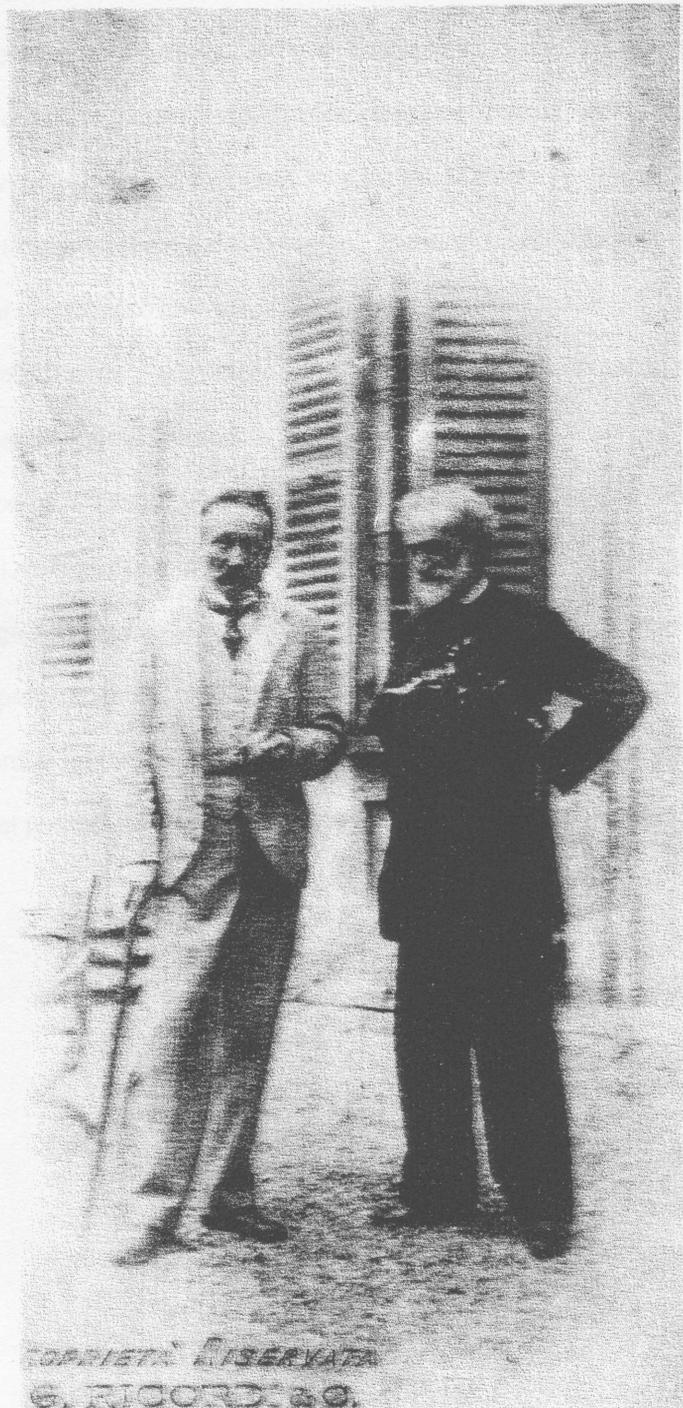


" OTHELLO " DI SHAKESPEARE, SECONDO VERDI - BOITO

DI

MATTIA PELI
(1999)



PROPRIETÀ RISERVATA
G. RICORDI & C.

INTRODUZIONE

Con questa breve tesi sull' "Otello" verdiano si è tentato un rapido percorso storico-drammatico partendo dalle fonti utilizzate da Shakespeare ,attraverso il suo dramma,per arrivare alle riprese più recenti a noi in campo operistico ottocentesco con Rossini (-Salsa)e Verdi (-Boito).L'intenzione è di mettere a confronto l' " Otello" verdiano con l' "Othello" shakespeariano allo scopo di rilevare differenze e somiglianze ideologiche e lessicali,nonché drammatico-strutturali.Ecco perché si espongono quei caratteri fondamentali del dramma di Shakespeare che costituiscono la base per un ragionato raffronto con la riduzione librettistica di Boito e la musica di Verdi : viene fuori così quel quadro di idee e scelte che i due musicisti italiani compiono nel comporre un'opera lirica (parole e musica con scene e costumi) che tenta,riuscendovi felicemente,di trapiantare il gusto teatrale secentesco ,più propriamente parte di esso,di Shakespeare e del suo tempo (teatro elisabettiano) nel dramma lirico tardo-ottocentesco,per un pubblico che stava affrontando a livello sociale e artistico un forte trapasso dal romanticismo a quel che sarà l'uomo moderno,così come era avvenuto per l'uomo rinascimentale verso il barocco.

Si vedrà allora come l' "Otello" verdiano riesca a condensare il meglio di Shakespeare in poco più di due ore di musica ,cosa mantiene Boito dei personaggi originali di Shakespeare e che cosa vi aggiunge.Allo scopo si illustrano da una parte le principali differenze drammatiche negli atti dei rispettivi due testi e dall'altra si fa un'analisi metrica e musicale generale dell'opera di Verdi e Boito. Infine si prendono alcuni momenti fondamentali dell'opera lirica e li si analizzano nel particolare a livello librettistico e compositivo-musicale.

L' "OTHELLO" DI WILLIAM SHAKESPEARE

Shakespeare compose l' " Othello " tra il 1603 e il 1604, poichè si ha testimonianza di una rappresentazione a corte il 1° novembre 1604. Il poeta trasse l' ispirazione dalla settima novella della terza deca degli "Hecatommithi" di Gian Battista Giraldi Cinthio (1565), novella non tradotta in inglese ma soltanto in francese da Gabriel Chappuys nel 1584. Dal momento che non risulta che Shakespeare leggesse correntemente l' italiano o il francese, è possibile che sia venuto a conoscenza della novella indirettamente, grazie ad una narrazione. Si spiegherebbero così le differenze enormi tra la novella e il dramma shakespeariano e perfino alcune incongruenze che sarebbero dovute alle difficoltà di documentarsi direttamente sulla fonte. In Cinthio non vi sono nomi propri, se non quello di Desdemona (Disdemona); Othello è chiamato soltanto il Moro, Iago l'Alfiero e Cassio il Capo di squadra. Non vi è alcuno sfondo guerresco: il Moro viene trasferito a Cipro per un normale avvicendamento degli incarichi. La vicenda si distende nell' arco di circa due anni mentre in Shakespeare sembra svolgersi tutto in meno di due giorni e l' Alfiero, di animo scellerato ma di bellissima presenza (significativamente S. ignora la troppo facile contrapposizione e trasferisce la bellissima presenza a Cassio), innamorato respinto di Disdemona, agisce perché, geloso di lei e convinto che la donna lo abbia respinto perché già amante del Capo di squadra, risolve di farla morire: se non può averla lui, non deve averla nessuno. Suscita nel Moro la gelosia per il Capo di squadra (nei cui confronti non ha alcuna rivalità di natura professionale) attraverso il fazzoletto (senza le connotazioni magiche che gli attribuisce Othello) che viene sottratto dall' Alfiero a Disdemona mentre questa vezzeggia la bambina dell' Alfiero e di sua moglie (il personaggio corrispondente ad Emilia). Uccide, insieme al Moro, Disdemona simulando un incidente; quando il Moro, ancora innamorato della moglie e disperato per averla uccisa, lo priva di tutti i suoi incarichi, l' Alfiero lo denuncia per l'uxoricidio. Arrestato e messo alla tortura, il Moro non confessa e viene liberato: verrà ucciso poi dai parenti della moglie, così come l' Alfiero morirà in conseguenza di un' altra sua perfidia.

Come si vede i mutamenti operati da S. sono numerosi ed estremamente significativi, ma almeno in un caso, quello del fazzoletto, la soluzione adottata da Cinthio è molto più plausibile; a S. era "necessario" che il fazzoletto venisse sottratto dalla inconsapevole Emilia, poiché doveva servire da elemento che precipitava e risolveva la tragedia, il cui finale è completamente diverso dal finale di Cinthio; ma non si può negare che l' insistenza di Iago e il furto da parte di Emilia, che non viene mai rivelato a Desdemona, siano due punti deboli nella struttura della tragedia che non si avvertono alla rappresentazione soltanto per la mirabile drammaticità e compattezza, per il tumultuoso incalzare del ritmo drammatico.

CARATTERI FONDAMENTALI DELL' OPERA SHAKESPEARIANA "OTHELLO"

"Othello" di W. Shakespeare è un dramma "unico" nel suo genere. Vi si notano, alla lettura, alcune caratteristiche che spesso sono in contraddizione con le situazioni tipiche di una tragedia shakespeariana.

1) Innanzi tutto è l'unica opera di tutto il suo teatro che si apre e chiude su una scena notturna. Dalla notte guerresca e amorosa di Venezia a quella di pace e di morte di Cipro l'oscurità notturna avvolge "OTHELLO" e incombe sui personaggi. Questo perché S. vuole calare i dialoghi e le azioni dei personaggi in un clima notturno che simboleggia sensualità e morte (in questo senso la notte iniziale preannuncia quasi gli avvenimenti tragici del finale).

2) In secondo luogo si nota il singolarissimo percorso di una tragedia che non muove da un evento individuale per giungere progressivamente a dimensioni più vaste, ma al contrario da un evento pubblico (il Doge e i senatori riuniti a consiglio di notte per affrontare la minaccia

dell'assalto turco), nazionale, si restringe sempre più a dramma individuale. Il dramma consuma tutti gli autentici accadimenti nel primo atto (esemplare il caso della guerra che si conclude, prima di iniziare, con il naufragio delle navi turche), per riprendere, solo nel finale, con tumultuosa e confusa rapidità, eventi non direttamente determinati dai fatti precedenti.

3) Non c'è autentica concatenazione dei fatti in "Othello"; non c'è un personaggio/causa che determini le azioni: la tragedia, al contrario, esplose perché le azioni sfuggono al controllo dei personaggi (dello stesso Iago che sembra l'artefice delle azioni di tutti i personaggi, ma che in realtà cade alla fine in trappola nel suo stesso inganno).

4) E' "Othello", perciò, la più moderna opera shakespeariana. Il testo in cui più nettamente si ripresenta una situazione del teatro medievale, il Vizio o il Diavolo (il primo derivato dalle tarde "moralities"/ il secondo derivato invece dai più antichi "mystery plays"), identificabili rispettivamente in Iago e nel clown, è anche il testo meno medievale, poiché il dramma dei personaggi appare dramma personale senza prendere significati allegorici da "exemplum" morale. E' in questo senso che si può parlare della più individuale opera di Shakespeare, quella in cui il privato domina di più sul pubblico.

5) La struttura è irregolare e mutevole, perché il dramma inizia con una scena da commedia dell'arte, con l'innamorato ridicolo (Roderigo) e lo zanni (Iago) che passeggiano davanti alla casa del vecchio Pantalone (Brabantio) per annunciarli che la figlia è fuggita, si dilata in modo inatteso in una "vicenda storica" di dimensione pubblica, Doge e senatori a consiglio, e torna a racchiudersi in eventi individuali e privati (si noti come nell'atto quarto, scena I, quando l'arrivo di Lodovico sembra riportare in scena l'elemento pubblico, prevalga ormai la tragedia di Othello sul messaggio del Doge). Un tale percorso è inconsueto nel teatro di Shakespeare che, come si è detto, muove generalmente dal singolare all'universale.

6) Altro elemento contrastante la consuetudine teatrale è l'incongruenza cronologica. La singolarità dell'elemento tempo in "Othello" è innegabile. Gli avvenimenti come presentati sembrano avvenire senza soluzione di continuità in uno spazio temporale troppo breve per portare alla tragedia conclusiva. Tutto sembra indicare che non vi sia intervallo di tempo tra gli atti. Dopo un primo atto che si svolge in una notte e un secondo che lo segue senza interruzione (salvo il tempo del viaggio da Venezia a Cipro), il terzo, il quarto e il quinto atto bruciano in un giorno e una notte il nascere e l'affermarsi del sospetto in Othello, il ferimento di Cassio, l'uccisione di Roderigo, l'uxoricidio, la rivelazione dell'innocenza di Desdemona, la morte di Emilia, il suicidio di Othello. Ma tutto ciò è improbabile nella realtà, perché c'è troppo poco tempo perché sia possibile per Desdemona tradire Othello e per far ingelosire fino alla follia il Moro. Si è parlato allora della possibilità che S. abbia scritto come parti di due tragedie separate in seguito riunite senza troppo curarsi di eliminare le incongruenze come quella temporale e le succitate inconsuetudini teatrali (tesi suffragata da Ned B. Allen in "The Two Parts of Othello"). Tuttavia tale possibilità suona insoddisfacente non tanto perché un drammaturgo nel pieno della maturità come S. non si dia pena di operare aggiustamenti alle palesi incongruenze (cronologica e strutturale) quanto per il fatto che l'irrealità temporale, l'impossibilità da parte di Desdemona di aver commesso la colpa cui Othello, uomo dalla natura "costante, affettuosa, nobile"(II, 1, 287), finisce per credere, sono in verità essenziali alla natura della tragedia, così come la singolare struttura del dramma.

