

TI BACIAI PRIMA DI UCCIDERTI, NON HO ALTRA VIA CHE UCCIDERMI PER MORIRE SU DI UN BACIO (Othello, atto V)

Quanti capolavori il melodramma italiano deve alla cultura, all'intelligenza ed alla lungimiranza dell'editore Giulio Ricordi! Fu lui a progettare nel 1879 un piano elaborato che avesse come risultato finale l'ennesimo ritorno di Verdi al teatro, dopo il tanto reclamizzato abbandono dell'attività compositiva. In quegli anni Verdi scriveva infatti all'amico Arrivabene che non aveva più voglia di parlare di musica. Egli sentiva, nella bagarre ideologica di quel periodo storico, di non sapere più nemmeno che cosa fosse la musica e di non capire cosa volessero dire i critici con termini come "musica del passato e dell'avvenire". Il favore con cui le opere di Wagner erano state accolte in molte città, la riscoperta della musica strumentale, la nascita delle società del quartetto o orchestrali, gli facevano credere che per lui fosse giunta l'ora di mettersi da parte.

Servirsi come "punto di forza" di questo progetto di "convincimento" proprio della persona meno indicata, come affidabilità, a condurlo a termine, fu una scommessa che Ricordi, amante delle sfide, volle giocare. Scelse pertanto il padovano Arrigo Boito, poeta e librettista, reduce dal successo, come compositore, del "Mefistofele", rielaborato e presentato a Bologna nel 1875 dopo il fiasco del 1868. Già nel 1861, egli aveva collaborato con Verdi stendendo il testo per l' "Inno delle nazioni", ma poi i rapporti tra i due si erano incrinati gravemente; nel 1862, infatti, era nato quel gruppo di letterati ribelli e un po' decadenti che fu poi consegnato alla storia con il nome del romanzo di Cletto Arrighi che ne segnò di fatto l'inizio: "La Scapigliatura". I due fratelli Boito vi aderirono sin dall'inizio, insieme a Praga, Tarchetti e lo stesso Arrighi; era, come si è detto, un movimento letterario, ma ebbe anche qualche musicista tra le sue fila: Arrigo Boito e Franco Faccio, direttore d'orchestra e compositore, entrambi frequentatori del salotto Maffei, che spesso ospitava anche Verdi.

Inutile dire che lo spirito di ribellione contro il sistema li portò da subito nella sfera wagneriana ed anti-verdiana, cosa di cui Verdi si rese subito conto, pur senza condannare le loro opinioni.

Ma l'episodio incriminato accadde la sera della prima rappresentazione dell'opera di esordio di Faccio, "I profughi fiamminghi", avvenuta al Teatro della Scala; durante i festeggiamenti che seguirono, nonostante l'accoglienza tiepidissima del pubblico, Arrigo Boito volle fare un brindisi in versi, che fu poi consegnato alla storia più per la reazione di Verdi che per le reali intenzioni dell'autore.

"Alla salute dell'arte italiana! / Perché la scappi fuori un momentino / Dalla cerchia del vecchio e del cretino / Giovane e sana" e poi *"Forse già nacque chi sopra l'altare / Rizzerà l'arte, verecondo e puro / Su quell'altar brattato come un muro / Di lupanare"*. Verdi faticò non poco, nei giorni seguenti, a controllare l'ira, perché, forse andando al di là della volontà di Boito, ritenne che quelle parole avessero proprio lui come bersaglio. Del resto Boito non aveva fatto molto per farsi amare da Verdi, visto che nella sua attività di critico musicale lodava qualunque opera straniera, sempre proponendola ad esempio, in contrapposizione con il "vecchio melodramma" italiano, di cui Verdi era, naturalmente, il maggior esponente.

Nel 1871 Ricordi aveva già fatto un tentativo, miseramente fallito, di far musicare da Verdi il "Nerone" di Boito. Nel 1879, invece, gli anni trascorsi avevano evidentemente colmato il fossato, la Scapigliatura aveva calmato i suoi "bollori", anche a Verdi l'ira si era placata nel cuore (il fiasco del primo "Mefistofele" doveva averlo un po' ripagato).

I tempi erano quindi maturi per un incontro? Ricordi pensò di sì. In occasione dell'esecuzione della "Messa da Requiem", diretta dallo stesso Verdi nel giugno 1879 a Milano a beneficio delle vittime di una tremenda alluvione, egli approfittò dell'entusiasmo con cui la folla si era radunata sotto l'albergo del Maestro, per organizzare in modo estemporaneo una serenata con l'orchestra della Scala, che eseguì le ouvertures di Nabucco, Traviata e Vespi Siciliani. Il maestro scese in strada commosso a ringraziare e Ricordi lo predispose così ad un nuovo

