suggerire altro che una normale canzonatura in una sboccata conversazione fra colleghi «fuori servizio». Dalla prospettiva di Otello, però, la disinvolta leggerezza di tutto questo è un incubo, ed è lui che, non sentito da Cassio, introduce il lamentoso ritornello che comincia con le parole «L'empio trionfa / m'irride, il suo scherno m'uccide», che ricontestualizza l'intera struttura sotto un manto di insostenibile ironia.

Il quarto pezzo strofico è la «Canzone del salice» di Desdemona, «Piangea cantando», dal quarto atto. Anche qui gli echi ben radicati del genere sono evidenti. Non solo siamo di fronte a una vera e propria canzone, che Desdemona probabilmente ricorda perché le veniva cantata da Barbara, l'ancella della madre, ma la schietta ingenuità del

genere musicale, per non parlare del testo, sottolinea ancora una volta l'innocenza di Desdemona, preparandoci sinistramente a quello che sarà il suo assassinio mentre piange la perdita di un passato felice. Le frequenti interruzioni di Desdemona del fluido scorrere della canzone – con gli *a parte* rivolti a Emilia – richiamano in ogni momento il suo terribile turbamento e quasi riducono a brandelli la sincera malinconia della canzone, insieme alla purezza della sua struttura.

Particolarmente toccante è la triplice iterazione delle parole che aprono il ritornello, «Salce! Salce! Salce!», sull'intervallo di terza minore discendente. Si tratta di un'immagine sonora che combina i caratteri di una figura di lamento in modo minore con un profondo sospiro che si leva al di là di ogni speranza. Questa languente immagine sonora della terza minore non solo si è ben impressa nel nostro orecchio in precedenza (forse soprattutto con le sue molteplici ripetizioni nella parte centrale dell'*ensemble* finale del terzo atto che precede immediatamente questo momento, come accennato poco sopra), ma sarà riproposta con evidenza più oltre nel quarto atto. Alla fine dell'opera due diversi momenti nell'angosciato monologo-suicida di Otello («Niun mi tema», dopo l'assassinio di Desdemona e l'arrivo di Lodovico, Cassio, Jago e altri) sono un'ossessionante eco della terza minore di «Salce!»: «E tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella», e l'ultima esclamazione del suo nome «Desdemona! Desdemona! Ah!... morta! morta! morta!».

Oltre a far riferimento alla forma strofica, la «Canzone del salice» di Desdemona affonda profondamente le sue radici nella tradizione espressiva dell'opera francese e italiana per l'assolo introduttivo e l'accompagnamento obbligato del corno inglese. Per i primi ascoltatori di *Otello* questo fu senza dubbio uno degli elementi più familiari del brano. In «Piangea cantando» Desdemona si colloca in una forte tradizione di pezzi per soprano solo o drammaticamente «isolato» con accompagnamento di uno strumento ad ancia doppia – il corno inglese o l'oboe – che svolge una funzione complementare allo straniamento psicologico del solista. Un precedente è rappresentato da «Al dolce guidami» di Anna, al termine dell'*Anna Bolena* di Donizetti, quell'aria di pazzia della regina ripudiata, cantata dalla torre prima della sua esecuzione. Altri esempi precedenti sono l'implorante cavatina di Isabelle, «Robert, toi que j'aime», da *Robert le diable* di Meyerbeer e la romanza di Marie, «Il faut partir», da *La fille du régiment* di Donizetti. Verdi stesso rivisitò e ripropose spesso nei suoi lavori questo *topos* drammatico: nella scena di morte di Abigail, «Su me... morente... esanime», in *Nabucco*; in «Egli un patto proponeva» di Lina, in *Stiffelio*; nell'«Addio, del passato» di Violetta, nella *Traviata*; in «Orfanella, il tetto umile» di Amelia, in *Simon Boccanegra*; in «Ami!... le coeur d'Hélène», di Hélène in *Les vêpres siciliennes*; in «Ma dall'arido stelo divulsa» di Amelia, in *Un ballo in maschera*; in «Ô ma chère compagne, ne pleure pas» di Elisabeth, in *Don Carlos*, e in «O patria mia» di Aida.

