



Consonanze 20

LA LIBRETTOLOGIA, CROCEVIA INTERDISCIPLINARE PROBLEMI E PROSPETTIVE

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala



La librettologia, crocevia interdisciplinare

Problemi e prospettive

a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza
20

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Maria Patrizia Bologna (Università degli Studi di Milano), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

ISBN 978-88-6705-986-7

© 2019

Ledizioni – LEDIpublishing
Via Alamanni, 11 – 20141
Milano, Italia
www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Introduzione	7
ILARIA BONOMI, EDOARDO BURONI, EMILIO SALA	
RICERCHE	
Edizioni critiche d'opera e libretti: un punto di metodo	15
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI	
La fortunata figura di Serse nel melodramma del Sei-Settecento attraverso alcune riscritture	39
STEFANO SAINO	
Aspetti linguistici e drammaturgici di una famosa riscrittura librettistica del Settecento: <i>La clemenza di Tito</i> da Metastasio a Mazzolà	47
PAOLO D'ACHILLE	
Le avventure di Astrea: da Metastasio a Monti	61
WILLIAM SPAGGIARI	
Una nuova fonte per il libretto del <i>Trovatore</i>	73
FABRIZIO DELLA SETA	
Intorno a Francesco Maria Piave: su alcune fonti inedite della <i>Forza del Destino</i>	79
ANTONIO ROSTAGNO	
Fonti e riscritture dell' <i>Otello</i> tra Rossini e Verdi	119
FRANCESCO SPERA	
Da <i>Le Racine</i> a <i>Fedra</i> di Sylvano Bussotti: riscrittura di un libretto metateatrale	129
FEDERICA MARSICO	

INTERVENTI E PROSPETTIVE

L'italiano in musica nelle diverse epoche dell'opera lirica VITTORIO COLETTI, ELISABETTA FAVA	147
Dalla parte dei librettisti EMANUELE D'ANGELO	161
Nata per l'Olimpico. Appunti sul libretto della <i>Giocasta</i> di Azio Corghi MADDALENA MAZZOCUT-MIS	169
Pensieri, parole, opere e (o)missioni EDOARDO BURONI	181
Indice dei nomi	195
Indice delle opere liriche	201

Fonti e riscritture dell'*Otello* tra Rossini e Verdi

Francesco Spera

Molti studiosi si sono occupati della storia di *Otello* e Desdemona, letterati e musicologi. Siamo in presenza infatti di uno dei casi più interessanti e suggestivi di interferenza dei generi, visto che la vicenda nasce come novella in ambito italiano, poi diventa opera teatrale in lingua inglese grazie al sommo Shakespeare, infine è riutilizzata in ambito operistico in due diversi melodrammi di Rossini e di Verdi. Si parte da un personaggio di rilievo: il primo autore è Giovan Battista Giraldo Cinzio, eminente figura della nostra età rinascimentale, che, intellettuale versatile, teorico del teatro, autore di importanti tragedie marcate dall'orrore, è soprattutto ricordato per la ricchissima raccolta di novelle intitolata *Gli Ecatommisti* (1565), molto tradotta e quindi conosciuta in Europa, tanto che alcune narrazioni furono poi sfruttate da altri scrittori e drammaturghi.