colloquio di lavoro che avvenne pochi giorni dopo, sempre a Milano, durante un pranzo: in quella circostanza parlò a Verdi di uno Shakespeare, di un "Otello" e di Boito, fissando per costui un appuntamento a Milano. Il Maestro ricevette però il poeta con grande diffidenza, lasciando l'iniziativa totalmente a lui e a Ricordi e badando di non sbilanciarsi in alcun modo. Oltretutto era un soggetto già musicato, in modo assolutamente alieno in verità dalla tragicità shakespeariana, da Rossini, che la moglie di Verdi chiamò ironicamente in una lettera "*un pasticciere qualunque*". Lasciò dunque fare, badando bene a non compromettersi. Del resto, un altro soggetto shakespeariano giaceva da tempo nel suo cassetto: quel "Re Lear" di Somma destinato a non vedere mai la luce. Il progetto del "Cioccolatte", come sin dall'inizio lo chiamò Boito e poi lo stesso Verdi, venne dunque inizialmente elaborato dal solo Boito, che presentò al Maestro, contrariamente alle sue abitudini, un libretto già terminato, proprio perché Verdi non volle in alcun modo impegnarsi intervenendo sulla stesura. La sua posizione sin dall'inizio fu di "diffidenza con interesse", come scrisse lo stesso Ricordi: egli si era ben ufficialmente ritirato dal mondo del teatro! Possiamo misurare l'ammirazione che era maturata negli anni in Boito nei confronti del Maestro: passò l'intera estate a scrivere il libretto, nonostante le precarie condizioni di salute, senza alcun accenno da parte di Verdi anche solo ad un'intenzione generica di musicarlo. Sapeva bene "per Chi scriveva" e pose nel lavoro una cura ossessiva. L'intento di condensare in poche pregnanti frasi la ricchezza del lessico shakespeariano senza tradirne l'autore, di ridurre e snellire i dialoghi per facilitare la composizione musicale, la volontà di cercare una costruzione ritmica particolare che caratterizzasse il testo nelle parti liriche, tutto ciò soddisfacendo il più grande compositore vivente, era un impegno sicuramente pesante per Boito, tuttavia vi si dedicò con tutte le energie. Verdi non aveva fretta, perché non aveva in realtà nessuna intenzione di tornare a scrivere, ma Ricordi sapeva che il fatto che egli non avesse detto "no" era già un miracolo e che bisognava fare in fretta prima che cambiasse idea. Così perseguitò il povero Boito ("*Se io non consegno a Giulio questa settimana Desdemona strozzata, ho paura che egli strozzi me*"). Ma ogni volta che Boito terminava il lavoro e lo ricopiava, trovava parti che non lo soddisfacevano e la consegna veniva differita. Verdi ricevette il libretto del "Cioccolatte" solo il 18 novembre 1879, lo lesse subito e lo acquistò, ma per molti mesi non ne parlò più: gli era arrivata, da Ricordi stesso, la partitura del "Simon Boccanegra", con preghiera di apportarvi alcune modifiche in vista di una riedizione di quest'opera, ormai assai poco eseguita. Verdi dapprima rifiutò sdegnato, ma poi finì per aprire il pacco (del resto aveva già rimesso le mani sul "Macbeth" per i palcoscenici francesi) ed accettare l'idea di rivederne alcune parti: serviva un librettista ed egli chiamò Boito. Per un intero anno il Maestro non si occupò più dell' "Otello", ma nel frattempo aveva rimesso i piedi in teatro con il concerto per la sua nomina a cittadino onorario di Milano e soprattutto con la messa in scena dell' "Aida", in francese, a Parigi. Nell'estate del 1880 Verdi chiese a Ricordi una modifica del finale del terzo atto che non lo convinceva. Era il primo segno di una, seppur vaga, intenzione di comporre l'"Otello". Nell'autunno, tra il rifacimento del "Simon Boccanegra" ed il finale del terzo atto dell' "Otello", la collaborazione tra i due uomini si fece stretta e nell'estate 1881 Boito fu finalmente accettato "in famiglia" ed invitato a Sant'Agata a casa Verdi. Era l'inizio di una cooperazione nella quale il musicista Boito scomparve per lasciare lo spazio al librettista ed il drammaturgo Verdi intervenne sempre meno sul libretto, iniziando a fidarsi del suo poeta: il lavoro sull' "Africano", come lo chiamava la signora Strepponi, durò ben sei anni e mezzo. Il finale incriminato, che non piaceva al maestro, era dunque quello del terzo atto, quando Otello, ormai persuaso dell'infedeltà di Desdemona, l'offende e la butta a terra in presenza degli ambasciatori veneziani. Verdi voleva qualcosa di più "scenico" e chiese a Boito cosa fosse possibile fare; forse fare arrivare i turchi e causare uno scatto d'Otello che, impugnata la spada, si gettasse nella battaglia? Verdi stesso espresse però le seguenti perplessità, chiedendogli consiglio: "*Otello, affranto dal dolore, roso dalla gelosia, abbattuto, ammalato fisicamente e moralmente, può egli esaltarsi d'un tratto e tornare l'eroe di prima?*".

