

LIRICA

sabato 14 gennaio 2023 - ore 20.00

giovedì 12 gennaio 2023 - ore 10.00

recita riservata alle scuole

TEATRO
NUOVO



giovanni
da ubine

Otello



Otello

dramma lirico in quattro atti di **Arrigo Boito**, da William Shakespeare
musica di **Giuseppe Verdi**
Ed. musicali: E. F. Kalmus & Co., New York

maestro concertatore e direttore **Daniel Oren**
regia **Giulio Ciabatti**
costumi **Margherita Platè**
luci **Fiammetta Baldiserri**
allestimento **Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste**

| | |
|------------------|---------------------------------|
| <i>Otello</i> | Roberto Aronica |
| <i>Desdemona</i> | Mariangela Sicilia |
| <i>Jago</i> | Elia Fabbian |
| <i>Cassio</i> | Mario Bahg |
| <i>Emilia</i> | Marina Ogii |
| <i>Lodovico</i> | Giovanni Battista Parodi |
| <i>Roderigo</i> | Enzo Peroni |
| <i>Montano</i> | Fulvio Valenti |
| <i>Un araldo</i> | Giuliano Pelizon |

con la partecipazione del Coro I **Piccoli Cantori della Città di Trieste**
diretti dal M° **Cristina Semeraro**

maestro del Coro **Paolo Longo**
Orchestra, Coro e Tecnici della Fondazione
Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste

produzione **Fondazione Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste**

Verdi, Shakespeare ed il dramma della parola

Una linea di sviluppo tra le più feconde dell'opera europea secondo-ottocentesca consistette nell'impegnativa ambizione d'avvicinare il modello del teatro di prosa: tale ambizione si rifletté in prima istanza nella scelta di trame dal cospicuo valore culturale, non di rado desunte da grandi capolavori letterari (è con ogni evidenza il caso di *Otello*), e, al tempo stesso, comportò la rinuncia a ciò che di più autonomamente musicale il teatro operistico aveva sviluppato in precedenza, valorizzando un canto più vicino alla parola declamata e sperimentando una forma musicale più sciolta e duttile rispetto alle tradizionali *forme chiuse* (le strutture musicali costruite secondo principi di simmetria architettonica e fraseologica che, semplificando, siamo soliti chiamare "arie"). Proprio nel nome del tragico *Otello* (e del buffo *Falstaff*, di sei anni più tardo), la vicenda artistica di Verdi si rese in tal senso addirittura emblematica, ma bisognerebbe ricordare che dopo *Aida* (1871) a lungo egli diede ad intendere d'aver concluso la propria stagione creativa: ben sedici anni di silenzio creativo separano infatti *Aida* da *Otello*, portato all'esordio alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887. Per indurlo a tornare alla composizione fu necessario chiamare in causa il nome di William Shakespeare: l'amatissimo drammaturgo rispetto al quale i "conti" non erano per lui ancora conclusi, essendosi fino ad allora rifatto direttamente ai suoi capolavori una sola volta: nel 1847, con *Macbeth*. Coprotagonista di un sodalizio considerato fra i più riusciti dell'intera storia operistica, il librettista Arrigo Boito si dimostrò molto attento alle richieste di Verdi, cui si rapportava con deferenza ma al tempo stesso con non comune competenza (era anche lui compositore), ma non rinunciò a metterci del suo, proponendo al Maestro le proprie sollecitazioni. Fra queste, una fu eclatante: il librettista rivisitò la trama di Shakespeare cogliendo l'occasione per approfondire, col personaggio di Jago, una tipologia già abbozzata nel Barnaba della *Gioconda* (il cui libretto era stato musicato da Amilcare Ponchielli). Del "cattivo" il libretto dell'*Otello* amplificò a dismisura l'importanza, fino a farlo diventare un adepto del Male Assoluto, perseguito come fine in sé, senza le motivazioni specifiche addotte nel dramma scespiriano. Tale tema è apertamente espresso nel diabolico «Credo» (II,2), che consiste a sua volta in una sorta di programmatico capovolgimento dell'omonimo testo sacro (della messa) e che tanto disgusto avrebbe suscitato nei "puristi" scespiriani: forti a loro volta di argomenti non infondati, ma inconsapevoli di quanto giovi all'ideazione musicale l'assolutizzazione enfatica di temi e sentimenti (oppure, proprio a causa di tale aspetto, detrattori dell'*Otello* verdiano e dell'opera lirica in generale). L'inclinazione ad una forma musicale sciolta e duttile si riverberò sullo stesso testo, comportando da un lato la forte limitazione degli indugi contemplativi caratteristici dell'opera tradizionale (dov'erano destinati a divenire "arie") e, simmetricamente, l'insistenza sulla relazione dialogica tra i personaggi (altrettanto tipica del teatro di prosa). Verdi focalizzò il proprio lavoro non sull'ampia campata melodica ma su un'articolazione ben più minuta,