Considerata come singolo membro di un gruppo, ognuna delle quattro canzoni strofiche di *Otello* – il brindisi, il coro degli omaggi a Desdemona, il terzetto e la «Canzone del salice» – ha un suo proprio carattere o colore. Nessuna somiglia a una delle altre o suggerisce una relazione con le altre per sonorità, carattere melodico o atmosfera. Eppure, molto significativamente, la struttura complessiva di tre di questi quattro pezzi strofici – il brindisi, il terzetto e la «Canzone del salice» – segue lo stesso impianto generale di base. Ognuna è costituita da tre strofe con ritornello: le prime due sono fra

loro parallele, mentre la terza in un modo o nell'altro si disgrega nell'ubriachezza, in sussurri deludentemente inudibili o in macabra ansietà. Nel mondo di *Otello*, e forse anche nel mondo del teatro moderno, Verdi sembra suggerire che nessuna struttura apparentemente «innocente» può sopravvivere senza essere minata alla base e corrotta prima di giungere alla conclusione.

Un altro elemento caratteristico del mondo semplice o antico risiede nell'uso occasionale delle forme più tradizionali della melodia operistica italiana, le vecchie forme «liriche binarie». Nel sofisticato mondo post-wagneriano del 1887 i conoscitori europei avrebbero considerato questi tradizionali modelli melodici AA'BA" o AA'BC come «ingenui» o espressivamente monodimensionali, riflesso di una spontaneità senza pretese ormai perduta nei complessi tempi moderni. Quando Desdemona si affida a questo modello per l'*Ave Maria* del quarto atto, il messaggio che viene implicitamente trasmesso non è solo legato alla fiduciosa innocenza della preghiera (soprattutto in circostanze come questa), ma anche alla ingenua semplicità della struttura stessa. Otello e, soprattutto, Jago hanno raggiunto il cuore distruttivo del mondo moderno e le sue amare inquietudini. Desdemona rimane toccantemente distante da tutto questo, un esempio ideale di purezza e fede semplice prima della disgrazia. Anche molti momenti del coro, che rappresenta il modo di esprimersi del «popolo», un gruppo costantemente sincero, ingenuo, schietto nel corso di tutta l'opera, si affidano a queste strutture familiari AA'BA" o AA'BC. Otello inoltre sembra chiaramente invocare questo modello melodico nel suo agitato «Ora e per sempre addio, sante memorie» verso la fine del secondo atto, per poi abbandonarlo troncando improvvisamente e brutalmente la struttura con le sue perentorie parole conclusive, «Della gloria d'Otello è questo il fin».

Anche se in *Otello* molti sono i tratti strutturalmente tradizionali, ci sono anche molti elementi concepiti con maggiore libertà per rispondere al ritmo stringato dell'azione. Abbiamo già citato a questo proposito il grande duetto d'amore del primo atto e il *Credo* di Jago nel secondo atto. Dobbiamo però aggiungere qui, come tre momenti della partitura fra i più evidentemente non tradizionali, due successive sezioni del terzo atto, il duetto di Otello e Desdemona con il successivo monologo disperato di Otello, e, soprattutto, la conclusione del quarto atto a partire dall'entrata di Otello. Nella disgregazione delle forme tradizionali in questi momenti possiamo osservare anche il crollo dei principi di ordine e autocontrollo nella mente di Otello. L'inattesa flessibilità delle forme – sotto certi aspetti la sensazione del loro dispiegarsi all'interno di uno spazio libero, relativamente privo di confini – riflette l'instabilità e la mancanza di sicurezza che traccia l'arco del declino di Otello.

Il duetto del terzo atto, «Dio ti giocondi, o sposo», fu riconosciuto sin dall'inizio come «moderno nella forma e nuovo in tutta l'estensione» (*Il popolo romano*), volendo significare con questo che la sua fluidità e continuità sembrava evitare esplicite allusioni al *cliché* tradizionale del duetto e si adoperava invece a ottenere una coerenza a largo raggio con mezzi diversi. Come molti sottolinearono, l'essenza di questo duetto risiede piuttosto nel contrasto fra l'innocente e sconcertata Desdemona (che ancora intercede per Cassio) e le battute e gli insulti vulcanicamente sarcastici e violenti di Otello. Naturalmente ogni momento di questo duetto del terzo atto ha anche la funzione di fornire un contrasto con il precedente duetto di Desdemona e Otello alla fine del primo atto, nel quale il loro reciproco amore si era manifestato in perfetta concordia.