Fu in questa occasione che Boito si guadagnò la stima completa del maestro: fece i versi sulla traccia richiesta da Verdi, e quando il maestro, facendogli i complimenti, gli chiese cosa ne pensasse del nuovo finale, rispose in maniera talmente colta ed elegante da dare ragione al Maestro e nello stesso tempo da convincerlo a tornare al finale preesistente. Verdi non si era mai rapportato ad un letterato così raffinato: un po' ne aveva paura, un po' ne era affascinato. Ma quest'uomo, se era dotato di un grande ingegno ed una grande cultura, era pure condizionato da una *"natura nervosa ed eccitabilissima...capace di sfrenati entusiasmi ed eccessive antipatie"* (da una lettera della signora Strepponi) e nel 1884, pieno d'orgoglio per la ripresa napoletana del suo "Mefistofele", rilasciò al quotidiano "Roma" un'intervista che rischiò di compromettere tutto. Scrisse l'articolista: *"Interrogato sul "Jago" (titolo provvisorio dell'opera) che egli ha scritto per Verdi, fece notare come lui dapprima avesse trattato simile argomento a malincuore, ma che poi, terminato il libretto, provò rammarico di non poter essere egli il maestro destinato a metterlo in musica"*. Questa frase, ripresa dal quotidiano "Il pungolo" di Milano, giunse sul tavolo di Verdi, che, senza pensare, come probabilmente avvenne, che le parole di Boito fossero state fraintese, reagì nel modo peggiore: apparentemente senza arrabbiarsi, scrisse una lettera a Faccio, nella quale diceva di essere disposto a regalare il libretto a Boito perché lo mettesse in musica, giacché questi *"rammaricandosi di non poterlo musicare lui stesso, fa naturalmente supporre come egli non isperasse vederlo da me musicato com'egli vorrebbe."* Lunga e delicata fu la risposta di Boito, che seppe però convincere il maestro di non aver mai rilasciato una dichiarazione del genere, affermando che solo Verdi avrebbe potuto musicare l' "Otello".

Il lavoro riprese dunque alacramente ed il Maestro, una volta dimenticato l'episodio di Napoli, prese a comporre con gioia, divertito e sollecitato da Boito. Gli scambi epistolari tra i due rappresentano infatti una testimonianza di humour rara nella storia verdiana. Boito sapeva sempre cosa rispondere al Maestro in modo da dargli buonumore, in un gioco epistolare nel quale l'arguzia e la cultura del librettista affascinavano il compositore. Eppure in passato Verdi aveva preso le distanze da Boito, come quando, riferendosi al famoso articolo per il "Giornale della Società del Quartetto" in cui costui elogiava i suoi idoli della scuola romantica con parole come *"il Sublime è più semplice del Bello. Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma...al Sublime non si addice che la gran forma universale ed eterna, la forma sferica...Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico; il sole è più semplice del garofano, il mare è più semplice del ruscello, l'Adagio di Mendelssohn è sferico e più semplice dell'Andante di Mozart...."* scrisse a Piave *"Che belle cose! Sferico.. il sole più sublime di un garofano....ma per fare della musica ci vuole una cosa semplicissima: Musica."* e poi al critico Filippi *"Le ripeto che io sono fra i maestri passati e presenti il meno erudito di tutti. Intendiamoci bene e sempre per non fare blague; dico "erudizione" e non "sapere musicale". Da questo lato mentirei se dicessi che nella mia gioventù non abbia fatto lunghi e severi studi. Egli è per questo che mi trovo aver la mano abbastanza forte a piegare la nota come desidero"*.

Ma i tempi e gli atteggiamenti erano decisamente cambiati: a Verdi, che gli chiedeva se non fosse bene aggiungere anche le donne del coro nel "Fuoco di gioia", per esempio, Boito rispose: *"Potranno giovare le voci delle donne all'effetto del brindisi? Aggiungiamole. Ripeteranno le parole degli uomini nel ritornello. Non giovano? E Lei le aggiungerebbe solo pel fatto che non devono rimanere oziose sul palco scenico? Questo argomento non mi pare abbastanza forte per dedicare ad esse due righe di partitura...Ripeto, se è per una preoccupazione di messa in scena che Lei vuole aggiungere le donne, non le aggiunga: non rimarranno oziose. Le donne alla Scala sono quarantacinque, dopo il "Fuoco di gioia" una ventina e più se ne disperde, poco a poco, quelle che restano le dividiamo in due parti, alcune vanno nel fondo a camminare o a sedere coi loro amanti, altre possono stendere delle reti da pescatori sul suolo del baluardo, le più belle e le meno morigerate le faremo sedere a tavola cogli uomini e queste saranno una diecina o una dozzina e non penseranno ad altro che a farsi dare dei pizzicotti e a bere e mangiare"*. Al che rispose Verdi: *"Vada per i pizzicotti! Così potrò fare"*

tacere le donne (avrebbero guastato) nel Brindisi e le farò sghignazzare un paio di volte...per conto proprio o per i pizzicotti".