La novella VII della deca III racconta dell'amore di un capitano moro (ed è sempre chiamato soltanto così) con una giovane aristocratica veneziana di nome Disdemona (con la vocale «i» e non con la «e» come sarà in seguito), nome che deve essere inteso come derivato dal termine greco *Dusdaimon* e significa infelice. Già da questa scelta abbiamo un indizio di un destino tragico (e si noti che questo è l'unico nome di personaggio a rimanere immutato nei rifacimenti successivi). La situazione drammatica di partenza è particolarmente originale perché s'impenna sull'amore ricambiato tra un capitano dalla pelle nera e una bellissima fanciulla di rango molto elevato. Nell'introdurre il racconto si dice che «non sia in libertà né degli uomini né delle donne il fuggire la passione amorosa, perché la umana natura è a ciò così disposta che spesso negli animi nostri (nostro malgrado) si fa potentissima sentire».¹ La forza d'amore è un *topos* che nasce dall'amor cortese in poi e si concreta qui nel rapporto tra «un moro molto valoroso», cui la repubblica di Venezia affida compiti di comando sempre più impegnativi, e questa «virtuosa donna, di maravigliosa bellezza (...) tratta non da appetito donnesco, ma dalla virtù del moro».² I due, che si uniscono in matrimonio, sono caratterizzati l'uomo dal valore e la donna dalla bellezza, e per di più entrambi sono dotati di molte virtù. Insomma nulla di strano rispetto alla tradizione per le motivazioni dell'innamoramento, ma certo l'uomo è moro, con una trasgressione notevole rispetto ai costumi del tempo. Si noti tuttavia che nella

1. Giraldo Cinzio 2012, 612.

2. Giraldo Cinzio 2012, 613.

novella non appare un'opposizione della famiglia, soprattutto non c'è la figura del padre di lei che tanta importanza avrà nei rifacimenti successivi.

In effetti l'attenzione si concentra subito su un altro personaggio che fa parte della squadra del Moro: «un alfiere di bellissima presenza, ma della più scelerata natura, che mai fosse uomo del mondo».³ Sarà costui (che prenderà poi il nome di Jago) a macchinare i diabolici inganni che come in un vortice porteranno tutti a una fine miseranda. Egli infatti ama Disdemona, che neppure si accorge di lui, cosicché ipotizza che la donna sia in realtà innamorata di un altro suo collega «un capo di squadra»; per questo decide di vendicarsi insinuando il dubbio in Otello che sua moglie lo tradisca. L'essere malvagio insomma non può credere all'innocenza altrui e quindi realizza il suo piano in tappe progressive, come avviene nel dramma di Shakespeare e nell'opera di Verdi. Da sottolineare però che nell'inventarsi le ragioni di questa passione adulterina, l'alfiere rivolge a Otello un'affermazione degna di nota: «Dovete adunque sapere che non per altro è grave alla donna vostra il veder il capo di squadra in disgrazia vostra, che per lo piacere ch'ella si piglia con lui, qualora egli in casa vostra viene, come colei a cui già è venuta a noia questa vostra nerezza».⁴ Ricordare al protagonista esplicitamente il colore della sua pelle è davvero una scelta forte propria ed esclusiva di Giraldi, con una dichiarazione brutale che centra il punto più debole di questo rapporto e così colpendo crudelmente il Moro nel profondo.

Da questo momento in poi la vicenda si ripropone con molte analogie rispetto al dramma shakespeariano: rilievo determinante assume, come ben ricordiamo, il «fazzoletto», nella novella denominato «pannicello», che l'alfiere ruba e porta al capo squadra. Il Moro cade nella trappola quando gli viene detto falsamente che il pannicello è stato regalato al caposquadra da Disdemona. Questa, interrogata e accusata, non può capire la situazione e invano cerca di mitigare l'improvviso e impreveduto rancore e addirittura l'odio del marito con dichiarazioni d'amore e abbondanza di lacrime. Invece il suo destino è segnato. La novella prosegue con una serie di azioni che sono soltanto raccontate e non più rappresentate direttamente: l'alfiere, d'accordo con Otello, colpisce più volte in testa Disdemona con un sacco di sabbia; poi entrambi le fanno cadere addosso le travi della sua camera. La messa in scena deve dare l'idea di una morte naturale, come appunto viene creduto. Ma poi i due complici entrano in conflitto con accuse reciproche che portano alla rivelazione del delitto, tanto che finiscono davanti al tribunale di Venezia. Il Moro viene torturato, ma, avendo resistito a tutti i tormenti, è condannato all'esilio (e comunque è in seguito ucciso dai parenti di Disdemona). L'alfiere a sua volta è torturato anch'egli per un altro processo, con esito ben peggiore: «fu talmente collato che gli si corropperò le interiora. Onde, uscito di prigione e condotto a casa, miseramente se ne morì».⁵ Il finale, che è anche più complicato di quanto qui riassunto, dimostra che lo scioglimento