7) Tempo e spazio sono infatti essenzialmente psicologico-interiori. Questa tragedia non è una vicenda di forti istinti e violente passioni. Il suo carattere centrale non è e non sta nell'azione(!) ma nella parola. E' questa una tragedia di parole che dà importanza alla forza della parola nel suo doppio aspetto di PAROLA-IMMAGINE, connessa con la fantasia, la poesia, l'assoluto (in una parola OTHELLO) e di PAROLA-PENSIERO, connessa con il raziocinio, la filosofia, il relativo (in una parola IAGO). Othello, inconsapevolmente irretisce e

affascina Desdemona con la poesia dei suoi racconti; con assoluta deliberazione, invece, Iago irretisce Othello con la logica fatale di un ragionamento viziato dalla falsità dell'assunto. In Othello e in Iago si incarnano perciò due modi diversi di intendere e di concepire il valore e il significato della parola e del mondo.

8) Othello esprime un mondo di valori assoluti, in cui le cose sono quello che sembrano ("gli uomini dovrebbero essere quello che sembrano" ATTO III, Scena III), in cui la parola non può essere messa in dubbio, ("un solo sospetto è già certezza" ATTO III/Scena III), perché essa crea, è la cosa che esprime la realtà. Al contrario Iago esprime un mondo di valori relativi, un mondo di raziocinio, di filosofia, in cui la parola non è al servizio della realtà, ma del pensiero. È quest'ultimo a creare la realtà che esprime. "Sai bene che operiamo con l'intelligenza, non con la magia" dirà (II, 3, 374) a Roderigo, quasi in risposta alle parole di Othello che definisce il racconto della sua vita la sola "magia" (I, 3, 169) messa in opera per conquistare Desdemona. "Magia" e "intelligenza", poesia (forza creatrice) e dialettica (forza critica-distruttrice), i due mondi di Othello e di Iago, in questa tragedia della parola, si esprimono mirabilmente nella diversità del linguaggio attribuito ai due personaggi. Ad un livello più superficiale di analisi si può notare come Othello parli (con rarissime eccezioni) in versi, mentre Iago alterni il verso alla prosa. Ma la differenza rivelatrice va ricercata piuttosto nel ritmo e nella struttura delle frasi: un ritmo ampio, disteso, pieno, quello di Othello, come di chi ama la parola e cerca la parola giusta nella certezza che a quella corrisponderà la realtà che esprime; un ritmo veloce, spezzato, mutevole, incompleto e tuttavia avvolgente, quello delle battute di Iago, come di chi vede nella parola soltanto uno strumento da piegare alle esigenze del suo pensiero.

9) Ma nella ritualità delle frasi di Othello, vi è qualcosa che va al di là della concretezza, dell'oggettività. Vi è quel senso del SACRO che essenzialmente gli appartiene (SACRALITÀ DI OTHELLO). Othello è ancora un uomo medievale che fonda la sua vita su un ordine armonioso nel mondo. Quando tale armonia viene infranta non resta altro da fare per lui che rimuovere la causa di quell'armonia violata: in questo caso Desdemona, nella cui uccisione Othello vede una sorta di sacrificio rituale compiuto contro la propria volontà (si veda il finale-ATTO V, 2, 21-22 e 64-65). In modo analogo, quando capisce e scopre di aver ucciso una donna innocente, di nuovo rimuove la causa della violazione dell'armonia, uccidendo sé stesso. Prima di uccidersi pronuncia il proprio "elogio funebre", quel discorso sull'eroe morto che nelle tragedie shakespeariane viene affidato di consueto al personaggio che ristabilisce l'ordine. In questa identità in Othello tra chi viola e chi ristabilisce l'ordine è l'elemento fondamentale che dà al finale di "Othello" una sorta di irrimediabile tragicità.

10) Ma se all'apparenza con la morte di Othello sembra vincere la negatività incarnata da Iago, non bisogna dimenticare che le due figure femminili, Desdemona ed Emilia, non perdono la loro carica positiva. La relatività di Iago e la violenza di Othello non distruggono in Desdemona l'assoluto dell'amore per il Moro e le sue ultime parole sono per salvare il Moro, suo marito, dall'atto terribile che ha compiuto contro la moglie agli occhi di Emilia. Quest'ultima compie un percorso inverso a quello di degradazione di Othello. Dall'incerta lealtà per Desdemona e dalla dubbia onestà da servetta della commedia dell'arte (si veda il furto del fazzoletto, non rivelato a Desdemona) Emilia si apre a un autentico e limpido eroismo quando sfida "uomini e diavoli" (V, 2, 221) e la spada sguainata di Iago per proclamare la verità e difendere l'onore perduto di Desdemona. Dalla beffa ordita da Iago Desdemona ed Emilia nelle loro morti (compiute dai loro mariti) escono non degradate, ma semmai sublimate. Desdemona, la "bella guerriera" d' Othello (II, 1, 176) simboleggia l'innocenza autentica e il trionfo della positività; Emilia rappresenta alla fine un personaggio che incarna in sé senza paura e con eroismo la verità.

11) Chiave di lettura della tragedia è da una parte l'errore di calcolo di un "PRATICAL JOKER" che non ha saputo valutare appieno tutti gli elementi della sua BEFFA e

TRAMA: sono queste ultime il suo vero scopo. Iago (la variazione più alta di Hamlet: "VILLAIN" amletico) fa impazzire di gelosia Othello con una serie di menzogne, non perché sia un mentitore, ma solo per irretire Othello. In lui, in Iago, non c'è vero odio (come vuol far credere!) se non un' invidia per quel mondo di passioni incarnate in Othello e Desdemona di cui si riconosce privo. Iago quindi è un personaggio da commedia che porta Othello a mutare eventi da beffa in tragedia. Dall' altra parte la chiave di lettura non può essere trovata se non si contrappone Iago a Othello a livello ideale-simbolico. La bipolarità Othello-Iago è alla fine l'assunto fondamentale della tragedia shakespeariana: bipolarità che porta in luce il contrasto tra "assoluto" e "relativo", come si è detto prima. Di questa bipolarità, cui gira attorno tutto il dramma, diamo un sintetico quadro di differenze.

OTHELLO PERSONAGGIO DA TRAGEDIA
 -- RAPPRESENTA L' ASSOLUTO,
 la POESIA, il SACRO, il POSITIVO.
 Egli fonda la sua forza sulla PAROLA/AZIONE (IMMAGINE REALE) tratta da fuori di sé perché le sue parole esprimono REALTA'

IAGO PERSONAGGIO DA COMMEDIA
 -- RAPPRESENTA IL RELATIVO,
 la PAROLA, la FILOSOFIA, il PROFANO, il NEGATIVO.
 Egli fonda la sua forza sulla parola in quanto pensiero: PAROLA/PENSIERO tratta da dentro di sé perché le sue parole annunciano PENSIERI

|
 |
 UOMO "ANTICO":
 OGGETTIVO, CONCRETO,
 CERTO, FANTASIOSO,
 PASSIONALE, VITALE

|
 |
 UOMO "MODERNO":
 SOGGETTIVO, ASTRATTO,
 INCERTO, RAZIOCINANTE,
 PRIVO DI PASSIONI,
 SCRUTATORE DELLA VITA

-E' l'incontro tra i due personaggi la vera tragedia dell' "Othello" di Shakespeare: lo scontro tra il Moro in cui si identificano APPARENZA e SOSTANZA e il suo opposto, Iago, che "non è quello che è".

12) In ultima analisi però sembra Iago il vero perdente e il MONDO DI OTHELLO, nella morte, pare trionfare (assieme a quello di Desdemona). Appare innegabile che Shakespeare voglia fare di Othello l'estraneo, l'ALTRO, non perché sia diverso il colore della sua pelle, ma perché la sua concezione di vita è sacra, assoluta, arcaica in una società (quella secentesca di Shakespeare) profana, relativa, moderna. La sua emarginazione non è di natura politico-razziale (la bianca Desdemona appartiene al suo mondo!), ma filosofico-religiosa. Si osservi, al proposito, come Othello, in cui la PAROLA/AZIONE ha un valore SACRO, segni della sua impronta tutta la tragedia, una delle poche opere shakespeariane sostanzialmente priva di giochi di parole, di PUNS, efuismi o AGUDEZAS (l'unico autentico "gioco di parole" di Othello-IV, 1,36-7- sui diversi significati di to lie e to belie non è per niente un "gioco": le parole, studiandone il significato, possono rivelargli la verità, restituirgli la speranza dell'innocenza di Desdemona). Si osservi infine come, nell'ultimo atto con la celebre battuta finale, Othello riprenda splendidamente il suo linguaggio pieno, rituale, denso di significati univoci, abbandonando quel linguaggio di Iago, che egli aveva progressivamente assunto a mano a mano che si lasciava irretire dalle sue parole. Nello stesso modo Iago non è più sé stesso, come si vede con la sua celebre battuta finale (V,2,304): "Da questo istante non dirò più una parola". Iago non parlerà più perché non può farlo e sa di essere sconfitto. E nella

sconfitta lui, che ha fatto della parola la sua arma, non può che chiudersi nel silenzio, negando sé stesso e la forza della parola-pensiero, costretto ad affrontare la realtà come non aveva forse mai fatto prima. La positività -assoluto di Othello riemerge, si afferma e trionfa nella morte innocente di Desdemona e nella scoperta del Moro della innocenza della moglie. Fin'all'ultimo questa rimane fedele a sé stessa; contro il mondo di incertezze, irrealtà ed equivoci di Iago, Desdemona "è quello che è" .

L' "OTHELLO" NELLA RIVISITAZIONE DELL' OPERA ROSSINIANA DEL 1816

OTELLO ossia Il Moro di Venezia : opera in tre atti di G.Rossini, testo di F.Berio di Salsa, dalla tragedia omonima di Shakespeare . Prima rappresentazione : Napoli, Teatro del Fondo, 4 dicembre 1816. L'opera durò a lungo nel repertorio , tanto è vero che entusiasmava il pubblico di Parigi, Madrid, Pietroburgo ancora nel 1875, cioè dodici anni prima della comparsa dell' "Otello" verdiano , che doveva poi definitivamente far cadere in oblio quello di Rossini. "Otello" è la terza delle dieci opere composte da Rossini per i teatri di Napoli, dei quali egli fu stabilmente al servizio dal 1815 al 1822. Nove di quelle dieci opere sono serie e " formano un blocco di notevole importanza nella storia dell'opera italiana, come transizione dalla vecchia opera seria, basata sulla successione di pezzi lirici a solo o a due, all'opera propriamente ottocentesca : quella cioè in cui la distinzione fra seria e buffa non ha più significato formale, avendo la prima assimilato tutte le strutture e i ruoli della seconda [...] . Ora, in poche fra queste dieci opere, forse in nessuna, questi risultati sono così visibili come nell' "Otello", la cui vera singolarità consiste "nell'agilità, nella rapidità della struttura generale" (F. d' Amico). Si deve infine sottolineare la sorprendente modernità del finale, in cui il Moro si toglie la vita con poche parole : " sopra un accordo dissonante di nona minore, gridato dai presenti, la tela cade rapidamente, nel tempo di cinque battute" (Rognoni). L'elaborazione della grande tragedia shakespeariana per opera di Berio di Salsa impoverisce di molto la drammaticità dell'originale, rendendolo irriconoscibile.

L' "OTHELLO" DI SHAKESPEARE E L' "OTELLO" DI G. VERDI E A. BOITO

1) A. BOITO : LA SFIDA A ROSSINI

L' idea di mettere in musica il dramma di Shakespeare non fu di Verdi, ma gli venne abilmente suggerita da tre amici - il librettista e poeta (nonché compositore) Arrigo Boito, l' editore musicale Giulio Ricordi e il direttore d' orchestra Franco Faccio - che insieme complottarono perché il maestro si rimettesse al lavoro su un soggetto tra i più straordinari e memorabili di tutto il teatro drammatico.

Tra il luglio e il novembre 1879 Boito completò lo schizzo del libretto, che su richiesta di Verdi fu più volte trasformato, corretto, integrato negli anni successivi. E' un periodo incredibilmente lungo se solo si considera la rapidità con cui la stesura del libretto e la composizione della musica erano realizzate in un passato neanche troppo lontano. Eppure il soggetto dell' "Othello" shakespeariano era perfettamente adatto allo stile di Verdi e più in generale alle caratteristiche dell'opera italiana; di tutti i drammi di Shakespeare è il più teatrale per quanto riguarda la costruzione della trama, ricco di possibili effetti che sembrano fatti su misura per Verdi. E' anche quello che più si avvicina ai canoni della poetica aristotelica, se si esclude la dimensione temporale: non ci sono intrecci secondari, episodi correlati all'azione principale, effusioni poetiche fini a sé stesse che impacciano l'azione; anche i momenti lirici sono finalizzati allo scopo drammatico. Ha scritto George Bernard Shaw: "La verità è che invece di essere "Otello" un'opera italiana scritta nello stile di Shakespeare, è "Othello" a essere un dramma scritto da Shakespeare nello stile dell'opera italiana".