Nel 1886 a Milano arrivò la compagnia di Giovanni Emmanuel con "Otello". Costui era il primo rappresentante del "naturalismo" italiano, cioè di una recitazione "vera": *"studiate bene le parole, le passioni, il carattere del personaggio, vestitelo secondo il costume del suo tempo, poi recitatelo con anima, senza preoccupazioni del come è vestito, in modo reale"*. Verdi incaricò Boito di andare ad assistere alla rappresentazione, ma costui detestava il tipo di recitazione di Emmanuel e non ci volle andare. Ci andò invece Ricordi insieme a molti dei cantanti della Scala che ne ricavarono molti spunti. Boito, che aveva preoccupazioni registiche precise, raccomandò tuttavia ai cantanti di non enfaticizzare mai; il geloso era infatti uno dei personaggi del genere buffo e le corna, da sempre, un elemento della commedia ridanciana. Guai se l'artista chiamato ad interpretare Otello avesse esagerato nella caratterizzazione. Egli raccomandò pertanto di rifarsi alla recitazione shakespeariana, secondo le parole che il drammaturgo inglese mette in bocca ad Amleto:

*" Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue: but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus, but use all gently; for in the very torrent, tempest, and, as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness. O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumbshows and noise: I would have such a fellow whipped for o'erdoing" **

*(*Vi prego, recitate la battuta come ho fatto io, scandita in punta di lingua: se voi la urlate come fanno molti dei vostri attori, sarebbe come se i miei versi fossero recitati da un banditore di piazza. E non tranciate troppo l'aria con la vostra mano, così, ma usate tutto con delicatezza; perché nel vero turbine, nella tempesta o, per così dire, nel vortice della passione dovete procurarvi e generare una temperanza che possa restituirla con morbidezza. Ah! mi irrita nel più profondo dell'anima udire un tizio robusto ed imparruccato fare a brandelli una passione, lacerarla, per assordare la platea che, nella maggior parte dei casi, capisce solo pantomime senza capo né coda e strepiti: io, un tizio simile, lo vorrei far frustare!")*

Altrettanto meticoloso fu Boito nell'indicare le caratteristiche dei personaggi protagonisti (prefazione per la "Disposizione scenica" dell'Otello, pubblicata da Ricordi nel 1887 con il numero editoriale 52159). Otello è un quarantenne, *"figura leale di uomo d'armi. Semplice nel portamento e nel gesto, il suo comando è imperioso, il suo giudizio è pacato. Le sue prime parole tuonano nell'uragano, tuonano vittoria; le sue ultime parole sospirano nel bacio, sospirano amore. Prima si vede l'eroe, poscia l'amante e si veda com'è grande l'eroe, per poter far intendere quanto sia degno d'amore e di quanta passione sia capace"*. Questa visione non è certo in contrasto con quella shakespeariana : *"Haply, for I am black, and have not those soft parts of conversation that chamberers have, or for I am declin'd into the vale of the years- yet that's not much"*dice infatti Othello nel terzo atto (*"Forse perché sono negro e non so intrattenere tenere conversazioni come i damerini, o forse perché i miei anni volgono al declino- non ancora troppo però-*").

Quest'uomo forte e sano non ha però l'antidoto contro il veleno di Jago: *"Jago è l'invidia. Shakespeare nella lista dei personaggi lo caratterizza così: Jago, uno scellerato, e non aggiunge*

una parola di più. Il più grossolano errore, l'errore più volgare nel quale possa incorrere un artista che s'attenta d'interpretare codesto personaggio è di rappresentarlo come una specie di uomo-démone! è di mettergli in faccia il ghigno mefistofelico, è di fargli fare gli occhiacci satanici. Deve essere giovane e bello, Shakespeare gli dà ventott'anni...è creduto onesto da tutti tranne che da sua moglie che lo conosce bene. Una delle sue arti è la facoltà ch'egli possiede di mutar aspetto a seconda delle persone con le quali si trova, per meglio ingannarle e dominarle”.

Anche Verdi stesso ci regala delle annotazioni precise su Jago (lettera a Morelli): *“se io fossi attore e avessi a rappresentare Jago, vorrei avere una figura magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli vicini al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro e la testa sviluppata di dietro; il fare distratto, nonchalant, indifferente a tutto, frizzante, dicendo il bene ed il male quasi con leggerezza ed avendo l'aria di non pensare nemmeno a quel che dice; così, se qualcuno avesse a rimproverargli: “Tu dici un'infamia!” egli potrebbe rispondere: “Davvero? non credevo....non parliamone più!...”.*

Segue Boito: *“Si raccomanda alle signore che dovranno rappresentare il personaggio di Desdemona di non fare gli occhiacci, di non agitarsi col corpo e colle braccia, di non camminare con passi lunghi una pertica, di non cercare i cosiddetti effetti...il volto senza contorcerlo, lo sguardo senza stralzarlo, l'accento senza sopraccaricarlo.....Un grande sentimento d'amore, di purezza, di nobiltà, di mansuetudine, d'ingenuità, di rassegnazione deve apparire in questa castissima ed armonica figura. Più le sue movenze saranno semplici e miti, più desterà la commozione nello spettatore, la grazia della gioventù e della bellezza completeranno codesta impressione”.*