3. Giraldi Cinzio 2012, 615.

4. Giraldi Cinzio 2012, 617.

5. Giraldi Cinzio 2012, 626.

del racconto è sotto il segno di una catastrofe generale, piena di terribile crudeltà. La novellistica del Cinquecento in effetti indugia spesso nei particolari più atroci, ma bisogna anche precisare che dopo l'assassinio di Desdemona il narratore introduce una digressione rivelatrice che precede le notizie sulla mortale fine dei due colpevoli: «Ma non volle Iddio, giusto riguardatore degli animi altrui, che così gran sceleragine se ne rimanesse senza la dicevole pena».⁶ In questa frase è chiaramente possibile rintracciare l'esigenza di un narratore, che deve, in età controriformistica, prendere le distanze da una materia così inquietante, deve crearsi un alibi morale prima di poter raccontare la ripugnante sequenza di orrori fisici e morali.

Su questa vicenda Shakespeare compie due operazioni fondamentali nel dramma *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice* (1604): amplia il numero personaggi e arricchisce l'azione⁷. Inoltre apporta alcuni cambiamenti significativi: il primo atto si svolge a Venezia e vede in scena il padre di Desdemona, che non appare in Giraldi, verosimilmente disperato alla notizia della fuga della figlia e del suo matrimonio con Othello. Ma soprattutto appare già in azione quello che nella novella è denominato semplicemente alfiere e qui prende il nome di Jago, dimostrandosi fin dall'inizio l'artefice del male nei confronti di Othello, che gli ha negato la nomina a luogotenente. Cambia quindi la giustificazione del rancore dell'anima nera della storia, che non si dice più innamorato di Desdemona, ma deciso a vendicarsi duramente del suo comandante. Superfluo ricordare come Jago sappia tessere scaltramente la sua tela, utilizzando anche lo stratagemma del fazzoletto rubato. E di fronte a tanta forza Othello si dimostra inferiore, tanto che a un certo punto cade persino in deliquio e per di più, in una scena di grande importanza ed effetto con l'arrivo della delegazione veneziana, insulta e percuote la moglie. Il valoroso combattente si dimostra incapace di contrastare il demoniaco sottoposto, ma in effetti nulla può di fronte alla forza pervasiva e debordante del male incarnato da Jago, cosicché commette azioni non più peculiari di un eroe.

È avvenuta una trasformazione radicale: la storia di un malvagio che inganna machiavellicamente il suo avversario viene calata dal drammaturgo inglese in un quadro più ampio e complesso, dove da un lato entra in scena la psicologia per caratterizzare il comportamento dei personaggi, dall'altro non mancano neppure riflessioni filosofiche sulla sfaccettata tipologia del male che travolge tutti. Anche in questa opera la catastrofe investe più personaggi, perché muoiono Desdemona soffocata dal protagonista, Emilia trafitta da Jago, mentre intanto è stato ucciso anche Roderigo, una nuova figura introdotta da Shakespeare per creare un intreccio più negativo di inganni e tradimenti. Othello prima ferisce Jago e poi si suicida con un pugnale. Alla rivelazione della verità il protagonista scopre sì di essere stato ingannato, ma è anche consapevole delle proprie gravi responsabilità, e quindi si uccide con l'arma bianca come un autentico personaggio della tragedia

6. *Ibid.*

7. Sul rapporto Giraldi e Shakespeare si rimanda a Colella 2015.

antica. Il male ha vinto, ma Othello ha riconquistato lo statuto di personaggio eroico, lucido e razionale, con il suicidio evita il disonore di un'esecuzione capitale pubblica, ma soprattutto testimonia la sua forza morale che consente il sacrificio di sé come risarcimento della giustizia, secondo una prospettiva tutta laica. Insomma la conclusione del dramma suggella il valore intellettuale ed estetico dell'opera presentando un tipico scioglimento da tragedia classica. Certo il dramma shakespeariano non può essere confuso con le tragedie classicistiche in auge ancora nell'Europa continentale, ma è indubbio che il finale si erga a un livello molto elevato, trasformando la narrazione orrorosa di un caso singolare, com'era nella novella, in un'azione tragica che riflette problematiche universali.