Si trattava dunque di un soggetto adatto al genio verdiano più di tanti altri che il compositore aveva già messo in musica. In più il libretto era opera del miglior librettista che Verdi avesse mai avuto, A. Boito. E allora perché tanto tempo prima della composizione dell'opera? Perché tanti dubbi e ripensamenti? La principale e quasi ovvia risposta è il sacro timore di confrontarsi con Rossini, il cui "Otello" era andato in scena nel lontano 1816, ma continuava ancora ad essere rappresentato con successo. Ma l' "Otello" di Rossini, per quanto ricco di splendide pagine musicali (l'intero terzo, ed ultimo, atto è uno dei massimi capolavori dell'opera ottocentesca), non rendeva giustizia al soggetto da cui era tratto: l'intreccio di Shakespeare era stato degradato al più convenzionale dei drammi a triangolo.

La sfida a Rossini doveva partire dunque dal libretto, la cui stesura richiese per questo molto tempo. In una lettera a Verdi dell'ottobre 1880, dopo aver sottolineato la perfezione della tragedia di Shakespeare, alla quale intendeva essere il più fedele possibile, Boito coglieva molto bene la complessità della trasposizione del dramma originale in libretto d'opera e chiamava in causa il libero atto creativo del compositore: "Un melodramma" scriveva "non è un dramma, la nostra arte vive d'elementi ignoti alla tragedia parlata; [...] la musica è la più onnipotente delle arti, ha una logica sua propria, più rapida, più libera della logica del pensiero parlato e più eloquente assai: Lei, Maestro, con un tratto di penna può ridurre al mutismo i più stringenti argomenti della Critica".

2) LA SVOLTA DEL VECCHIO VERDI- "OTELLO" : LA CONQUISTA DI UNO STILE MODERNO

Dopo il trionfo di Aida (1871) sembrò a qualcuno (per esempio come si legge in una lettera a Verdi che l'amico Giuseppe Piroli gli scrisse nel 1877) che Verdi avesse concluso la sua carriera di operista. La creatività dell'autore non si era certo esaurita, e avrebbe dato alla luce ancora "Otello" e "Falstaff". Ma il compositore stava riflettendo sulle caratteristiche di fondo del suo linguaggio; e questo lavoro di approfondimento portava con sé un inevitabile diradarsi della produzione. Tra "Aida" e "Otello" ci sono ben sedici anni di silenzio in campo operistico, se si eccettua la rielaborazione del "Simon Boccanegra" (con testo rimaneggiato da Boito) (1881), quella del "Don Carlos" (che da opera in cinque atti per l'Opéra di Parigi diventa "Don Carlo" in lingua italiana e ridotto a quattro atti) (1884) e nella produzione strumentale-vocale il "Quartetto per archi" in mi minore (1873), la "Messa da Requiem" (1874) e un "Pater Noster" e un "Ave Maria" entrambi del 1880. In quegli anni intanto nascono capolavori tra i quali "Boris Godunov" di M. Mussorgskij (seconda versione del

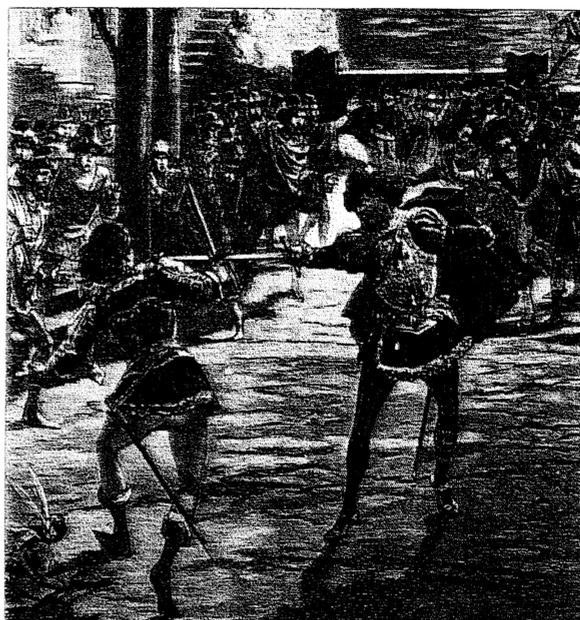
1874), "Carmén" di G. Bizet (1875), la Tetralogia di R. Wagner ("Das Rheingold"-1869- "Die Walküre " -1870- "Siegfried" -1876- "Götterdämmerung" -1876 -) data in quattro giornate come ciclo completo di opere a Bayreuth nel '76 , "Samson et Dalila" di C. Saint-Saëns(1877), "Evgheni Oneghin" di P. I. Tschaikowsky (1881), " Parsifal" di R. Wagner (ultima opera del Tedesco del 1882), "Manon" di J. Massenet (1884). Questo lungo periodo di stasi ,come si è detto,parve finalmente concludersi nel novembre del '79 con l'abbozzo del libretto di Boito. Nei primi cinque anni di lavoro per "Otello" (1879-'84) Verdi non scrisse neanche una nota e si preoccupò solo di mettere a punto il libretto. La composizione iniziò nel marzo del 1884 , ma fu subito interrotta per riprendere solo a dicembre di quell'anno .Nell'aprile 1885 la versione non definitiva dei primi tre atti era ultimata,e ai primi d'ottobre anche quella del quarto . Verdi iniziò quindi il lavoro di orchestrazione e già nei primi mesi dell' '86 era chiaro che l'opera avrebbe potuto essere programmata nel cartellone della stagione seguente alla Scala di Milano.

La prima di "Otello" risale al 5 febbraio 1887 e fu un autentico trionfo. Il fatto che il soggetto fosse del grande Shakespeare e la musica del grande Verdi dette all'evento una risonanza internazionale. Giornalisti e critici provenienti da tutta Europa scrissero resoconti entusiastici. La novità dell'opera fu avvertita e apprezzata,anche se alcuni recensori non negarono di preferire le opere precedenti. Questo per esempio il commento dello scrittore A. Fogazzaro,che colse in pieno ciò che differenzia "Otello" da tutta la precedente produzione verdiana : " 'Otello' segna una nuova evoluzione dello stile di Verdi, un passo verso ciò che si chiama musica dell'avvenire. Si può discutere se convenga fare questo passo;certo non si poteva farlo con maggiore violenza. Io credo che le opere della seconda maniera di Verdi,"Rigoletto", "Traviata", "Ballo in maschera",restino le sue più belle ; tuttavia egli avrà reso all'arte questo grande servizio,che d'ora in poi non sarà possibile musicare drammi assurdi,versi deplorabili.Siccome questa musica segue fedelmente la parola, bisogna che la parola sia degna d'essere seguita " .

Sono osservazioni importanti,e non c'è dubbio che Boito scrisse un eccellente libretto: proprio dal modo in cui è congegnato dipende infatti la novità di "Otello". L'impianto drammatico dell'opera, già evidente nel libretto a struttura continua,non permetteva un ritorno alle forme chiuse tradizionali(arie-duetti ecc.): "Otello" è un'opera moderna nella sua concezione,per atti piuttosto che per pezzi chiusi,e non è un caso che proprio a essa abbiano guardato i compositori italiani più giovani e soprattutto Puccini. Verdi fonde le forme chiuse in un discorso unico,dove il recitativo ha un notevole rilievo, raggiungendo spesso una forza drammatica e lirica senza precedenti : nessuna opera verdiana precedente è in grado di realizzare ,come "Otello", un equilibrio così perfetto fra le ragioni della musica e quelle del dramma. L'avanzamento si manifesta anche dal punto di vista della ricchezza orchestrale (non da quello melodico),che raggiungerà il suo massimo con Falstaff ; Verdi dimostra di aver compreso e assimilato la lezione di R. Wagner e di averla saputa adattare al suo temperamento di artista italiano,con uno sforzo creativo e una capacità di rinnovamento del linguaggio straordinari in un compositore più che settantenne. Si capisce perciò perché "Otello" rappresenti un punto di svolta di tutto il melodramma italiano con il cui apporto si apre una nuova era nella storia dell'opera.



*Numero unico dell' "Illustrazione Italiana"
dedicato a Otello, febbraio 1887*



*Il duello fra Cassio e Montano del primo atto in un'incisione
di A. Bonamore apparsa sul "Teatro illustrato", febbraio 1887*

" OTELLO" : SHAKESPEARE RIVISITATO DA BOITO (DIFFERENZE TRA IL DRAMMA E IL LIBRETTO)

Boito diventa un collaboratore decisivo per il vecchio Verdi interessato al concepimento di un'opera nuova, al passo coi tempi. E anche il rapporto tra Boito e Verdi, come abbiamo potuto constatare, risulta completamente differente da quelli che il maestro aveva fino a quel momento intrattenuto con i nuovi collaboratori. Invece di essere il compositore a dettar legge al librettista, come Verdi aveva fatto anche l'ultima volta con Ghislanzoni per l'Aida, ora un peso determinante riesce ad ottenere anche il librettista (Boito). Non è facile la collaborazione tra Verdi e Boito, ma è proprio dal continuo contrasto e dal dibattito tra i due che prende forma il dramma. Boito non ha alcuna intenzione di staccarsi da Shakespeare, anzi si chiede spesso se è rimasto sufficientemente fedele al testo. Ma è evidente che rivive in lui l'antica formula della Scapigliatura, di cui era stato uno degli esponenti più in vista: fondere insieme "le tre arti", cioè la musica, la letteratura, le arti visive (pittura e scultura; più propriamente, nel caso di un dramma teatrale, la scenografia che, in un'opera qual è "Otello", non può che essere fortemente suggestiva). In questo la Scapigliatura ricorda e si avvicina all'idea wagneriana "Wort-Ton-DRAMA": l'opera totale libera da schematizzazioni convenzionali. La ricerca della combinazione tra queste diverse componenti, esaltate nel compenetrarsi in quella che per gli Scapigliati doveva essere la "completa arte di domani", appare particolarmente efficace quando si ha alla base la carica d'intensità e la finezza psicologica del grande inglese. Lo stesso sarà per Falstaff, l'ultima opera verdiana (mentre era risultato mediocre il tentativo del Macbeth, che se ha un grande valore nell'evoluzione di Verdi, non riesce tuttavia a rappresentare un suo incontro compiuto con lo spirito shakespeariano). Le sue due grandi riduzioni di Shakespeare costituiscono un fatto di ineccepibile qualità. Confrontando il "Falstaff" con "Le allegre comari di Windsor" si constata l'abilità di Boito nel migliorare l'originale shakespeariano (sfrondando la trama della commedia di ogni elemento superfluo e piegando il suo linguaggio, spesso basato sull'allitterazione, in funzione timbrica e musicale) così come l'"Otello" di Boito, unito alla musica di Verdi, ha il merito d'aver in un certo senso "superato" la stessa tragedia di Shakespeare. Per capire ciò va sottolineato il concetto di riduzione. La sua qualità più conosciuta è quella di essere più che un creatore un riduttore.