Ben presto iniziò la gara dei grandi cantanti nel proporsi a Verdi per interpretare l'opera: Masini e Tamagno per Otello, Maurel per Jago; come ebbe a dire Boito *“ La caccia all'Otello è aperta e tutti cercano di afferrare la preda”.*

Il 1 novembre 1886 Verdi scrisse a Boito *“E' finito! Salute a noi!”*. Iniziarono quindi le prove e Verdi impose ritmi disumani, perché lo riassalì il sospetto che ci fossero delle parti che, a causa probabilmente degli interpreti, non filassero come dovuto. Il Maestro era incontentabile e sfiancava i cantanti, già impegnati nelle repliche dell'“Aida”. Quando si giunse alle prove “di assieme” e tutto sembrava far presagire la “prima” imminente, il tenore Tamagno si ammalò. Guarì a tempo di record, ma intanto Verdi era sfinito, non stava nemmeno più in piedi e mise “il broncio” fino alla sera della “prima”.

Questa avvenne il 5 febbraio 1887 al Teatro alla Scala di Milano, circondata dall'attenzione di tutto il mondo per quella che era considerata da tutti, Verdi compreso, l'ultima opera del grande maestro, la conclusione della sua lunga carriera. Erano presenti musicisti e letterati d'Italia e di Francia come Massenet, Clemenceau, Giacosa, Fogazzaro, Serao, solo per dirne alcuni. Diresse Franco Faccio, inspiegabilmente dimenticato sui manifesti, e fu un grande successo: l'autore venne acclamato quasi ad ogni pezzo e si dovettero bissare il coro “Fuoco di gioia”, l'“Ave Maria” e l'interludio dei contrabbassi dell'atto quarto. Verdi volle con sé Boito alla ribalta, e nei camerini fu prodigo di elogi per gli interpreti. Il pubblico plaudente, non ancora soddisfatto, si recò compatto sotto le finestre dell'Albergo Milano, dove alloggiava il Maestro, e Verdi, che stava festeggiando con gli interpreti, uscì sul balcone da dove Tamagno intonò nuovamente l'“Esultate”, scatenando un'ovazione. Due giorni dopo, il Consiglio Comunale di Milano conferì a Verdi la cittadinanza onoraria. In seguito, persino il wagneriano-doc Hans von Bülow, gli scrisse *“Ho principiato collo studiare le vostre ultime opere: l'Aida, l'Otello, il Requiem...Ebbene, illustre Maestro, ora vi ammiro, vi amo!”*

I settimanali dedicarono numeri speciali all'avvenimento e l'“Otello” ebbe perfino l'onore di una versione umoristica a vignette del caricaturista Teja, pubblicata sulla rivista “Il trovatore”.

Non c'è testo di storia della musica che non indichi l' "Otello" come un'opera rivoluzionaria nella produzione verdiana, spesso azzardando l'aggettivo "wagneriano" accanto al nuovo modo del maestro di trattare l'orchestra ed alla rottura della rigida legge del "pezzo chiuso". L'aggettivo "wagneriano", dopo la grande prima di "Lohengrin" a Bologna nel 1871 diretta da Mariani, aveva infatti assunto un significato forzoso, propedeutico allo svilupparsi della polemica Verdi-Wagner e veniva applicato a tutto ciò che non rientrava nei canoni tradizionali; ingiusto applicarlo alle ultime opere del Maestro, anche se ovviamente risentirono in parte delle novità introdotte dal Tedesco e del nuovo clima che si andava creando.

L'"Otello" è e rimane assolutamente "italiano": l'orchestra è sicuramente più ampia ed il suono indubbiamente è più presente e generoso, come pure trovano accoglienza giochi di modulazioni nel duetto amoroso, l'uso di "undecime" come consonanze, richiami tonali verso zone extraeuropee ed arcaiche come nella "Canzone del salice", il nuovissimo uso del "terzo rivolto" dell'accordo di "settima di dominante", un uso del basso per moti cromatici intesi come generatori di armonie superiori, ma non siamo ancora arrivati alla profonda trasformazione contrappuntistica del "Falstaff", Verdi non si è ancora rinnovato a tal punto. Nell' "Otello" è il canto a dominare e l'orchestra "accompagna" le voci, anche se è pressoché scomparso l'accompagnamento ad accordi ribattuti ed un dialogo con l'orchestra è ormai stabilmente presente.

La grandezza di Otello non sta dunque in presunte adesioni a stilemi d'oltralpe, ma nella maturità del compositore nell'aderire al dramma con una creazione fortemente unitaria che scava al fondo dei sentimenti centrali, supportando il colto testo boitiano con un universo musicale unico e potente; è il compimento del cammino iniziato con la Trilogia. La gelosia, elemento tanto presente nel mondo verdiano, qui dà luogo ad un materiale musicale differente, antieroico, ad un declamato melodico continuo che non è aria né recitativo, ma qualcosa di assolutamente originale.