Il libretto dell'*Otello* di Rossini fu redatto da un aristocratico, il marchese Francesco Berio di Salsa, che coltivava interessi letterari. Quando l'opera andò in scena, nel 1816 a Napoli, Shakespeare era ormai un autore ben noto, destinato a diventare una bandiera degli scrittori che volevano diffondere in Italia il Romanticismo. La fama del drammaturgo inglese si era diffusa in Europa nel Settecento, dapprima in Francia, ed era più tardi arrivata da noi, come al solito attraverso traduzioni francesi, poi direttamente nella nostra lingua. Non senza qualche diffidenza da parte dei critici di allora, poiché le opere di Shakespeare non rispettavano le regole della tradizione classica e soprattutto le tre famigerate unità di azione, spazio e tempo, ma esibivano tuttavia un'innegabile efficacia drammatica, con personaggi vigorosi e problematici, coinvolti in passioni assolute e azioni impetuose. Già nel 1756 appare la traduzione del *Giulio Cesare* di Domenico Valentini, nel 1777 la traduzione dell'*Otello* di un personaggio di rilievo come Alessandro Verri, uno degli esponenti più in vista della cultura italiana del tempo; agli ultimi anni del secolo risale la tappa basilare di alcune migliori traduzioni di Giustina Renier Michiel, fra cui ancora *Otello*. Ma ormai il teatro di Shakespeare era entrato nel patrimonio comune della cultura letteraria. Infatti la dimostrazione dell'influenza di un autore straniero non dipende soltanto dalla quantità e dalla qualità delle traduzioni, bensì anche dalla sua incidenza come modello e fonte di imitazioni. E i riferimenti a Shakespeare nella letteratura italiana diventano numerosi fra Sette e Ottocento. Si prenda il caso di Vincenzo Monti, lo scrittore di maggior prestigio di questi decenni, che in qualche scena delle sue tragedie riprende palesemente situazioni da Shakespeare. Si pensi infine ai giudizi di Foscolo, che addirittura nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, un romanzo di grosso successo pubblicato in forma completa nel 1802, esalta nella lettera del 13 maggio lo scrittore inglese insieme a Omero e Dante, come «maestri di tutti gl'ingegni sovrumani». Poi doveva arrivare Alessandro Manzoni con le sue molteplici valutazioni elogiative su Shakespeare. Non penso soltanto alla presenza di certi riferimenti nei *Promessi sposi*, come la più nota battuta su «un barbaro non privo di ingegno», che si incontra verso la fine del capitolo settimo, ma ad esempio alle illuminanti interpretazioni sulla trama proprio dell'*Otello* che si leggono nella *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*.⁸

8. Manzoni 2008, in particolare 67-75.

Questa celebrazione di Shakespeare, assurto fra i mostri sacri della letteratura universale, documenta il formarsi di un mito culturale che non poteva non avere ricadute in altre forme artistiche. Come spesso accade, la letteratura e il teatro fungono da battistrada per il melodramma, che riprende le novità sperimentate nei generi narrativi e drammatici, col vantaggio di portare poi tale materia presso un pubblico più vasto. Con l'immane precisazione, tuttavia, dei cambiamenti e travisamenti propri di queste trasposizioni, dovuti alle diverse necessità del teatro musicale. Così nell'*Otello* di Rossini la scena dei tre atti è sempre in Venezia (e questa appare già una scelta più tradizionale). Invece nei cinque atti di Shakespeare, come abbiamo visto, la città lagunare è sfondo solo del primo atto, cioè del prologo della tragedia vera e propria, mentre gli altri quattro si svolgono a Cipro. A livello di personaggi acquista importanza il padre di Desdemona, qui chiamato Elmiro, che incarna ovviamente l'oppositore di Otello. Manca Cassio, mentre l'innamorato di Desdemona è Rodrigo, figlio del doge. Motore della vicenda è sempre Jago, che non risulta tuttavia marito di Emilia (pure presente come confidente di Desdemona). A unire Elmiro, Jago, Rodrigo è la lotta per il potere contro Otello, osannato reduce di vittorie militari; per di più non solo Rodrigo ama non riamato Desdemona, bensì anche Jago aveva in passato messo gli occhi sulla giovane, a conferma del prevalente tema degli amori impossibili e infelici, sempre assolutamente presenti nel melodramma serio.