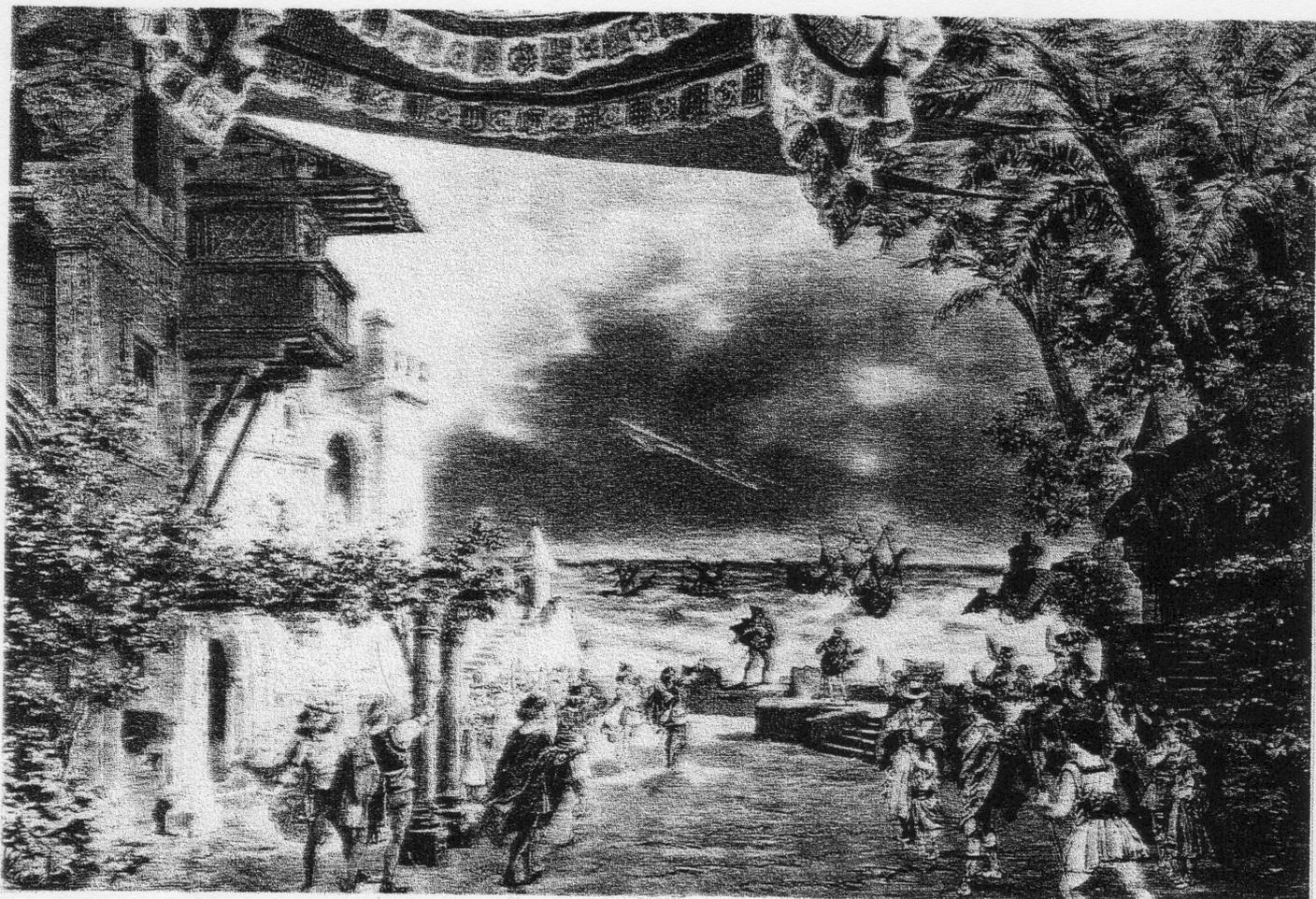
L'etica dell'adattamento, più che della creazione, è componente integrale del libretto italiano. Tuttavia la grande capacità boitiana di riduzione è un fatto suo personale e anzi i suoi libretti sembrano costituire la punta qualitativa più alta della bravura di un librettista di sintetizzare al meglio la trama originaria di un altro autore. Facendo questo però, la storia, sotto le sue mani, invece di perdersi, incredibilmente ne acquista in drammaticità. Ad esempio l'"Othello" originario, come si è detto, ha incongruenze, difetti e alla lettura poco equilibrio, logicità, scorrevolezza. Boito attraverso tutta una serie di scelte drammatiche riesce a migliorare e a rendere più credibile la tragedia agli occhi di un pubblico che bisogna considerare appartiene all'epoca tardoromantica (quasi tre secoli dopo l'"Othello" shakespeariano!!!). Per Boito non c'è bisogno di seguire pari passo l'originale. La grande cultura, il suo gusto innato e lo snobismo critico lo portarono a scegliere solo il meglio di Shakespeare e Goethe (Mefistofele). E all'interno dei capolavori scelti mirò a cogliere i concetti e gli ideali-cardine del testo. Sono questi ultimi che gli interessano. La sua sfida, quando dice di voler rimanere il più fedele possibile a Shakespeare, è quella di non travisare l'assunto drammatico della tragedia e di mettere quindi in scena, non tanto gli avvenimenti precisi ma semmai i "caratteri" morali (e simbolici) che stanno nascosti dietro gli apparenti dialoghi teatrali e dietro i personaggi stessi.

In realtà questo è più un proponimento in quanto quello che lui e Verdi vedevano nei personaggi è quanto di più giusto e profondamente vero un uomo moderno possa vedere. Ma si tratta comunque di una visione profondamente influenzata dal romanticismo e che non può prendere in esame il pensiero e le aspettative di un pubblico di inizio '600.

Dal raffronto del testo originale con quello di Boito emergono differenze talvolta anche sostanziali che, almeno per il nostro moderno gusto, sembrano senz'altro avvantaggiare la tragedia boitiana. Le differenze maggiori sono senz'altro queste:

- 1) innanzi tutto la completa assenza dell' ATTO I , almeno nella sua vicenda essenziale (NB : alcuni tratti del I Atto però Boito li fa confluire negli altri atti) ;
- 2) poi l' elenco dei personaggi è più corto di quello della tragedia ;
- 3) il racconto dell'innamoramento, che si svolge, in Shakespeare, come esposizione di Othello al Doge che indaga a Venezia (ATTO I), in Boito viene fatto confluire nel duetto d'amore (Scena terza ATTO I).
- 4) Il CREDO DI JAGO è invenzione di Boito che riesce a far confluire in soli 23 versi (!) gli aspetti essenziali del personaggio shakespeariano, Iago.
- 5) Il colloquio tra Desdemona e Cassio , che in Shakespeare è all'inizio della terza scena del III ATTO, invece di essere affidato al potere chiarificatore della parola come nel dramma, nell'opera viene sostituito da un effetto di straniamento ben noto anche a Verdi (che l'aveva impiegato nell'apparizione di Duncan nel " Macbeth " di Piave). Desdemona compare, presenza muta nella seconda scena del II ATTO, durante il monologo di Iago (il "CREDO"), e inizia il colloquio con Cassio sullo sfondo.
- 6) Ancora di invenzione boitiana è l'introduzione di un coro ("Dove guardi splendono") in lode di Desdemona dopo che Iago, in dialogo con Otello, ha invitato il Moro a vigilare sulla moglie (Scena terza, ATTO II).
- 7) Il famoso monologo di Otello " Dio ! mi potevi scagliar tutti i mali " (inizio Scena terza, ATTO III) contiene la materia presente nel dialogo tra gli sposi della scena II del IV ATTO in Shakespeare.
- 8) L' inizio del V ATTO di Shakespeare fa parlare piuttosto Othello che Desdemona (la canzone del salice che Boito situa nell' ultimo atto in Shakespeare sta nel penultimo; inoltre nel dramma originale non c' è traccia di preghiera, che è un' altra invenzione di Boito).
- 9) Il finale è abbastanza esteso in Shakespeare mentre il libretto lo riassume e prosciuga felicemente.
- 10) Emilia in Shakespeare viene uccisa dal marito con una spada. In Verdi il marito invece non uccide la moglie. Iago in Shakespeare viene punito (soprattutto ideologicamente!), mentre Verdi e Boito optano per la scelta di farlo fuggire lasciando il dubbio che rimanga impunito.

Procediamo ora per ordine a tentare di capire queste scelte. La soppressione del I atto di Shakespeare è una scelta forte che compie Boito, uomo e musicista maturo, che aveva alle spalle tanta cultura ed esperienza pratica come compositore e librettista. Se ha scelto di convogliare qualche aspetto del I atto nei successivi è perché questi per lui sono gli aspetti cruciali da non dimenticare in una riduzione librettistica. Ma si può ben capire che l'intero atto sarebbe stato di peso all' economia del dramma cantato anche per il fatto che si svolge a Venezia e mette in luce la paura del Doge per un attacco turco: quindi la tragedia inizia con un atto che alla fine privilegia un avvenimento storico per poi arrivare a quello amoroso nei successivi atti. La riduzione di Boito inizia invece con un primo atto che coincide a grandi linee con il secondo di Shakespeare. La vicenda storica è solo immaginata e l'attenzione si convoglia tutta su una storia che si svolge interamente a Cipro e che pone la sua attenzione più sui dialoghi e sugli accadimenti legati alla coppia Otello-Desdemona. In tal modo lo spettatore si concentra tutto sulla vicenda amorosa che ha uno sfondo storico di base sintetizzante bene il non più attuale attacco dei Turchi che non avrebbe interessato molto un pubblico di fine ottocento. Boito, insomma, raggiunge maggior unità di luogo e di azione



Carlo Ferrario. *Scena per il I atto dell'Otello* (1887).

mettendo in scena il dramma psicologico dei personaggi principali attorno al quale gira la vicenda.

In questa stessa scia si collocano le scelte di un elenco più corto di personaggi e del racconto dell'innamoramento che viene fatto confluire nel duetto d'amore.

Ma le scelte di Boito non sono, come si può ben vedere, solo di riduzione; vi sono anche apporti personali, momenti, assenti nel dramma shakespeariano, che sono di diretta invenzione del librettista. I tre episodi precedentemente sottolineati come nuovi, cioè il "CREDO" di Jago, il Coro "Dove guardi splendono", la preghiera di Desdemona "Ave Maria", sono alcuni esempi di aggiunte dell'autore del libretto tra i più significativi e servono a chiarire meglio ad uno spettatore quello che rappresentano i personaggi principali per Boito e Verdi. Questi in ultima analisi mirano ad evidenziare di più, su tutti i personaggi, Desdemona e Jago. E lo fanno cercando di contrastarli simbolicamente nella maniera più efficacemente drammatica. Manca al proposito un intervento di Otello personalizzato da Boito, se si eccettua il I atto dove vi è l'intervento indiretto di Otello attraverso il coro fortemente drammatico (che riprende l'uso del coro greco come apertura delle tragedie antiche), con "Lampi! tuoni! gorgi! turbi tempestosi e fulmini !" e soprattutto con la preghiera "Dio, fulgor della bufera!", che mira a sottolineare la credenza in Dio, determinante degli accadimenti umani, e assieme a questa sacralità, che abbiamo visto in Shakespeare come sia tipica di Othello, la speranza che il Moro, in cui il popolo di Cipro nutre fiducia come loro eroico guerriero cristiano, si salvi dalla tempesta.

A differenza di Shakespeare Otello sembra rimanere fino all'ultimo "la gran vittima della tragedia", "la gran vittima di Jago" incarnante "la Gelosia" secondo le precise indicazioni di Boito nella "Descrizione dei Personaggi dalla Disposizione Scenica" in appendice al libretto. Quello che più interessa visualizzare a Boito è invece il contrasto tra Desdemona, "castissima ed armonica figura", e Jago, "uomo scellerato", incarnante "l' Invidia" (che simboleggia il male come distruzione, negazione) che infine, quando viene smascherato, invece di essere punito,

fuggendo sembra trionfare sul mondo per lui irraggiungibile di Otello-Desdemona.

Questo dualismo-dell'ideale e del reale, del bene e del male, del positivo e del negativo-che troviamo già nella poesia giovanile di Boito diventa un principio fondamentale per il musicista-poeta padovano che si riscontra in tutta la sua opera.

Con la scelta di un episodio solistico per Jago di invenzione propria Boito ha l'occasione di caratterizzare il personaggio facendogli dichiarare (apertamente verso il pubblico) i suoi principi, di uomo scellerato, in cui crede. Se in Shakespeare avevamo un "comico" che porta, non conscio appieno delle conseguenze del suo operato, alla tragedia chi gli sta intorno, qui abbiamo invece un personaggio ben conscio del suo dramma interiore di uomo che, diversamente da quel che vuol farci intendere con le insistenti anafore della parola "credo", in realtà non crede a niente (tanto meno a Dio!).

Così come Boito drammatizza Jago, fa di Desdemona il simbolo della purezza e dell' onestà. Se in Shakespeare non appare un personaggio del tutto riuscito per l'eccessiva petulanza nell'insistenza a difendere Cassio e l' irritante ostentazione di ingenuità che suona falsa in una donna dalle passioni forti, che non ha esitato a prendere l' iniziativa del corteggiamento (I, 3, 162-65) e a fuggire dalla sicurezza della casa paterna per celebrare nozze segrete, Desdemona in Boito (e più ancora con l' aiuto di una sua vocalità nella musica di Verdi di estrema purezza) viene presentata come la quintessenza della castità. Boito e Verdi cercano in tutti i modi di far credere assolutamente onesta Desdemona facendoci commuovere di fronte alla sua ingenuità, sorretta da grande fede cristiana, costantemente travisata fino a quando Otello non scopre la sua innocenza.

Ecco perché il colloquio tra Desdemona e Cassio è immaginato e sappiamo cosa avviene non dai dialoghi, ma da come vede e ci descrive uno scellerato come Jago. Questo dialogo immaginato è chiaramente innocente negli intenti dei due personaggi-amici perché è Jago che ce lo fa capire con la frase "Mi basta un lampo sol di quel sorriso/Per trascinare Otello alla ruina".

Nello stesso modo si può capire l'elemento, che non compare in Shakespeare, del coro di lodi per Desdemona, che appare sullo sfondo della scena avvicinandosi lentamente mentre Jago continua la sua parte infernale. Donne e bambini spargono fiori e rami intorno alla "bella e innocente figura" di Desdemona, come scrive Boito in una lettera a Verdi del 17 giugno 1881 inviando il testo del coro. Tutta questa scena di apoteosi di canti e di fiori per Desdemona

nell' opera ha un peso fondamentale perché contrappone con forza crescente Otello e Jago e permette ad Otello di concludere con il distico:

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

in piena aderenza letterale alle parole della tragedia:

But I do love thee! and when thee not,
Chaos is come again.

E così come il concertato del III atto ci porta al massimo di commozione per Desdemona (la cui incapacità di capire l'atto violento del marito, che davanti a tutti l'insulta e la butta a terra, viene commentata dai presenti increduli, tranne Otello e Jago), così la preghiera di Desdemona nel IV atto introdotta da Boito ci offre una figura fin all'ultimo pia, con la coscienza a posto, adempiente al suo dovere di cristiana pur nella paura di un uomo, Otello, che non riconosce più come suo marito.