Si potrebbe addirittura dire, con una sommaria generalizzazione, che mentre Desdemona nel suo lirismo prova costantemente a recuperare quella precedente concordia (o almeno, forse, cerca di lasciare spazio alla temporanea tregua di un duetto strutturato più tradizionalmente), Otello continua a rifiutare le sue offerte, facendo a brandelli sia il sentimento offerto sia la forma proposta. In questo senso, il "moderno" duetto del terzo atto pare fornire una musica che sembra cercare una conclusione e una sicurezza all'interno di una forma predefinita, proprio mentre questo potenziale di ordine e familiarità strutturata è ripetutamente ironizzato, e poi addirittura lacerato da Otello in una serie di episodi contrastanti.

Alla fine ciò che tiene insieme il duetto è un complesso di fattori. Uno è l'incombente dramma dei momenti seguenti, portato avanti dalla musica in modo così vibrante e intenso. Importante è anche la presenza di ricorrenti frammenti motivici e melodici che si prolungano l'uno sull'altro quando riappaiono, dando se non altro un senso di vaga ossatura al duetto. Questi frammenti non si fondono comunque mai in un insieme in qualche modo normativo; rimangono a terra come potenziali semi non germogliati e, alla fine, come persistenti echi di ciò che sarebbe potuto essere. Il più significativo è la melodia sulla quale Desdemona canta le sue prime parole, come a voler proporre una regolare struttura lirica binaria. Anche se questa melodia iniziale si ripresenterà più volte nel corso del duetto, mai lo farà con la freschezza e il candore iniziali. Progressivamente Otello assume il controllo di questa melodia, la ironizza, e alla fine del duetto la riaggancia con il massimo sarcasmo («Datemi ancor l'eburnea mano, vo' fare ammenda») per introdurre le sue parole conclusive di rifiuto prima di cacciare Desdemona dalla stanza. Un'altra idea ricorrente è la frase lirica di Desdemona, *pianissimo*, posta come un gioiello al centro del duetto, «Io prego il cielo per te con questo pianto». Una sua variante *forte* si presenta solo pochi momenti più tardi, dopo un'altra violenta esplosione di Otello, quando ella esclama «E son io l'innocente cagion di tanto pianto!...», quasi rivolgendosi direttamente al pubblico e richiamando l'attenzione sulla sua situazione, sulla sua presenza in scena.

Dopo una breve transizione il duetto del terzo atto conduce direttamente a un altro brano liberamente strutturato, il drammatico monologo di Otello, «Dio! mi potevi scagliar tutti i mali», e di nuovo la dissoluzione di ogni struttura convenzionale riflette la desolazione interiore del personaggio. Uno dei primi critici, Giuseppe Galignani, in una recensione su *L'Italia* mette in luce la vera questione centrale: «Otello è solo! Ma non aspettate ch'egli vi canti l'aria o la romanza: non lo potrebbe!». Sopra un lamento, stanco accompagnamento che giustappone una fatale discesa cromatica degli archi in ottave – simile al lento passare di una mano che spazza via ogni felicità – a un breve disegno rotatorio che fa perno su una terzina dei primi violini (che in precedenza nell'opera era stata associata a Jago) Otello non può far altro che balbettare l'inizio del suo soliloquio. Nella parte centrale, ma solo in una visione di tutto ciò che ha perduto, si riprende a sufficienza per dar vita a un grande e scolpito arco musicale di commiato. A partire da questo culmine però il suo mondo musicale ricade rapidamente nel disordine. La sua collera travolge lui e ogni possibilità di dar vita a una struttura musicale formalmente sobria o equilibrata; tale struttura è ora superata ed esplose cadenzalmente nelle sue stesse mani («Oh gioia!!»), fatta detonare dal terribile annuncio di Jago, che provoca l'orrore di Otello: «Cassio è là...».