Di fronte a questo trio scatenato dalla gelosia politica e amorosa, il protagonista, per quanto celebrato per la forza e il coraggio, appare, secondo un luogo comune del melodramma, troppo ingenuo e credulone per quanto riguarda le vicende private. Infatti, dopo il primo atto che si chiude con un ampio finale e l'intervento di tutti i personaggi per la rivelazione dell'amore clandestino tra il Moro e Desdemona, soltanto nel secondo atto si concentra il tema cruciale della gelosia di Otello: Jago gli insinua il sospetto e gli mostra come prova non un fazzoletto, bensì una lettera d'amore di Desdemona che sarebbe rivolta a Rodrigo. Il povero Otello ci crede senza esitazione (mentre era rivolta proprio a lui). Gli autori evidentemente hanno pensato che era meglio attenersi alla tradizione che in molte opere prevedeva l'utilizzazione di lettere, anche con fini diversi, utilizzate spesso come espediente essenziale dell'azione, per dare talora una svolta repentina alla vicenda (si pensi al caso simile della successiva *Luisa Miller* di Verdi)

Otello arriva ad altercare con il rivale, ma neppure parla alla donna, che gli chiede del suo mutato atteggiamento. Alla protagonista, secondo soluzioni ben conosciute, non resta che svenire ed elevare poi il suo lamento infelice, quindi con quella mistione di moduli in parte tragici ma soprattutto patetici che si era affermata nel teatro operistico italiano a cavallo fra i due secoli. Nel terzo atto la sequenza delle azioni è non solo più aderente all'intreccio di Shakespeare, ma anche più convincente dal punto di vista teatrale e letterario, con una tensione accresciuta dal progressivo esplodere di lampi e tuoni, che (inesistenti nel testo inglese) fanno da sottofondo alla scena madre. Nella stanza da letto Desdemona,

secondo una ripresa diretta da Shakespeare, ricorda la triste storia della sua ancella e il suo canto del salice. Otello prima recita un esteso monologo, ben congegnato nell'alternarsi dei dubbi e delle emozioni, e dopo un breve dialogo pugnala Desdemona. L'uso dell'arma bianca per l'assassinio si spiega secondo il codice classico della tragedia, che privilegiava questo tipo di morte. Ma il finale introduce ulteriori differenze: bisogna precisare che la scena finale si svolge sì nella camera da letto di Desdemona, ma nella casa paterna. Otello si introduce di soppiatto quando la giovane dorme, la sveglia e dopo poche tese battute la pugnala, proprio mentre stanno arrivando gli altri personaggi che, scoperte le malefatte di Jago, sono pronti a benedire l'amore tra i due. A tale rivelazione allora Otello si uccide repentinamente, aprendo anche la tenda che nasconde il cadavere di Desdemona, con un bel colpo di effetto spettacolare.