La scelta di Boito di convogliare nella scena III del III atto come soliloquio "nel massimo grado di abbattimento" ciò che Otello dice alla moglie in Shakespeare nel IV atto (2,47-63) appare più credibile in quanto la moglie non intende la causa del turbamento di Otello. L'inizio del IV atto di Boito dà ancor maggior risalto alla figura di Desdemona più che a quella di Otello e situa all'inizio dell'atto la canzone del salice, e non nel penultimo atto come in Shakespeare, per portare l'attenzione dello spettatore tutta su Desdemona e il suo dramma di incomprensione totale della sua "colpa".

Il finale, esteso in Shakespeare, è ridotto da Boito per ottenere un impatto tragico, il più possibile violento e sconvolgente, sullo spettatore che non ha quasi il tempo di ragionare sugli accadimenti così velocemente presentati: la morte di Desdemona, quella di Roderigo, lo smascheramento di Jago, la fuga di quest'ultimo, il suicidio di Otello.

E se Emilia in Shakespeare viene uccisa da Jago e qui invece no è per ribadire e consacrare la sua eroicità nei riguardi del marito che, ingannando tutti, riesce a fuggire. E qui sta il punto, probabilmente, di tutta la "lettura" di Verdi e Boito.

Se Shakespeare punisce ideologicamente l'"uomo moderno" (Jago) riportando l'attenzione del pubblico su quello "antico" (Othello e Desdemona) retto da alti valori umani, Verdi e Boito con la fuga di Jago (e forse l'impossibilità di essere punito !?!) vogliono probabilmente lanciare un messaggio tragicamente di sconfitta, alle porte del XX secolo, dell'"uomo antico" (Otello) che diviene il simbolo impotente della vittoria di Jago, "uomo moderno" privo di valori spirituali e morali. E se in "Otello" ciò è detto in maniera tragica, ancor più tragicamente, al di là dell'apparenza "comica" di un'opera come "Falstaff" verrà ribadito il concetto con il personaggio "antico" di Falstaff, gabbato e sbeffeggiato da tutti, che malinconicamente pensa al suo mondo perduto!

ANALISI GENERALE E CONSIDERAZIONI SULLA METRICA NEL LIBRETTO "OTELLO" DI A. BOITO

Il lavoro di Boito nel ricreare un dramma ridotto all'essenza viene operato con scelte metriche e rimiche del tutto particolari che si riflettono nell'uso di particolari versi e strutture strofiche ricorrenti qui più di altre.

A differenza di Felice Romani, che era stato il librettista più noto della prima metà dell' '800 creando lavori come "Il Turco in Italia" (1814 / per Rossini) - "La sonnambula" (1831 / per Bellini) - "Elisir d'Amore" (1832 / per Donizetti), Boito introdusse nei suoi libretti una concezione poetica assai ampia, derivata in parte dall'ammirazione per i fuochi d'artificio verbali di V. Hugo e in parte, certamente, anche dal suo personale orecchio musicale estremamente sensibile alle sfumature sonore. La sua curiosità intellettuale lo indusse a sperimentare una grande varietà di forme poetiche, di combinazioni di rime e, soprattutto, di sonorità verbali. Quello che spicca maggiormente nei libretti boitiani è tuttavia il suo uso di frasi brevi (à la Hugo) e la sua predilezione delle sibilanti (consonanti come "s" e "z"). Il verso operistico italiano era sempre stato affidato alle sdolciate sonorità delle sue componenti (la poesia di Metastasio ne è un simbolo evidente) che potevano essere idilliche o magniloquenti, ma sempre e comunque orecchiabili. Se venivano usate sonorità più dure e dissonanti era sempre per inserirle invariabilmente in un contesto comico. Boito, invece, si allontanò per tempo dal verso lungo e melodioso cominciando ad usare versi brevi e nervosi che si incuneano tra i versi più lunghi del recitativo, solitamente costituiti da nove sillabe (per Boito tali versi di nove sillabe equivalevano all'alessandrino francese). Anche nell' "Otello" è ben visibile la predilezione per i versi corti .All'inizio abbiamo addirittura versi di dieci sillabe spezzati tra i vari gruppi del coro e i personaggi Montano e Cassio " Una vela! / Una vela! / Un vessillo! / Un vessillo! / E' l' alato Leon! " che con l'accento cadente sull'inizio di ogni interiezione caratterizzano la scena rendendo gli interventi come i richiami guerrieri dei marinai. Un esempio di come Boito adoperi la frase breve sia con sibilanti dure ed "r" crude ed aspre che con suoni vocalici "i", relativamente dolci ma ancora piccanti, è il momento dove il coro, tutto, "grida" alla vittoria e allo sterminio dei nemici in una ottava formata da senari :

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

Esempi del genere riempiono abbondantemente i suoi libretti : la loro qualità principale è la capacità, con tutte quelle sonorità verbali, di perforare il denso tessuto dell'orchestra ottocentesca.

Ma il verso breve caratteristico di Boito, che era davvero raro nella librettistica tradizionale classica precedente al grande padovano (come nel Romani o nel Piave), è il quinario. Lo troviamo semplice così come doppio o triplo. Un esempio di quinario doppio è "Fuoco di gioia". Qui abbiamo ancora l'uso della "s" e "z", della "r" (spesso insieme alla "i") ma anche della "f", "v", "p". Queste lettere sono onomatopeiche, danno il senso di movimento e di crepitio del fuoco arso dai popolani in festa in molte espressioni e parole come "vampa", "guizza, sfavilla, -crepita, avvampa", "Arde la palma", "fiamma", "Soffia l'ardente", "rapido brilla! / Rapido passa", "Splende, s'oscura, - palpita, oscilla, / L'ultimo guizzo - lampeggia e muor".

Quinario semplice è usato poi in "Innaffia l'ugola" dove l'uso delle consonanti prima citate viene usato per dar il senso di gioia e di piacere che il vino provoca in chi lo beve.

"Di vaghe annugola / Nebbie il pensier" di Cassio con l'uso di "a", "g", "e", "n", "o", "b" che danno il senso con la loro lunghezza fonica di ubriachezza, di perdita di coscienza. Straordinario

comunque tutto il momento dell'ubriacatura (dove domina il vino) che sembra davvero il recupero e la trasposizione di un'orgia bacchica nel contesto di una tragedia moderna come ci confermano anche i versi di Jago,ripresi poi dal Tutti :

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

che invitano a trastullarsi e a godere il dolce piacere del vino.

Tendenze di questo genere nelle poetiche librettistiche erano abbastanza nuove in Italia, perché altri librettisti e critici, mentre ammiravano Boito per la sua poesia, per la sua cultura e per la sua padronanza di un vasto vocabolario, nondimeno gli obbiettavano l'eccessiva inclinazione per le sibilanti, la crudezza degli accenti e l'asprezza di quello stesso vocabolario. Gli obbiettavano inoltre un uso ostentatamente smodato di termini e di modi espressivi ormai caduti in disuso che occupavano veramente una larga parte dei libretti di Boito (specialmente il "Nerone" infarcito di latinismi dimenticati da secoli).

Ad esempio nel primo atto dell' "Otello" il brano corale "Lampi ! tuoni ! gorghi !" è composto da due quartine di versi di sedici sillabe, ciascuno dei quali scomponibile in un ottonario piano e un senario sdrucchiolo :

C Allegro agitato Lampi ! tuoni ! gorghi ! turbi tempestosi e fulmini ! 8 - 6

s	s	s	t	s	s	s	t
a	a	b	-	c	b	-	d
8	6	8	6	8	6	8	6

Mario Lavagetto in "Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi" (Milano, Garzanti, 1979) afferma che con questo insolito verso Boito intende "ricostruire il tetrametro trocaico catalettico", ossia un verso appartenente alla metrica classica di tipo quantitativo (che diventò poi il metro più in voga nei canti popolari e restò anche negli inni cristiani del medioevo, per lo più in terzine) che i poeti di fine Ottocento, nel quadro della sperimentazione barbara, cercano di adattare al verso italiano accentuativo (Boito si servirà di questo stesso metro nel suo "Nerone"). Secondo le definizioni riportate nei trattati ottocenteschi di versificazione il tetrametro trocaico è "un verso anacreontico, che è composto di due dimetri, l'un l'altro divisi da una cesura regolare"; esso diventa catalettico quando privato dell'ultima sillaba e in italiano si può trasporre in un ottonario più un senario sdrucchiolo.

Il sistema accentuativo del verso in questione :

/ / / / V
_ V _ V̄ , _ V _ V̄ , || _ V _ V̄ , _ V _

trasposto nella lingua italiana diventerà :

/ / / / V̄ /
_ V , _ V , _ V , _ V̄ , || _ V , _ V , _ V , _

dove l'accento principale del senario cadrà sulla terza sillaba, in unione al tetrametro, cioè seguente un verso o membro di verso corrispondente al nostro ottonario italiano, il quale, sappiamo, ama l'accento sulla terza.

Se si confronta l'accentuazione riprodotta qui sopra con quella del verso creato da Boito, si osserverà che esse risultano uguali, anche nel caso in cui il senario diventerà tronco nel verso finale di strofetta tetrastica (dove la parola "Iddio" verrà musicata "Iddio") e precisamente

Lămpî ! tuoni ! gorgi ! turbi - tēpestōsi ! e fūlmini !
 Trēmăn l'ōnde , treman l'aure , - trēmān bāsi e cūlmini.
 Fēndē l'ētra un torvo e cieco - spīrto di vertigine,
 Iddiō scuōte il cielo bieco , - cōme un tētro vėl.

In tale brano si rileva non solo che le rime sdruciole sono perfette e costituiscono una rarità ritmica nell'ambito librettistico verdiano e della tradizione poetica coeva, ma anche che la rimalmezzo in coincidenza dell'ottava sillaba negl'ultimi due versi di quartina (la quale evidenzia ulteriormente la suddivisione del verso in un ottonario e in un senario) e la rima tronca a conclusione di strofetta sono elementi che riflettono bene una originale ricerca di lunghezze versali inconsuete e particolari. Tale verso, arricchito di rime all'uscita dell'ottonario, viene impiegato anche nel duetto fra Otello e Jago dell'atto secondo :

3/4 Molto sostenuto Sì, per ciel marmoreo giuro ! Per le attorte folgori 8 - 6

s t s t
 a - b a - c d - b d - c ,
 8 6 8 6 8 6 8 6

s t s s t
 e - f e - g h - f h - f h - g ,
 8 6 8 6 8 6 8 6 8 6

s t s t
 [a2] a - b a - c d - b d - c
 8 6 8 6 8 6 8 6

Si potrebbe a prima vista pensare che queste soluzioni siano semplici giochi intellettualistici. In realtà non è così; come un Hugo infuse nuova vita alla lingua francese e Wagner fece lo stesso per la tedesca come provano le sue allitterazioni e assonanze di parole, Boito ricercò nei suoi libretti di riutilizzare il passato per ampliare il linguaggio e la sintassi del presente : rompere una volta per tutte con il circolo chiuso del libretto italiano, con le sue formule inveterate e ricorrenti. Le stesse parole - come, in minor misura, in Wagner - erano importanti non in sé, ma come modelli di suoni differenti e insieme come blocchi per costruire modi espressivi nuovi e non antiquati. La vivacità intellettuale di Boito non poteva accontentarsi dei monotoni sussurri del libretto italiano medio. La prova della vitalità del verso boitiano, pur con i suoi arcaismi, le sue parole costruite e le sue costruzioni spesso esasperatamente ermetiche, si può verificare confrontando i suoi lavori ad esempio con quelli di Ghislanzoni. Quel che balza evidente in tutti i versi di Boito - e che ispira loro vigore - come aspetto primario del suo temperamento artistico è il pregio della concisione e dell'efficacia nel modo di rendere i personaggi. Il pregio della concisione si rivela cioè nella sua abilità di riuscire a riassumere

una scena o un personaggio in una frase facilmente afferrabile, di cui "Ecco il leone!", con cui Jago chiude l'atto terzo, è un tipico esempio. La concisione è strettamente collegata, per di più, alla forza di caratterizzazione, intesa qui nel senso più ampio. In certa misura essa comprende la ripetizione delle parole. Tale ripetizione assolve alla funzione sia musicale che drammatica, e in definitiva si riallaccia ai cinque "Never" dell'ultimo atto di "Re Lear" di Shakespeare. Nell' "Otello" ad esempio, mentre Desdemona parla a Cassio, Jago dice "Or qui si tragga Otello ! ... aiuta,aiuta / Sàtana il mio cimento! ... dandoci con la rimarcatura di "aiuta" il senso terribile di come un uomo possa appartenere ad un mondo malefico visualizzato con il diavolo invocato. Ancora Jago più avanti descrivendo il sogno di Cassio dice "Le labbra lente, lente, movea, nell'abbandono / Del sogno ardente"; dove "lente" ripetuto ci dà proprio il senso dello scorrere lento del tempo nel movimento delle labbra di Cassio .