Re di questo universo non è Otello, bensì Jago, vero regista della vicenda, (è noto che Verdi voleva chiamare "Jago" l'opera e non "Otello") che, come detto, non è sentito come demoniaco dal compositore (nonostante il suo "Credo" blasfemo), ma come scaltro arrivista, persona "normale" che si comporta come tanti uomini d'affari normalmente fanno e finisce con l'essere "simpatico" al pubblico, tanto la sua scaltrezza lo pone su un piano superiore rispetto alla stupida ingenuità del Moro.

Otello invece rischia ad ogni istante la caduta nel buffo, dalla quale lo preserva Verdi con una linea di canto "nera", sofferta sin dall'inizio, carica di un passato che Otello non sa dimenticare e di un ideale che egli teme ad ogni istante di perdere, fino all'autodistruzione. La vittoria di Jago non è nel potere che non otterrà, ma nell'aver distrutto questo ideale, anzi, nell'aver distrutto la capacità stessa dell'ideale, che per definizione non si pasce di eventi, ma dell'idea che si ha del reale. Dunque l'atto del credere un fatto vero conta più della verifica che la coscienza dovrebbe imporre sul fatto stesso e che invece viene eliminata come non necessaria. Sul "credere" si basa la potenza di Jago: egli è un maestro d'opinione, che sa convincere chiunque e distrugge ogni cosa, perché distrugge le ragioni ideali delle cose.

L'autore, come detto, si concentrò soprattutto sulla sua figura e solo nel 1886 scelse come titolo definitivo "Otello". Scrisse in questa occasione a Boito: *"Jago è il Demonio, che muove tutto; ma Otello è quello che agisce: ama, è geloso, uccide e si uccide. Per parte mia mi parrebbe ipocrisia il non chiamarlo "Otello". Preferisco che si dica "Ha voluto lottare col gigante ed è rimasto schiacciato, piuttosto che si è voluto nascondere sotto il titolo di Jago"*.

Jago stordisce le coscienze, sia servendosi dell'alcool, come nella scena del brindisi, sia di una loquela efficace e subdola, che sa colpire il punto debole dell'avversario; il suo è un canto declamato, penetrante, spesso le sue parole fanno da sottofondo al canto degli altri. E' strano trovare questa sottigliezza di sentire in un uomo d'armi, ma è Shakespeare stesso ad aver creato questo carattere di doppiogiochista scaltro. Verdi vorrebbe, come visto, farne una

figura "normale" di giovane avventuriero senza scrupoli, ma rimane lui stesso vittima del fascino protervo di questo malvagio e gli mette in bocca parole terribili, che forse escono dal suo stesso cuore sofferente ed alle quali l'estrinsecazione nell' "Altro", nel personaggio, offre una possibilità di espressione senza censure, liberatoria ed in cerca di un gesto di automisericordia, all'indomani del "Requiem". Nacque così il "Credo", pagina potente, per quanto non profonda, nella quale Jago, che doveva restare nell'anonimato della normalità, assurge a predicatore di una religione senza Dio e senza speranza, prendendo possesso della scena come un vero protagonista. Il criterio di semplicità drammaturgica cui si è sempre attenuto Verdi, e che è anche una delle ragioni del suo successo con spettatori di ogni ceto sociale, fa sì che gli elementi secondari siano sfrondata. Jago non è stato nominato da Otello suo luogotenente e gli è stato preferito il fiorentino Michele Cassio, un contabile, *"a fellow almost damn'd in a fair wife/ that never set a squadron in the field, /nor the devising of a battle knows/more than a spinster, unless the bookish theoretic."* ("uno disposto a fare pazzie per una bella donna, che non ha mai disposto uno squadrone in campo, e non conosce la strategia di una battaglia più di una ragazzina, tranne le teorie apprese sui libri"). Non vuole pertanto aprirsi scenari nuovi, introducendo l'elemento della gelosia di Jago verso Otello, che compare invece in Shakespeare sul finire del primo atto, quando egli dichiara: *"I hate the Moor/ and it is thought abroad, that twixt my sheets/ he's done my office; I know not if't be true..../Yet I, for mere suspicion in that kind,/ will do, as if for surety."* ("Io odio il Moro e circola la voce che egli fra le mie lenzuola abbia fatto le mie veci; Io non so se sia vero.....Eppure in questo caso il semplice sospetto mi basta quanto la certezza") e poi, ancora più manifestamente, nel secondo atto *"I do love her too, / not out of absolute lust, (though peradventure/ I stand accountant for a great sin)/ but partly led to diet my revenge,/ for that I suspect the lustful Moor/ Hath leap'd into my seat, the thought whereof/ Doth like a poisonous mineral gnaw my inwards,/ and nothing can, nor shall content my soul/ Till I am even with him, wife, for wife:/ Or failing so, yet that I put the Moor,/ At least, into a jealousy so strong,/ that judgement cannot cure..."*

(*"Anche io l'amo (Desdemona), non per assoluta lussuria, (anche se io debba forse rispondere di un peccato tanto grande), ma in parte guidato dal desiderio di vendetta, perché io sospetto che il Moro libidinoso sia saltato sulla mia sella, ed il pensiero, come una sostanza velenosa, rode le mie interiora e nulla potrà darmi pace finché farò lo stesso con lui, moglie per moglie; e se fallisco in questo, allora farò cadere il Moro in una gelosia tanto grande che nemmeno la ragione potrà curare"*).