La massima libertà si manifesta nella musica che conclude l'opera, e che inizia con l'ingresso di Otello nel quarto atto. Otello ha ora varcato un disperato spartiacque: dove prima c'era qualche possibilità di forma e ordine, ora, sul piano drammaturgico e musicale, tutto si è oscurato. Dopo il celestiale postludio conclusivo dell'*Ave Maria*, dal profondo abisso cinque ottave più sotto attaccano isolati i contrabbassi soli, con sordina, con un minaccioso crescendo. Quando Otello varca la soglia della camera di Desdemona da una porta segreta sul retro, entra in un nulla poetico e morale, in un raggelante vuoto (dopo l'*Ave Maria*, la poesia di Boito scivola in versi di quattordici sillabe ciascuno, virtualmente privi di forma – si tratta per lo più di dialogo – senza il minimo indizio intrinseco del tipo di musica che potrebbero richiedere; alcuni critici inizialmente si chiesero come Verdi avesse potuto mettere in musica versi poetici così deliberatamente privi di forma). Tecnica e struttura diventano trasparenti per rivelare un teatro puro e fluido che ha lasciato dietro di sé tutte le convenzioni dell'opera italiana. Questa non è musica tradizionale, non è opera tradizionale, ma *dramma* verdiano. Qui il concetto stesso di successione di "numeri chiusi" sembra essere assente, anche se alla fine a Otello è affidato un monologo simile a una *scena*, con drammatici versi quasi disgiunti fra loro, che inizia con le parole «Niun mi tema». Questa scena finale dell'opera, che dura circa quindici minuti, rappresenta il momento più significativamente sperimentale della musica di *Otello*, e, come in precedenza, dietro l'artificio, dietro l'abbandonarsi a versi apparentemente sciolti e musica "libera", c'è una finalità drammatica.

In quel *dramma lirico* che è *Otello* Verdi cercò di creare una *via media* fra le vecchie convenzioni e le più estreme richieste dei tempi moderni. Molti aspetti dell'antico mondo sono ancora evidenti in quest'opera, in particolare nella stringatezza del dramma, nell'affidarsi a forti presenze sceniche e a personalità di cantanti di grande talento, e nell'abbondanza di blocchi melodici di mordente espressività perfettamente collocati nei momenti teatralmente più opportuni. Quando allude a vecchie forme o le riutilizza, Verdi riconsidera la loro più ampia finalità drammatica nel quadro della tradizione operistica, per poi riforgiare la forma convenzionale in una più interessante variante personale. L'effetto del tutto, in particolare grazie all'importanza attribuita all'orchestra e alla efficacia espressiva di ogni momento operistico, fu quello di sottoporre la tradizione italiana a una improvvisa e vigorosa cura di ringiovanimento. Scriveva Bellaguarda nel 1887:

Le Verdi d'*Otello* peut être le véritable maître de l'avenir. De nul autre opéra la tenue générale n'est plus parfaite, de nul autre les proportions ne sont plus harmonieuses. Partout dans *Otello*, le plus grand effet est produit par les moindres moyens. Partout l'idée musicale jaillit de la situation. La forme sonore y est inséparable de la forme littéraire.

[Il Verdi di *Otello* può essere il vero maestro del futuro. Nessun'altra opera ha una tenuta generale più perfetta, proporzioni più armoniose. Ovunque in *Otello* si ottiene il massimo effetto con i mezzi più limitati. Ovunque l'idea musicale scaturisce dalla situazione. La forma sonora è qui inseparabile da quella letteraria.]

Tutto questo è vero, ma naturalmente molto dell'efficacia drammatica di *Otello* non dipende dalla semplice manipolazione formale, ed è invece direttamente legato al trat-

tamento che Verdi fa della voce. Il compositore intensifica costantemente il triangolo Otello-Jago-Desdemona assegnando a ogni personaggio uno stile vocale del tutto peculiare. Non bisogna poi dimenticare che questi stili musicali contrastanti esemplificano il contesto storico originale di *Otello*, la crisi della musica italiana – e dell'opera mediterranea – negli anni Settanta e Ottanta. Poco dopo la “prima” dell'opera Verdi scrisse a Giulio Ricordi che il ruolo di Desdemona

è una parte ove il filo, la linea melodica non cessa mai dalla prima all'ultima nota [...] Desdemona deve cantare sempre sempre [...] Quindi la più perfetta Desdemona sarà sempre quella che canta meglio.