Una differenza ben maggiore e sorprendente intervenne poi, quando, su alcune piazze, si dovette addirittura capovolgere l'epilogo, poiché il pubblico pretendeva il lieto fine: accade così che Otello si lasci convincere dalle ultime giustificazioni di Desdemona fra la gioia universale (del resto, era stato altrettanto pronto a credere a Jago). Non bisogna stupirsi di questi stravolgimenti, già in atto nelle prime opere secentesche (si pensi ai diversi finali di *Orfeo ed Euridice*), che dimostrano proprio la vitalità e il successo che il melodramma poteva vantare nei suoi tempi aurei, quando era dominante la passione del pubblico, attratto soprattutto dal belcanto e dai virtuosismi dei cantanti. Si dovevano insomma mantenere fermi gli elementi portanti dello spettacolo musicale, ma si potevano aggiungere componenti anche originali (entro certi limiti), come appunto l'amore tra il Moro e la giovane aristocratica.⁹ E non si può chiudere il discorso su queste operazioni di revisione e travisamento non ricordando un esplicito omaggio alla secolare tradizione poetica italiana con l'inserimento nel libretto di una citazione dantesca cantata fuori scena da un gondoliere all'inizio del terzo atto. E viene da pensare che questa citazione non sia casuale, visto che si tratta di versi pronunciati da Francesca da Rimini all'inizio del suo racconto nel canto quinto dell'*Inferno*: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria». Tanto più che una tragedia di Silvio Pellico, dedicata all'eroina dantesca, aveva avuto un grandissimo successo nel 1815 a Milano, cioè l'anno prima dell'*Otello* di Rossini, inaugurando il genere romantico della tragedia basata sul sentimentalismo amoroso, per di più su una situazione drammatica in parte simile, di amore e gelosia. Tutto davvero s'intreccia e si fonde nell'arte, fra culture di paesi diversi, fra passato e presente, fra letteratura teatro e musica, come nella migliore tradizione europea.

I molti decenni che intercorrono tra l'*Otello* di Rossini e quello di Verdi-Boito (dato alla Scala nel 1887) spiegano la notevole differenza dell'operazione di rifacimento. Il giudizio sul libretto del secondo *Otello* operistico è stato sempre concordemente positivo: la collaborazione fra Verdi e Boito fu intensa e fruttuosa, come testimoniano le lettere che i due si scambiarono sull'argomento

9. Si veda la ricostruzione di questi episodi in Beghelli-Gallino 1991, 419-420.

durante il lungo periodo di gestazione e composizione dell'opera, nei primi anni Ottanta dell'Ottocento. La pregevole fattura della rielaborazione appare evidente nella compatta struttura dell'intreccio, che si svolge secondo una ben ritmata distribuzione di episodi, con sapienti accelerazioni e pause della tensione drammatica. Questo buon apporto del librettista non deve sorprendere, visto che Arrigo Boito (1842-1918) era un letterato molto fine, già in piena maturità quando iniziò la cooperazione con Verdi. Bisogna ricordare infatti che lo scrittore aveva alle spalle una considerevole e versatile carriera artistica, iniziata da giovane tra le file di quel gruppo di intellettuali milanesi chiamato «Scapigliatura», che, negli anni Sessanta e Settanta, mirava a rinnovare la letteratura italiana. Verdi non era molto apprezzato da questi giovani artisti, così presi dalla volontà di svecchiare la cultura contemporanea da vedere nell'affermato compositore italiano un personaggio del passato e preferirgli piuttosto il tedesco Richard Wagner. Quando Boito, che era anche compositore, scrisse il libretto e la musica della sua opera, *Mefistofele* (1868), non prese certo per modello Verdi. Ma le esperienze degli anni successivi portarono Boito a scrivere altri libretti (anche *La Gioconda* per Ponchielli) e soprattutto a riavvicinarsi a Verdi, prima per la revisione del testo del *Simon Boccanegra* e infine per il progetto dell'*Otello*.

Abituato a trattare sovente con meri verseggiatori, Verdi, che era dotato di uno speciale fiuto nella costruzione drammatica della vicenda, generalmente seguiva da vicino la stesura del libretto e imponeva le proprie idee, prevaricando sui collaboratori. Con Boito, che aveva un tale bagaglio di esperienze letterarie e musicali, che per di più era un intellettuale dotato di preparazione teorica e spirito critico, il rapporto non poteva che essere diverso. Anzi, non senza ragione si è dibattuto quanto la personalità di Boito abbia influenzato Verdi; ma tale questione va superata nell'ottica di una valutazione globale dell'*Otello*, che, come tante opere d'arte moderne (si pensi al cinema), nasce da una collaborazione, dove uno dei componenti assume indubbiamente la parte principale, ma l'altro svolge un'essenziale funzione di sostegno e di stimolo. Basta leggere il bell'epistolario tra i due, con le molte riflessioni su vicende e personaggi, per verificare il gioco sottile e affascinante delle interdipendenze.