Inserire anche questo tema nella vicenda, scalfendo l'iniziale purezza di Otello, nonché dando una nuova luce alla figura di Emilia, sarebbe stato troppo complesso in un melodramma nel quale l'autore cercava poche linee essenziali, chiare e comprensibili da amplificare ed esasperare, in linea con i suoi canoni stilistici.

Per Otello Desdemona non è però solo l'amata sposa; anche se Boito e Verdi eliminano la storia dell'amore contrastato dalla famiglia di lei e del moro che osa posare gli occhi sulla candida figlia di un nobile veneziano, pure è evidente che, per Otello, Desdemona sia l'ideale della bellezza, della purezza, della fedeltà ed è il simbolo di una classe sociale cui lui (pur figlio di nobile lignaggio) non può aspirare perché moro di pelle con un passato di musulmano che ne ridimensiona il presente da eroe della cristianità. Portare il Moro ad uccidere senza motivo il proprio ideale è il trionfo della vendetta di Jago, in linea con l'antierico dell'epoca in cui Verdi scriveva, spinta dalla corrente naturalistica ad un'adesione più alla miseria che alla grandezza umana. Otello è eroico finché comincia ad agire in lui il veleno di Jago, un veleno contro il quale non ha nessun antidoto perché non fa parte del suo mondo di ideali realizzati ed eroiche conquiste. Nell'universo romantico di nobili sentimenti e di valori assoluti irrompe la furbizia dell'arrivista senza scrupoli che, per interesse e per rivalsa, fa della sua capacità distruttiva un'arte raffinata. Jago è attore e manipolatore ed allo spettatore risulta, come detto, più simpatico dello stesso Otello, che è talmente accecato nel suo delirio, da venir meno ai doveri della logica ed al valore della giustizia; il pubblico vorrebbe insultarlo quando egli

offende la moglie innocente, tanto è stupida e tetra la gelosia che porta senza motivo alla tragedia. Egli si riabilita agli occhi dello spettatore solo per la propria sincerità: le sue lacrime sono vere, la sua passione irrefrenabile; quando in proscenio scorrono le lacrime sul suo viso, come in un precorrimiento del Canio dei Pagliacci, nessuno riesce più a sbeffeggiarlo. Le parole gli escono a sussulti febbrili, spezzettate e dense, e la sua sofferenza si trasmette all'ascoltatore e diventa "vera".

Nel duetto del primo atto "Già nella notte densa" (scena inventata da Boito che non compare in Shakespeare, introdotta al fine di dare agli spettatori alcune informazioni sul passato relative al primo atto della tragedia, ora soppresso) si respira la nostalgia profonda per un mondo che scompare, quello del primo romanticismo, in cui la comunione spirituale era l'elemento primario dell'amore, ed Otello e Desdemona paiono quasi cercare l'autocontemplazione dall'esterno, come due spiriti che comunicano, sublimandolo, il proprio sentimento, senza una necessità corporea d'incarnazione. Dura pochi attimi e subito si fa strada l'impossibilità dell'astrazione. I tempi richiamano alla materia, al realismo, ed ecco che i due sposi si cercano fisicamente, mentre la passione prende il sopravvento sulla contemplazione.

Uomo di teatro, Verdi sa di non poter indugiare sulla bellezza e purezza di un amore che di lì a poco sarà distrutto da un virus fatale. Jago è l'elemento dirompente di questo amore. I due sposi vorrebbero distendersi in ampie melodie accompagnate, che Verdi ancora mostra di prediligere, ma Jago trasporta la vicenda su un piano d'impossibilità tale che ad Otello, se vuole essere sincero, non rimangono che il grido e la parola strozzata. La sua evoluzione è significativa: dal canto spiegato di quando rimpiange i bei momenti nel duetto di cui sopra, al declamato arioso di quando pensa di tornare all'eroismo ed all'amore, al declamato quasi parlato della sconfitta e dell'impossibilità. Già nel momento del trionfo iniziale egli è frenato nell'espansione: Verdi gli concede pochi istanti per il suo "Esultate" e lo fa uscire subito, sia perché la vittoria è dovuta in gran parte alla tempesta, sia perché l'Otello trionfatore deve essere un'immagine fuggente negli occhi e nelle orecchie del pubblico, poco più di una presentazione che renda più evidente, per contrasto, il successivo crollo del gigante. Né a lui né a Desdemona è concesso più il tempo di distendersi in cantabili ampi; l'unica concessione di Verdi al romanticismo è quella preghiera di Desdemona, alla Weber del "Freischütz", che segue una canzone nella quale, quasi a volersi giustificare, il Maestro si rifà dichiaratamente a motivi folklorici che, in omaggio alle correnti di pensiero del tardo ottocento, autorizzano il ricorso alla tradizionale espansione melodica.