In questo modo Verdi identificava esplicitamente questo personaggio con uno stile musicale ben definito: lo stile lirico spontaneo. In questa prospettiva possiamo interpretare anche il suo soffocamento nel quarto atto come una crudele distruzione del tanto a lungo apprezzato principio melodico. Significativamente la sua bella “Canzone del salice” nella terza strofa si rifrange in irregolari frammenti di *stream-of-consciousness* e, in effetti, il suo drammatico “addio” a Emilia e la successiva *Ave Maria* danno un commovente addio a tutta una tradizione dell'opera italiana.

Jago è l'opposto musicale di Desdemona. Egli incarna l'antilirico, il distruttivo, il freddo intellettuale, il calcolatore. Per lui – a meno che non stia indossando una maschera (sin dall'inizio Verdi fu affezionato all'idea di uno Jago ingannatore «con la faccia di uomo giusto [...] colla faccia da galantuomo!») – la melodia è solo una manifestazione di ingenuità e fiducia perduta, un segno di falsa coscienza adatto solo a essere deriso e lacerato. La sua promessa alla fine del dolce e tenue coro degli omaggi a Desdemona è esplicita: «Beltà ed amor in dolce inno concordì!... I vostri infrangerò soavi accordi». La prima prerogativa richiesta al ruolo di Jago non è il “cantare bene”. Più importanti erano la presenza scenica, la recitazione e una chiara dizione. Come Verdi sottolineò nel 1887 a titolo di consiglio: «Jago, non deve che declamare e ricaner». O ancora, in una lettera del 1886 a Ricordi, riecheggiando chiaramente le istruzioni che stava impartendo al primo Jago, Victor Maurel:

Non bisogna in quella parte né cantare, né alzar la voce (salvo poche eccezioni).
Io, per es., se fossi attore cantante la direi tutta a fior di labbro, a mezza voce.

Il fatto che Boito, in effetti, consenta a Jago alla fine di “evadere” è una soluzione sinistramente appropriata. Siamo di fronte alla evasione del principio del disordine, al quale si stava consegnando il mondo moderno.

Lo stile musicale del tormentato Otello ondeggia violentemente fra quello di Desdemona e quello di Jago. Egli «deve cantare e urlare», come spiegò Verdi. Canta in modo lirico, spontaneo, quando vive nel suo “vecchio” mondo di sentimenti o lo richiama alla mente, o quando cede al potere del suo amore per Desdemona (ad esempio, in gran parte del suo duetto d'amore con lei, in alcune parti di «Ora e per sempre addio» e in «Dio! mi potevi scagliar» ecc.). Nei suoi sospetti incontrollati e nei suoi vaneggiamenti è invece brutalmente strappato alla melodia. Quando si unisce a Jago nella profanazione e poi nell'assassinio dell'elemento lirico, possiamo sentire con le nostre stes-

se orecchie che egli è stato psicologicamente distrutto, che i suoi impulsi un tempo vigorosi verso l'azione eroica, verso l'equilibrio personale e, in termini musicali, verso la melodia ben tornita sono stati completamente erosi.

Otello, naturalmente, non fu concepito né come una semplicistica allegoria né come un velato commento agli eventi storico-musicali, ma, forse involontariamente, rappresenta il percorso – l'inevitabile percorso – dell'opera italiana alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX. Il suo tema centrale è l'irreversibilità della perdita dell'innocenza, un tema perfettamente messo a fuoco dall'*Othello* di Shakespeare quando riflette sulla sorte di Desdemona nel terzo atto della tragedia, scena III: «Excellent wretch! Perdition catch my soul / But I do love thee; and when I love thee not, / Chaos is come again» (nella ben nota traduzione di Giulio Carcano del 1857: «Ottima creatura! Ah sì! ch'io vada, / Se non t'amo, perduto eternamente... / Quand'io cessi d'amarti, il caos ritorni!»).

(Traduzione dall'inglese di Silvia Tuja)

PRADA

TEATRO ALLA SCALA

Otello di Giuseppe Verdi

1

Stagione 2001-2002

TEATRO ALLA SCALA

Otello
di Giuseppe Verdi



La Scala per Verdi

Stagione 2001-2002