Il talento dei due artisti si armonizzò proficuamente, concretandosi in un libretto ben riuscito nella riduzione e nella concentrazione dei cinque lunghi atti del dramma originale. Si pensi all'eliminazione del primo atto, che si svolge a Venezia, con la geniale apertura invece imperniata sull'esplosione dell'uragano e la straordinaria entrata del protagonista con il suo squillante «Esultate». Il libretto segue abbastanza fedelmente la successione del dramma (più sicuramente di quello di Rossini), con qualche calcolata divergenza per la necessità di rispettare alcune convenzioni del melodramma: completamente nuovo è il suggestivo duetto amoroso notturno del finale primo, anche se abilmente Boito traspone nel dialogo le stesse espressioni amorose pronunciate da Otello a Desdemona nell'atto veneziano, per giustificare il loro innamoramento e il matrimonio segreto davanti al doge e all'irato padre della donna. Nel quartetto del secondo

atto, con in scena i due sposi e Jago che sottrae alla moglie Emilia il fazzoletto di Desdemona, sono fuse due scene che nel dramma sono separate. Il grande concertato del terzo atto, con l'arrivo della delegazione veneta e la pubblica umiliazione di Desdemona, raccoglie passi diversi del quarto atto del dramma, con un'accumulazione di personaggi (e in più il coro), quindi con effetti di amplificazione di spettacolare efficacia.

Una differenza fondamentale tra il testo shakespeariano e quello di Boito è riscontrabile nel linguaggio: nel dramma si utilizza un linguaggio non solo più colloquiale, ma realistico, talvolta persino scurrile; essendo questo inammissibile nel melodramma, Boito attua un'opera di puntuale rimozione («la vil cortigiana» del libretto corrisponde a ben altri epiteti nel dramma). Non basta tuttavia appellarsi alle convenzioni, ma si deve ammettere che questo linguaggio elevato, adottato con coerenza nel libretto, risponde sicuramente a un'idea di stile alto, ritenuto indispensabile per adeguare l'espressione vocale all'altezza del tema trattato, secondo il principio classico del parallelismo di contenuto e forma. Non si deve infatti interpretare l'*Otello* come una semplice vicenda di ossessiva gelosia, di vendetta per questioni d'invidia e di potere, di inganno giocato su un fazzoletto, bensì come un'opera di ben più profondi e universali significati. Del resto è lo stesso libretto a offrire inequivocabili segnali di problematiche di ampio respiro. Si pensi al monologo di Jago nel secondo atto, che è l'autentica chiave d'interpretazione dell'opera: «Credo in un Dio crudel che m'ha creato/ simile a sé, e che nell'ira io nomo/... / il mal ch'io penso/ che da me procede/ per mio destin adempio./ ... / Vien dopo tanta irrision la Morte./ E poi?... E poi? la Morte è il Nulla./ E vecchia fola il ciel».¹⁰

Un monologo così nichilista non esiste nel dramma, ma qui si è voluto attribuire al personaggio motore dell'azione un credo nel male che è il vero tema dell'opera: il male come entità che alberga fuori e dentro l'uomo e irrompe talvolta coinvolgendo tutto nella rovina. Si attua così una duplice operazione: si recupera una tematica caratteristica del genere tragico, che fin dalle origini (cioè dai Greci) si risolveva in una travagliata meditazione sulle origini e il potere del male, che si abbatte sull'individuo per un destino crudele e imprevedibile; nello stesso tempo il testo si collega al nuovo filone della letteratura del male diffuso anche in Italia (tra Scapigliatura e Decadentismo), che indagava la complessità e l'inquietudine interiore dell'individuo, travagliato da ambiguità e affanni, vittima dei suoi stessi perturbanti fantasmi. Si pensi al protagonista, presentato come un grande eroe, coraggioso e valoroso vincitore di battaglie, ma poi imprevedibilmente preda del dubbio e dell'ira. La risposta al monologo di Jago è, nel terzo atto, il monologo di Otello in forma di accorata lamentazione: «Dio, mi potevi scagliar tutti i mali/ ... / Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio che mi fa vivo, che mi fa lieto!»¹¹. Una potenza demoniaca si è impossessata del personaggio, non dandogli tregua, togliendogli ogni speranza di pace e quindi di