La ripetizione delle parole poi la troviamo, al di là di una stessa frase, anche diluita nel libretto dove campeggia davvero, quasi fino alla fine, il linguaggio di Jago che sembra "corrompere" l'anima di vari personaggi che ne prendono il linguaggio. Da notare ad esempio come il "Credo" di Jago sia un momento fondamentale per alcune parole che caratterizzano il personaggio come lo stesso "credo" ripetuto quattro volte e poi il fango e il " verme dell'avel ". La parola "credo" verrà ripresa ripetendola sempre quattro volte da Otello nella scena V del II atto dove il "credo" assume la valenza di dubbio nell'animo turbato di Otello che non sapendo più a chi credere vuole la "certezza", come rimarca due volte, seguita dalla "certezza" detta sempre due volte da Jago in un "eco" sarcastico che muta la parola di nuovo in dubbio. Nello stesso modo il "fango originario" di Jago sarà ripreso da Desdemona all'inizio del concertato con le parole " A terra ! ... sì ... nel livido / Fango ... percossa io giaccio ..."; mentre il "verme dell'avel" (l' "Eterno verme" che Boito riprende dall'idea generale di verme come simbolo del male distruttore ne "L' épopée du ver" di V.Hugo) di concezione pessimistica è richiamato nella scena III dell'atto III dove Otello nel suo soliloquio conclude :

Tu alfin, Clemenza, pio genio immortal
Dal roseo riso
Copri il tuo viso
Santo coll'orrida larva infernal !

dove forte risulta il contrasto tra "Santo" (linguaggio sacrale proprio di Otello) e l' "orrida larva infernal ! " (linguaggio profano proprio di Jago).

La musicalità delle parole simboleggia i personaggi : il verme immortale che è in Satana come l'idea antico-sacrale del fulmine che rappresenta un Dio giusto. Allo stesso modo nella scena del coro in lode di Desdemona alla fine della III scena del II atto con l'uso alternato di suoni vocalici lunghi e dolci come la "o", "a", "u" e di consonanti come "g", "v", "m", "d". Il contrasto delle vocali e i rapidi cambiamenti dei colori vocalici all'interno di un verso sono una caratteristica tipicamente boitiana. In questo caso danno il senso di purezza, dolcezza, innocenza e castità ad una donna, Desdemona, che sembra quasi trattata come una santa (richiamo alla Madonna, Maria).

La lingua, nella sua varietà e nella sua capacità di trasformarsi, è così il giusto complemento della musica, in un modo che nessun altro poeta -italiano, francese o tedesco- dell'Ottocento riuscì ad eguagliare nè si sognò mai di riuscirci.



Carlo Ferrario. *Scena per l'atto III dell'Otello.*

L'attenzione che Boito rivolge al verso, inteso non come unità rigida, ma come elemento scomponibile in più sottounità versali e dotato di un'accentuazione singolare, emerge dalla lettera indirizzata a Verdi (Milano, 24 agosto 1881), con la seguente annotazione, relativa al verso da impiegare in brani lirici e dialogati: «Il metro del dialogo è un endecasillabo che si può spezzare, sì e no, come lei vuole, e, se si spezza si risolve in tanti quinari da cima a fondo. Lei può dunque adoperare a sua scelta or l'una or l'altra delle due movenze, e ciò era necessario ch'io facessi, perché un endecasillabo tutto d'un pezzo sarebbe riuscito grave troppo e il quinario troppo leggero. Mescolare visibilmente i due metri non mi piaceva, ho preferito l'artificio ch'ella vede; del resto mi pare che l'effetto ne sia efficace». Attraverso questa inusitata ripartizione versale si moltiplicano gli effetti ritmici del brano, in modo tale da proporre al compositore una più ampia gamma di possibilità. L'«artificio», che costituisce un sottile aspetto della metrica boitiana, è ravvisabile in tutte le parti dialogate e liriche del libretto. In base alla chiarificazione di Boito è possibile scomporre in quinari e settenari tutti quegli endecasillabi che formano i brani lirici costruiti su sequenze, spesso irregolari, ma sempre rimate, di settenari, quinari ed endecasillabi. A titolo esemplificativo si riporta il brano in questione, dove gli endecasillabi si possono suddividere in settenari e quinari (secondo le indicazioni numeriche a lato):

E' infranto l'artimon [-] il rostro piomba	7 – 5
Su quello scoglio [-] Aita! Aita! L'alvo	5 – 7
Frenetico del mar [-] sia la sua tomba!	7 – 5
E' salvo! salvo!	5
Gittate i palischermi!	7
Mano alle funi! Fermi!	7
Forza ai remi! Alla riva!...	7
All'approdo allo sbarco! [-] Evviva! Evviva!	7 – 5

Analogha rilevanza ha la lettera che Boito scrive il 17 giugno 1881 a Verdi. In essa, infatti, il librettista spiega che nel coro del secondo atto ha adottato «in principio e in fine e nei ritornelli un senario accentuato non come i soliti, bensì con un accento forte ed uno debole, uniformi», in modo che «il ritmo del verso accenni ad un tempo ternario». Il coro in questione è composto da due strofe ottastiche, una di senari ed una di quinari – le quali si alternano ad un ritornello di senari (yz' yz') per tre volte consecutive -, più una strofa conclusiva di otto senari:

C	Allegro moderato	Dove guardi splendono	6	<u>a</u> ^s <u>ba</u> ^s <u>bccd</u> ^t <u>d</u> ^t
6/8	Allegro moderato	T'offriamo un giglio,	5	sa ^t sa ^t sbba ^t
6/8	Allegro moderato	Mentre all'aura vola	6	<u>yz'</u> <u>yz'</u> ^t
6/8	Un poco più animato	A te le porpore	5	sa ^s bc ^t sa ^s bc ^t
6/8		Mentre all'aura vola	6	<u>yz'</u> <u>yz'</u> ^t
6/8		A te la florida	5	a ^s bbc ^t dda ^s c ^t
6/8	Ancora più animato	Mentre all'aura vola	6	<u>yz'</u> <u>yz'</u> ^t
C	Tempo I	Dove guardi splendono	6	<u>a</u> ^s <u>ba</u> ^s <u>bcd</u> ^t <u>cd</u> ^t , [1] ef ^t ef ^t

Nel caso particolare, il sistema accentuativo del senario è esattamente trocaico («Un uso alquanto raro» rispetto al predominante senario dattilico), confermando così ciò che Boito intende per ritmo «binario» del verso. Nella medesima lettera l'autore aggiunge di aver scelto «il senario accentuato binariamente», essendo alla ricerca di «un ritmo che potesse accompagnare con frequenza di note le singole stanze quinarie che vi si intercallano [sic]», e riporta il seguente esempio:

3/4	Mèntre		all'aura		vòlà		liè tà		là		cànzon		ecc.
3/4	Ā		tē		dēl		sā		lī		cē		ecc.

Il senario e il quinario, che creano sul piano verbale due ritmi differenti (il primo è trocaico e il secondo giambico), vengono musicati da Verdi con il medesimo tempo ternario (6/8), come

aveva suggerito Boito. Al fine di far coincidere l'accento iniziale di entrambi i versi nella realizzazione musicale la prima sillaba atona del quinario giambico viene anticipata nella battuta precedente, creando così una melodia in levare, prima del tempo e dell'accento forte, come verificabile nella partitura verdiana.

Va riconosciuto, infine, che la collaborazione di Verdi con Boito porta ad un'innovazione anche nella veste grafica della pagina del libretto, in quanto lo stesso compositore vorrebbe, attraverso una nuova stampa del libretto, che «il Pubblico [*sic*] potesse con un colpo d'occhio vedere e capir tutto» - come dice in una lettera da S. Agata del 17 luglio 1886 - e suggerisce al librettista il modo in cui stampare il foglio del concertato nell'atto terzo, indicandone la suddivisione in tre colonne, la prima delle quali relativa ai quattro brani solisti, la seconda agli interventi corali, la terza alle parti dialogate. È osservabile, nel passo della lettera testé riportato, come sia la struttura strofica a tener unite le singole parti del concertato, assumendo la quartina come strofa di base; sul piano versale, invece, la scomponibilità ritmica dell'endecasillabo in settenario e in quinario sembra essere l'elemento indispensabile del pezzo concertato: più precisamente, gli interventi solistici s'avvalgono di settenari, mentre le sezioni riservate al coro e al dialogo sono costruite interamente su endecasillabi, i quali, abbinati, sono frammentabili in cinque quinari:

Prima colonna:		
	<i>(Quella innocente un fremito</i>	7
Seconda colonna:		
	<i>pietà! Mistero! Ansia mortale, bieca,</i>	11
Terza colonna:		
	<i>(Una parola. E che? T'affretta! Rapido</i>	11

Le strutture strofiche individuate nell'*Otello* sono distinguibili in tre gruppi, il primo dei quali è composto da schemi isometrici, consistenti per lo più in sequenze tetrastiche e, in minor quantità, ottastiche, le quali rivestono una pertinenza "drammaturgica" in base alla scelta dei versi (si osservi, ad esempio, il comportamento degli endecasillabi, i cosiddetti "versi lirici", utilizzati musicalmente in maniera diversa a seconda del personaggio a cui si riferiscono). Il secondo gruppo è formato da sequenze polimetriche, definite da Hepokoski anche "versi da scena rimati", e il terzo da lunghe sequenze di endecasillabi irrelati (talvolta con l'intrusione di qualche settenario e quinario) o come si riscontra in due casi di un distico di endecasillabi a rima baciata.

Per evidenziare i momenti lirici dell'opera Boito non si serve degli schemi metrici consueti, adottati dai precedenti librettisti, bensì crea combinazioni eterogenee di versi che s'avvicinano sempre più ad una prosa versificata. (Non va dimenticato che Verdi negli anni precedenti alla collaborazione boitiana aveva pensato di non servirsi più degli schemi metrici, esprimendosi nella lettera da S. Agata del 17 agosto 1870 in questo modo: «So bene ch'ella mi dirà: e il verso, la rima, la strofa? Non so che dire; ma io quando l'azione lo domanda abbandonerò subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica»). Nel caso in esame Boito non abbandona né rima né strofa, ma escogita una soluzione funzionale all'esecuzione mediante il ricorso ad unità strofiche convenzionali per gli interventi corali e a sequenze polimetriche nei brani di maggior intensità drammatica. In altre parole, nelle parti dialogate e nei monologhi egli preferisce quinari, settenari, endecasillabi e doppi settenari scomponibili (e talvolta componibili), impiegati in sequenze irregolari di strofe tetrastiche, ottastiche e in sequenze non formalizzabili; negli interventi corali, al contrario, Boito continua ad avvalersi di strofe isometriche formate da versi parisillabi quali senari, ottonari, decasillabi e nei momenti d'intensità drammatico-lirica ricorre agli endecasillabi "lirici". Alcuni esempi dimostrativi al riguardo:

Brani corali (I Atto):

C	Allegro agitato	<i>Una vela! Una vela! Un vessillo!</i>	10
C	Allegro agitato	<i>Dio, fulgor della bufera!</i>	8
6/8	Allegro vivace	<i>Vittoria! Sterminio!</i>	6
C	Allegro	<i>Fuoco di gioia! – l'illare vampa</i>	5-5

Brani con «versi da scena rimati» e con «versi lirici»:

I	C	Poco più mosso	<i>Già nella notte densa</i>	5/7/11
I	C	Largo	<i>Quando narravi l'esule tua vita</i>	11
I	C	Tempo I	<i>Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,</i>	11
II	C	All.° sostenuto	<i>Credo in Dio crudel che m'ha creato</i>	5/7/11
II	C	All.° sostenuto	<i>Eccola ... Cassio a te ... Questo è il tuo momento</i>	5/7/11
II	C	Lo stesso movimento	<i>D'un uom che geme sotto il tuo disdegno</i>	5/7/11
II	C	Allegro agitato	<i>Perché torbida suona</i>	5/7/11

A proposito dei doppi settenari va aggiunto che si tratta di versi doppi scomponibili in tripli quinari quando vengono collocati nei momenti di maggior intensità drammatica, connotando così all'azione scenico-musicale. Un significativo esempio di questo sperimentalismo metrico è dato dal racconto di Jago, costruito su versi che constano di quattordici unità sillabiche e che sono interpretabili come tripli quinari in base alla presenza di due rime interne, tipograficamente non rilevate. Tali strutture versali sono impiegate in coppia e intercalate da distici di doppi settenari:

III	6/8	Andantino	<i>Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto</i>	5-5-5/7-7
-----	-----	-----------	---	-----------

Per una visione completa dei versi utilizzati nelle varie parti delle scene e delle strutture strofiche presenti nel libretto boitiano musicato da Verdi, si propongono a fine capitolo due schemi dove è evidente l'uso preponderante del verso quinario, settenario, endecasillabo; inoltre è verificabile come i versi impiegati in schemi monometrici convenzionali rappresentino in entrambi i testi una percentuale minore (35% circa) rispetto alle combinazioni polimetriche (le quali costituiscono una novità nell'ambito librettistico verdiano), alle lasse e alle sequenze libere. Attraverso il gioco sofisticato – talvolta forse artificioso – di rime, rimalmezzo, versi spezzati, sovrapposizioni ritmiche, continui cambiamenti d'accenti, rime sdruciole perfette, Boito s'è liberato dalle convenzioni metriche dei libretti verdiani, per accentuare le virtualità ritmico-musicali insite nel verso stesso. E' dunque evidente che gli elementi morfologici secondari diventano per Boito gli strumenti indispensabili per attuare quel cambiamento del libretto melodrammatico così a lungo vagheggiato e declamato nel corso dell'Ottocento. Si può infine affermare che grazie soprattutto all'intervento boitiano il percorso evolutivo della metrica del libretto operistico sembra assimilarsi a quella della poesia di fine secolo, in quanto le misure versali si moltiplicano sfruttando l'intera gamma delle lunghezze sillabiche, perdendosi in ritmi mascherati, sfuggendo alla regolare scansione ritmica, mentre la strofa tende ad assumere connotati sempre più vaghi ed indefiniti, «come una lenta linea di montagna / quando incombe la nebbia, e la campagna» come dice G. Camerana nella poesia "Cerco la strofa che sia fosca e queta".