Il contrasto Jago-Otello, se vogliamo, è anche un contrasto di civiltà, perché Otello per l'educazione propria non conosce la malizia del rivale e ne è vittima; però c'è anche un potente contrasto tra Otello e Desdemona, due opposti che si attraggono e per un attimo si congiungono, ma dalla cui unione sprigiona una terribile energia distruttiva. Tanto Otello è "africano" nella sua forza leonina, nella sua energia buona ed onesta, ma, proprio perché ingenua, incontrollabile, tanto Desdemona è "nordica", diafana, "angelicata" dalla musica di Verdi; incapace di difendersi di fronte al marito che ama, va alla morte consapevole di andarci ed ignorandone le ragioni, solo perché sottomessa al marito in tutto. Si affida alla Santa Vergine e va al martirio in modo cosciente e volontario. Fa ciò che è giusto in modo eroico, lei che è molto lontana dagli accenti eroici di altre primedonne verdiane.

La collaborazione Verdi-Boito produsse dunque un melodramma con elementi tradizionali ed elementi nuovi, nel quale Shakespeare è sicuramente tradito, anche se in maniera meno vistosa rispetto al modello rossiniano, perché scegliendo il versante morboso della tragedia ed enfatizzando la commedia, Boito ne dette una versione coerente con gli ideali della Scapigliatura. Il libretto è caratterizzato da una ricercatezza linguistica esagerata e spesso poco funzionale al dramma, con uso di vocaboli ampiamente desueti, ma altisonanti.

La critica esaltò questa cooperazione perché era l'incontro tra due mondi dapprima in contrasto, era il confluire di passato e presente in un'unica creazione. Verdi si adeguò con fatica a queste modernità, ma seppe farle sue, con qualche piccola eccezione: così l' "Esultate" è un accenno della tradizionale cavatina d'ingresso del protagonista, mentre in "Ora e per sempre addio" le trombe accennano al ritmo della cabaletta. Echi addirittura rossiniani sono stati evidenziati da molti storici nell'introduzione della tempesta e la "Canzone del salice" è evidentemente nata per surclassare quella del Pesarese. Sorprendente è poi la scoperta di Verdi che a Jago si confacessero più le tonalità decise e luminose, mentre ad Otello fossero più adatti il cromatismo e la tortuosità armonica decisamente antieroica.

Ma il mondo di Shakespeare non divenne mai il mondo di Verdi. L'inglese fu per il maestro semplicemente un grande creatore di drammi e di personaggi in un certo senso mostruosi. La verità di Shakespeare era l'adesione piena alla realtà, un'adesione senza censure a tutti i suoi elementi, la cui ragione era comunque al di là delle cose e delle persone. Ogni loro parola trovava un'eco ed ogni gesto aveva un suo peso in un mondo spirituale cui i personaggi anelavano, senza potervi accedere. Per Verdi la verità è invece l'esasperazione del particolare a fini di gioco scenico, censurando ogni richiamo ad una dimensione non strettamente umana e terrena. Gli interessa la tragicità di un amore perfetto rovinato per l'azione di un uomo malvagio, che Verdi ci presenta dunque solo come un arrivista rancoroso, tanto da rendere il suo "Credo" una delle pagine più deboli dell'opera. Ma dove "il suo velen lavora", cioè nel "Sogno di Cassio", il personaggio è totalmente umano e totalmente credibile, con quel pedale di sol che sostiene un'insistenza cromatica che ha il compito di descriverci l'insinuarsi del funesto pensiero nella mente di Otello.

L'andamento armonico segue la narrazione sin dall'inizio dell'opera, basti pensare al "Brindisi", nel quale Jago fa ubriacare Cassio per rovinarlo; il ritmo è incalzante, l'andamento "irregolare"; la tonalità varia continuamente – si minore, re maggiore, la maggiore – e, man mano che Cassio si ubriaca, la musica si fa barcollante, con le strofe che si susseguono disordinatamente. Le variazioni cromatiche ed i trilli diabolici collocano Jago su un piano che evoca fortemente il Mefistofele di Boito, i cui stilemi (intervalli angoscianti, pianissimi premonitori, trilli furiosi) compaiono anche nel "Credo".

Tra le "novità" musicali introdotte dal Maestro in quest'opera è bene citare, infine, anche il "motivo del bacio", che compare nel duetto del primo atto e poi torna nel finale divenendo il tema dell'amore e della redenzione del protagonista morente.

* Tutte le traduzioni sono di Marcello Lippi