10. Baldacci 1975, 509.

11. Baldacci 1975, 518.

vita. Infatti Otello s'avviluppa in una crisi che arriva a punte di delirio, a riprova di uno sconvolgimento della mente, ormai travolta da una forza maligna, irrazionale e indomabile; come si evidenzia nell'atteggiamento dissennato e farneticante assunto scandalosamente davanti a tutti nel finale terzo, che si chiude proprio con la furia e il deliquio successivo del protagonista, incapace di sopportare un tormento interiore ormai soverchiante (e non a caso Jago, agente di questa forza maligna, prima commenta «il mio velen lavora» e poi esce nel grido di irrisione e trionfo sul corpo inerte dell'invasato Otello: «Ecco il Leone!»).

Di fronte a tale strapotere del male Desdemona è la vittima incolpevole e indifesa, relegata in un ruolo tutto patetico: nel libretto è giustamente un personaggio monocorde e persino poco appariscente, caratterizzato per la sua bontà e fragilità, proprio per accentuare, in contrapposizione, l'orrore per la sua ingiusta persecuzione. Desdemona deve apparire eterea, «pallida», come dice appunto Otello sul letto di morte, in contrasto col nero della pelle di Otello, ma anche della sua anima, obnubilata dal male. Quando il protagonista, compiuto l'atroce assassinio, ha la sconvolgente rivelazione della verità, non può sopravvivere: come gli eroi della tragedia, che si rendevano conto della loro nefasta follia (dall'*Aiace* di Sofocle al *Saul* di Alfieri), deve porre fine alla propria esistenza. Il suicidio del personaggio è certo la prova della sconfitta e della disperazione, ma è anche un gesto razionale e libero di protesta contro un fato iniquo e, nello stesso tempo, l'estrema testimonianza di una rinnovata passione verso l'amata, di cui ha riscoperto la purezza e il valore. Con Verdi e Boito ci siamo allontanati parecchio da Giraldo Cinzio: i sondaggi compiuti hanno coinvolto testi lontani e diversi, dove si gioca tra tradizione e innovazione e si manifesta soprattutto una particolarità dell'opera in musica, il suo carattere talora fortemente composito, capace di inglobare e reinventare spunti di diversa provenienza. Forse proprio in questa capacità è la sua vera forza e il suo perenne successo. Se il compositore e il librettista riescono proficuamente a collaborare, le frequenti operazioni di revisione di situazioni archetipiche arricchiscono viepiù il secolare patrimonio culturale della civiltà occidentale. E in questo patrimonio europeo il melodramma, il genere in cui si fondono letteratura e musica, gioca ancora un ruolo fondamentale.

Bibliografia

- Baldacci 1975 = L. Baldacci (a c. di), *Tutti i libretti di Verdi*, con una postfazione di G. Negri, Milano 1975.
- Beghelli–Gallino 1991 = M. Beghelli-N. Gallino (a c. di), *Tutti i libretti di Rossini*, Milano 1991.
- Colella 2015 = M. Colella, «Fu già in Venezia un moro molto valoroso». Gibaldi Cinzio e Shakespeare, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, a c. di G. Carrascón e C. Simbolotti, Torino 2015, 158-172.
- Gibaldi Cinzio 2012 = G.B. Gibaldi Cinzio, *Gli Ecatommiti*, a c. di S. Villari, Roma 2012, t. I.
- Manzoni 2008 = A. Manzoni, *Lettre à M. Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, a c. di C. Riccardi, Roma 2008.