A) TIPOLOGIE DI VERSI RICONTRATI NEL LIBRETTO "OTELLO" DI BOITO

<u>VERSI</u>	<u>CASI DI RISCONTRO NEL LIBRETTO</u>	<u>FUNZIONE</u>
Quinario 5	34	Molto usato
Senario 6	13	Di uso medio
Settenario 7	38	Molto usato
Ottonario 8	4	Poco usato
Novenario 9	1	Poco usato
Decasillabo 10	3	Poco usato
Endecasillabo 11	50	Il più usato

(SEZIONI DEL LIBRETTO)

B) STRUTTURE STROFICHE IMPIEGATE DA BOITO NELL' "OTELLO"

<u>STRUTTURE STROFICHE</u>	<u>PERCENTUALE DI RISCONTRO NELL'"OTELLO"</u>	<u>FUNZIONE</u>
Quartine	27,93%	Molto usate
Ottastiche	7,61%	Poco usate
Esastiche	1,26%	Rare
Eptastiche	0,52%	Rare
Sequenze libere	11,21%	Di uso medio
Lasse	1,69%	Poco usate
Strutture polimetriche	30,15%	Le più usate
Versi sciolti	19,57%	Di uso medio

CONSIDERAZIONI GENERALI SULLA MUSICA COMPOSTA DA VERDI PER L' "OTELLO" DI BOITO CON PARTICOLARE RIGUARDO PER ALCUNI MOMENTI FONDAMENTALI DELL' OPERA

Se nel primo periodo verdiano, quello delle opere in maggioranza "risorgimentali" è caratteristico l' uso di masse corali (simbolo del popolo italiano) mentre caratteri ed orchestrazione sono espressi in modo talvolta rudimentale, ma sempre efficace, e se negli anni di approfondimento psicologico il coro diminuisce di importanza a favore di un più profondo sguardo sui caratteri (specie femminili), da Rigoletto in poi, negli anni finali, con "Aida" "Otello" e "Falstaff", Verdi raggiunge una completa fusione tra orchestra (del tutto raffinata) e voci: grandi affreschi corali e perfetta caratterizzazione dei personaggi. Ma è con l' "Otello" che abbiamo la vera svolta in campo tragico: in esso vi è l' opera di un compositore che rinuncia ad un prodotto di marca solo nazionale e che guarda a tutti i teatri d' Europa. Verdi si è impadronito della tecnica strumentale (soprattutto tedesca) e l' adopera senza rinunciare al suo stile latino, opposto a quello tedesco di Wagner. Qui vi è davvero per un dramma l' equilibrio perfetto tra azione, canto ed orchestra in una struttura musicale continua. In "Otello" nulla è lasciato al caso e l' opera risplende quando vi è una esecuzione perfetta: i personaggi sono visti con un certo distacco, nella loro compiuta espressione, al contrario delle opere precedenti. Grande rilievo, più che l'aspetto melodico, ha il tessuto orchestrale che con ogni tipo di mezzo cerca di caratterizzare e descrivere personaggi e azioni sceniche. Fin dall' inizio con figurazioni veloci di scale diatoniche e cromatiche ascendenti e discendenti, tremoli, trilli, arpeggi spezzati, note staccate di carattere agitato e impasti strumentali che raggiungono spesso la piena orchestra sinfonica (in cui sono presenti ben 2 G. Casse, Piatti, Tam-tam e Organo con il registro dei Contrabbassi e Timpani) Verdi rappresenta l'uragano che cerca di impedire e rende faticoso l' approdo della nave di Otello sull' isola di Cipro.

All'ascolto di questa prima parte di scena vien chiaramente da pensare a quelle scene di tempesta presenti nelle opere verdiane precedenti come per es. la scena VI dell' atto III di "Rigoletto"; mentre all'arrivo di "Dio, fulgor della bufera" siamo all'utilizzo di tutta l' orchestra trattata sinfonicamente mista ad un coro che non ha più nulla di risorgimentale ma semmai ricorda di più il "Dies Irae" della "Messa di Requiem" del 1874 per A. Manzoni.

Numerose sono le realizzazioni musicali di Verdi che seguono fedelmente le prescrizioni metrico-ritmiche di Boito, ma vi sono delle eccezioni. Ad esempio per quanto concerne la realizzazione musicale della quartina citata "Lampi! tuoni! gorghi!", Verdi diverge dalla versificazione proposta da Boito. Per alcuni motivi: nel primo verso non rispetta la cesura tra i due dimetri del tetrametro trocaico, e nel quarto verso rende tronco il vocabolo "cielo" e realizza la parola "bieco" con una "dieresi musicale" (trasformando così il 'bisillabo poetico' in un ' trisillabo musicale').

CORO

Id - - dio scu - - - te il ciel bi - e - co, co - me un te - tro vel.

Da quest'ultimo esempio e più ancora dal terzo verso

CORO

Fen - de l'e - - trun torvo e cie-co spir - - to di ver-ti - - gi - ne,

che simboleggia il male che troviamo all'inizio dell'atto II e che costituisce la base melodico-ritmica del successivo "credo" di Jago (dove troviamo la figurazione che passa alternativamente da Jago all'orchestra in vari ritmi e più o meno allargata nei valori). La cosa però più incredibile che rivela l'analisi e l'ascolto dell'opera è l'assenza di melodie che ricordino quelle classiche "alla Mozart": quelle melodie "immortali" facilmente ricordabili anche da persone comuni perché plastiche, fluide, compiutamente riuscite come quelle delle opere della trilogia dapontiana. Qui invece le melodie sembrano essere varie volte invase dallo stile del recitativo giustificato solamente per la straordinaria realizzazione strumentale che è costituita da impasti timbrici e successioni armoniche quanto mai meravigliose. Un esempio evidente e significativo è il duetto della fine dell'atto I che ne costituisce la scena III, dove le splendide e a volte inaspettate armonie sostengono, di più si fondono alle voci che al di là di alcuni momenti di sfogo tendono a restringere il campo d'azione melodico (spesso vi sono parti di frasi su una stessa nota ripetuta).

Lo stesso movimento. $\text{♩} = 66$.

Vc. *con espressione*
Altri 3 Violoncelli con Sordine, divisi *pmorendo*

Poco più. $\text{♩} = 72$.

Otello
Già nel-la not-te den-sa s'e-stin-gue ogni cla-mor, già il mio cor fre-me-bon-do s'am-

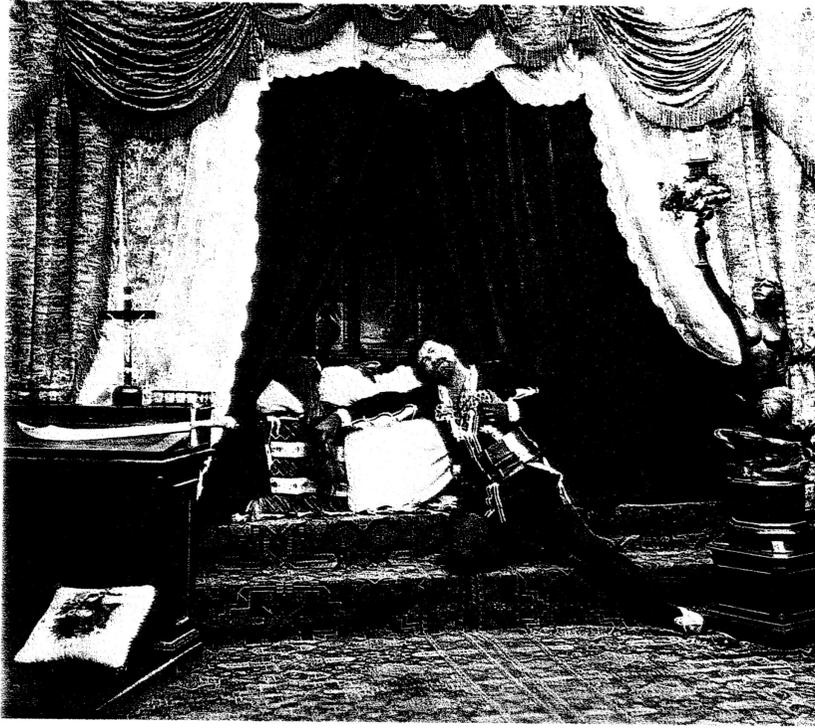
Vc. *pp legatissimo*
Tutti i Violoncelli con Sordine, divisi a 4 *pp*

O.
-mansa in quest'an-ples-so e si rin-sen-sa. Tuo-ni la guer-ra e si-na-bis-si il mondo

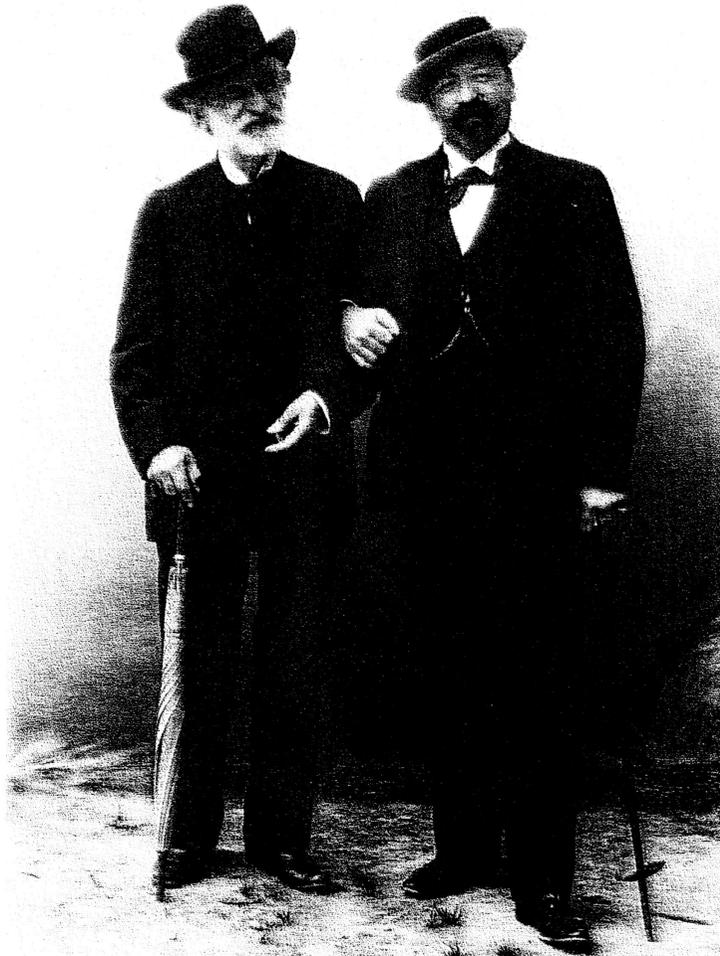
Vc. *f* *dim.*

Prima di "Otello" (la prima opera svincolata da ogni commissione) Verdi non aveva mai indugiato nel descrivere l'amore, poiché questo veniva regolarmente stritolato negli ingranaggi del potere e privato dello spazio per espandersi sulla scena. Ora l'opera europea, dopo "Tristan und Isolde" di Wagner, aveva scoperto le possibilità dell'amore sensuale, soprattutto con la rappresentazione di "Carmen" di Bizet (Paris 1875).

La passione di Otello per Desdemona se ha senz'altro anche una forte componente morale, è fondata su una sensualità sconosciuta fino ad allora nelle opere verdiane. Il duetto è introdotto in orchestra dal suono di quattro violoncelli solisti. Dolcezza, effusioni, nobiltà di sentimenti fra i due sposi, ma soprattutto scoperta sensualità per descrivere la quale Verdi adotta ogni mezzo musicale.



Tamagno nell'ultima scena dell'"Otello".



Verdi con
Francesco Tamagno
in una fotografia de-
gli ultimi anni del se-

La varietà d'espressione richiesta al tenore che interpreta Otello è enorme : dopo aver esordito con una frase acutissima, nell' " Esultate ", che richiede il sostegno di una voce potente, nel duetto le sfumature che richiedono da due a quattro " p ", non si contano. Egli poi conclude sul tono acuto di la bemolle in pianissimo sulle parole " Vien, Venere splende ", rivolte a Desdemona, metafora chiaramente alludente alle sue intenzioni riguardanti il resto della notte!

Ma se da un lato Verdi riprende con "Otello " (e più ancora con " Falstaff ") caratteristiche wagneriane sia drammatiche che musicali, vi sono in " Otello " (e in " Falstaff ") tanti tratti armonici e melodici che sembrano incredibilmente preannunciare musicisti italiani successivi al Cigno di Busseto come Puccini.

Lo si sente bene soprattutto nella parte vocale di Desdemona del duetto d'amore. Si evidenzia, in particolare, alle parole "coll' anima rapita" batt.6-7 del Largo ("Quando narravi l'esule tua vita") :

DESDEMONA

- dia col- l'a-ni-ma-ra- pi - ta in quei spa

Tale melodismo verdiano di fine secolo pare preannunciare in molti accenti di passione sensuale caratteri melodici che saranno tipici di Puccini. L'influenza melodica di "Otello" è più che probabile sulle prime composizioni pucciniane, in particolare "Manon Lescaut" e "La Bohème".

Importante notare come prima Otello e poi Desdemona abbiano un'aria ciascuno dove esprimono, per ragioni diverse, l' ADDIO ALLA VITA (Otello nell'atto III e Desdemona all'inizio del IV) . Per Otello si tratta della fine dell'amore e della vita; a ciò si arriva con un crescendo drammatico graduale articolato in tre parti. All'inizio le prime due quartine, dove si esprimono le forze stremate del Moro, il canto si articola ("con voce soffocata" in "p p p") con ritmi ansanti su due corde di recita (la bemolle e mi bemolle) e solo sulle parole "volere del ciel" dal "la" si apre salendo a "do bequadro" ! Il suo canto è alternato al funebre ritmo del quartetto d'archi sul quale digrada un mesto cromatismo.

La caduta delle bisrome sulle crome in "p p p", significa, come Verdi avrebbe detto, la lassitudine fisica. "Con espressione" un gemito dei violini primi accompagna il canto d' Otello: nella terzina, che ricorda in modo diverso quella di Jago, fortemente accentata sulla prima nota, è un sospiro, un singhiozzar lieve.

Un fagotto ed i violoncelli sempre in "pp" oppongono ai singhiozzi dei violini una mesta e larga frase. Questo controcanto è l' espressione intima d' Otello, il canto della sua passione, il suo commuoversi, il ripensare vagando nel dolore.

Al ragionamento segue l' effusione del doloroso rimpianto. Dal mormorio strozzato del suo canto Otello passa ad un canto, emergente sul tremolo in "pp" degli archi e larghi accordi dei fiati, che si innalza nella visione di Desdemona che non è più presente, è un bene perduto. Alle parole "Tu alfin, Clemenza" l' animo di lui si innalza ai più elevati concetti fino ad arrivare alla volontà dal furore selvaggio. Otello scoppia tremendo come fulmine: "Ah! dannazione!" (affine melodicamente al "ciò m' accora" di Jago!), "Pria confessi il delitto e poscia muoia!".

marcato *dim. sempre*

Timp. *pp* *ppp*

Viol. *pp* *pp dim.*

V-le *ppp*

Vc. *staccato e ppp*

N Adagio. ♩ = 66 Solo

Fig. I. *pp*

Cor. III. IV. in Lab. Basso *a 2* *ppp*

CANTO DA 'CANTILLAZIONE'
(voce soffocata) *pppp*
Otello

CROMATISMO DISCENDENTE

OSTINATO DELLE TERZINE (DI JAGIO!)
con espressione

Viol. *ppp* *pppp*

V-le *ppp* *pppp*

Vc. *ppp* *pppp* *pp*

Cb. *ppp* *pppp*

N Adagio. ♩ = 66

L' addio di Desdemona viene introdotto dalla descrizione orchestrale dell' anima sola di lei dove spicca sugli altri strumenti il corno inglese dalle sospirose frasi intonate discretamente che riprende nella sua canzone. Ritroviamo qui risonanze psicologico-musicali del saluto "Dio ti giocondi, o sposo" (Atto III scena II) e del pudico ricordo "Oh com' è dolce il mormorare insieme" (DUETTO I Atto). La prima frase, già cantata dal corno inglese, è ora seguita da tre richiami lontani con echi che si affievoliscono sempre più: "salce!" (su una terza minore discendente che ricorda l' inizio del primo atto dove i richiami del coro sono impostati sempre sull' intervallo di terza). Poi, come ritornello, il dolce invito: "Cantiamo", e la soave cadenza: "Il salce funebre sarà la mia ghirlanda". Il da capo dell'introduzione è rinnovato dal rapido parlante di Emilia: "Affrettati..., fra poco giunge Otello". Nell' accompagnamento della seconda frase l' orchestra concorre più sensibilmente; per l' immagine dei rivi scorrenti fra zolle fiorite, violini e viole hanno qualche fremito; per i gemiti e le lacrime, i flauti, gli oboi, i violini, i clarinetti, mandano sospiri e gemiti. La terza strofa canta gli uccelli, ed i flauti e l' ottavino sciolgono pigolii e trilli...

Non riecheggia stavolta la triplice invocazione del "salce". Una interruzione, una sospensione: - Riponi quest' anello -. Poi il pensiero di Desdemona torna alla canzone, di cui i legni ripetono dolorosamente l' introduzione, ed ella ha un moto di compassione per Barbara, di cui la sorte fu tanto simile alla sua. Si addice, infatti, al suo stato presente il rassegnato commiato (secondo motivo del preludio) della bella canzone: "Egli era nato per la sua gloria, io per amar...". Questa dolce frase, una soave dedizione, è bruscamente interrotta. Un pianissimo tremolo dei primi violini, un lamento negli oboi e nei clarinetti, un improvviso strepito di tutta l' orchestra. Il cuore in tumulto, impaurita: - Chi batte a quella porta? - E' il suo cuore, è la sua angoscia, che le accendono l'immaginazione. O è il vento, una folata di vento, come Emilia le dice per tranquillizzarla. "Io per amarlo e per morir. Salce! Salce! Salce!". L' anima è profondamente turbata. L' introduzione risuona, come ritornello, con più dolorose armonie. E' svanita la dolcezza del ricordo. Altri stati d'animo sopravvengono. "Stringendo il tempo" Otello sta per giungere. Desdemona congeda Emilia. Come le ardono le ciglia! "E' presagio di pianto". Passa qualche istante, quasi in silenzio. Pare che Desdemona mediti sulla imminente sua solitudine. Marcati accordi in "p p", con rapidi colpi di gran cassa. Emilia sta per uscire. Improvvisamente Desdemona è presa dal terrore. Sente che sta per perdere ogni aiuto, che resta in balla del destino tremendo. Un grido, ed in questo grido tutta la sua anima, l' amore alla vita, la speranza, il dolore, le più tragiche visioni... Non è ad Emilia che ella dà l' addio, ma alla vita, che sembra le sfugga, alla vita cui le pare d' aggrapparsi, naufraga, nell' abbracciare convulsamente l' amica. Emilia esce. Un lento cromatismo discendente si lamenta coi fagotti, i violoncelli e i contrabbassi, mentre flauti, oboi, clarinetti e corni ripetono il mesto episodio dei flauti che già concluse la prima apparizione strumentale della Canzone del Salce.

Da notare infine come nella ripresa parigina dell' opera in francese, con libretto tradotto da Boito stesso e da C. Du Locle col titolo "Othello" del 1894, Verdi aggiunse i -consueti- Ballabili dove fa sfoggio di brani dallo stile orientale occidentalizzati, come per Aida, dalla scrittura verdiana: Ballabili, Canzone araba, Invocazione di Allah, Canzone greca, Danza, La muranese, Canto guerriero.

NOTA CONCLUSIVA

Con questo quadro di ricerche drammatiche e poetiche abbiamo così rilevato la novità dell'opera " Otello ", penultimo lavoro verdiano e ultima opera tragica.

Se i primi libretti per la musica di Verdi sul versante strofico presentano l' impiego, in ordine decrescente, delle sequenze tetrastiche, esastiche, ottastiche, e di strofe di dieci versi ("monostrofismo" librettistico funzionale alla musica), sul piano versale rivelano una ricca e varia gamma di metri, comprendenti versi brevi, lunghi (anche di sedici sillabe), doppi, talvolta anche scomponibili in sottounità versali minori (sebbene questi ultimi figurino più nei libretti boitiani). Il fatto che i librettisti si attengano fedelmente alla forma isometrica delle strofe composte da un numero pari di versi e non presentino il recupero di alcun genere metrico appartenente alla produzione poetica culta (quali ballate, canzoni, sonetti...) dipende ovviamente dalla tradizione e riflette il carattere di funzionalità e di "praticità" dei testi, destinati esclusivamente alla musica, senza alcuna implicazione "visiva". Si può quindi sostenere non solo che l' unità strofica isometrica (sia essa costruita su quattro, sei, otto o dieci versi) rappresenta l' elemento che distingue la metrica librettistica dalla versificazione della poesia coeva, ma anche, come dice Petrobelli nel suo libro "La musica", che "la struttura verbale è predeterminata in vista di quella musicale in funzione drammatica".

Nasce, infatti, con Verdi un originale programma di scrittura metrico-impulsiva-accentuativa che evolve nel corso delle stagioni creative del Maestro, indipendentemente dal librettista messo volta per volta all' opera.

Con l' elaborazione del libretto dell' "Otello" (e poi del "Falstaff"), derivante dalla collaborazione di Boito con Verdi sempre più sensibile ed attento nei confronti della parola scenica e soprattutto, come abbiamo visto, nei confronti di nuove combinazioni ritmico-versali, di soluzioni "astrofiche", di ricercate scelte stilistiche e persino linguistiche in funzione di una drammaturgia musicale tragica (come comica, per il "Falstaff"), sorge una nuova concezione librettistica, svincolata dalle convenzioni metriche della tradizione ottocentesca e frutto di un rapporto paritario tra autore del testo e compositore.

Il lavoro di Boito ha toccato quasi tutti i campi. Con l' adattamento di "Othello" ha fornito a Verdi una tragedia compiuta, dalle mille sfumature, oltre a un percorso che, per la potenza dei versi impiegati e le suggestioni delle forme, hanno molto influenzato il Maestro, portandolo a comporre una delle sue opere più sperimentali. In più occasioni si è cercato di quantificare il peso di Boito sulle scelte di Verdi nell' ultima fase d' evoluzione della sua arte. Basti pensare al taglio dell' intero I atto della tragedia shakespeariana, ambientato a Venezia. Prima di incontrare Boito Verdi non avrebbe mai consentito che una figura di padre come quella di Brabantio venisse estromessa dal dramma: fino all' "Aida" il padre verdiano incarnava l' autorità.

Di fronte a una svolta di tale portata viene in mente una frase di Verdi divenuta una massima: "Tornate all' antico, e sarà un progresso".

Con "Otello" Boito si è rivolto all' eternità della legge tragica: non poteva risultarne un progresso maggiore nell' arte del melodramma.

BIBLIOGRAFIA

PER SHAKESPEARE

SHAKESPEARE OTELLO , OSCAR CLASSICI MONDADORI (TESTO ORIGINALE
A FRONTE) A CURA E CON UN SAGGIO
INTRODUTTIVO DI ANNA LUISA ZAZO , 1992

VITO PANDOLFI STORIA UNIVERSALE DEL TEATRO DRAMMATICO (II VOL.) ,
UNIONE TIPOGRAFICO -EDITRICE TORINESE

RENE' GIRARD SHAKESPEARE IL TEATRO DELL'INVIDIA , ADELPHI EDIZIONI,
1998

PER BOITO E PER VERDI

PATRICK J. SMITH LA DECIMA MUSA STORIA DEL LIBRETTO D'OPERA , SANSONI
EDITORE , 1981

AUTORI VARI ARRIGO BOITO MUSICISTA E LETTERATO , NUOVE EDIZIONI

VERDI TUTTI I LIBRETTI D'OPERA ,VOL.II, NEWTON
COMPTON , A CURA DI PIERO MIOLI,INTRODUZIONE
DI GUSTAVO MARCHESI

DIZIONARIO DELL'OPERA LIRICA , OSCAR DIZIONARI,
A. MONDADORI EDITORE, 1991

LE GRANDI OPERE DEL TEATRO MUSICALE , VALLARDI,
GARZANTI EDITORE,1994

RITA GARLATO REPERTORIO METRICO VERDIANO ,SAGGI MARSILIO,1998

INDICE

INTRODUZIONE

L' " OTHELLO " DI WILLIAM SHAKESPEARE

CARATTERI FONDAMENTALI DELL'OPERA SHAKESPEARIANA " OTHELLO "

L' " OTHELLO " NELLA RIVISITAZIONE DELL' OPERA ROSSINIANA DEL 1816

L' " OTHELLO " DI SHAKESPEARE E L' " OTELLO " DI G. VERDI E A. BOITO

1) A.BOITO : LA SFIDA A ROSSINI

2) LA SVOLTA DEL VECCHIO VERDI : " OTELLO ", LA CONQUISTA DI UNO STILE MODERNO

" OTELLO " : SHAKESPEARE RIVISITATO DA BOITO (DIFFERENZE TRA DRAMMA E LIBRETTO)

**ANALISI GENERALE E CONSIDERAZIONI SULLA METRICA NEL LIBRETTO
" OTELLO " DI A. BOITO**

**CONSIDERAZIONI GENERALI SULLA MUSICA COMPOSTA DA VERDI PER
L' " OTELLO " DI BOITO CON PARTICOLARE RIGUARDO PER ALCUNI MOMENTI
FONDAMENTALI DELL'OPERA**

NOTA CONCLUSIVA

BIBLIOGRAFIA