iper-analitica, dove la musica si plasma sul dialogo e sull'azione, perlopiù evitando dilatazioni temporali. È precisamente a causa di questo aspetto che, in genere, *Otello* (così come *Falstaff*, *Boris Godunov* o la Tetralogia) suscita scarso entusiasmo nei cosiddetti melomani, ossia in coloro i quali cercano, nell'opera lirica, ampie e memorabili melodie; ma è sempre per questo che, in un'altra prospettiva – quella drammaturgico-musicale –, intellettualmente è assai più facile la fruizione d'un tardo capolavoro verdiano rispetto, ad esempio, ad un'opera di Bellini (o di Händel... o dello stesso precedente Verdi), poiché il senso della musica è quello di una "forma istantanea" che concentra la propria ragion d'essere nell'amplificazione della parola o del gesto: nell'enfasi (anche potentissima, come ben dimostra *Otello*) realizzata istante per istante dall'orchestra e dal declamato canoro. A onor del vero, va detto che, sotto questo profilo, la nostra è opera in parte ancora legata ai modelli del passato (nel *Falstaff* l'applicazione della "forma istantanea" sarà più sistematica): traccia delle vecchie, gloriose, espanse forme chiuse permane ad esempio nel secondo atto, costruito – leggiamo il musicologo Fabrizio Della Seta – «come una serie di dialoghi fra il protagonista e Jago, ciascuno dei quali conduce a un brano che si staglia nettamente dal contesto dialogico, quasi come un "pezzo" del vecchio melodramma, e in cui il fluire discorsivo si condensa in melodia ampiamente distesa: il quartetto, il monologo di Otello "Ora e per sempre addio", il duetto "Sì, pel ciel marmoreo, giuro!", che riprende un'ultima volta la struttura della cabaletta». Ma anche in tali casi c'è comunque qualcosa di nuovo, visto che non necessariamente il momento dell'espansione melodica costituisce il punto culminante, com'era stato invece nel melodramma fino ad *Aida*, dove appunto arie, duetti, cori eccetera sono i "pezzi forti", rispetto ai quali i recitativi si costituiscono, per definizione, come momenti secondari e subordinati. Aldilà dei passi richiamati da Della Seta, va aggiunto che, con la sua piena consapevolezza di uomo di teatro rivolto ad un pubblico, quello italiano, che fin dal '600 gratissimamente "subiva" l'intensa fascinazione del *melos*, pur operando in questa nuova logica Verdi non diede un definitivo benservito al celebre dono melodico che gli procurò l'ammirato nomignolo «cigno di Busseto»: solo, lo sfruttò lì dove, drammaturgicamente, è più opportuno. Il pensiero va di primo acchito allo stupendo, intimo duetto di Otello e Desdemona «Già nella notte densa» (1,3), intriso di cantabilità, delicatezze e soavità cameristiche; non vi mancano momenti tesi (motivati dalla rievocazione di eventi trascorsi) ma vi domina una delicatezza sublime, delibata da Verdi fino alla levitazione sonora che accompagna l'implorazione di un bacio rivolta, in chiusura, dall'innamorato all'amata. Forse è il più bel duetto verdiano in assoluto, ma motivatissima ne è la ragion d'essere, giacché serve a farci comprendere quanto incantevole sia l'amore fra Desdemona ed Otello prima che il tarlo del dubbio inizi a corromperlo, ossia – in definitiva – a lasciarci intuire quanto propizio sarebbe stato il compiersi del sereno voto di lui «Venga la morte! E mi colga, nell'estasi di questo amplesso, il momento supremo!» (Non c'è

davvero alcun dubbio: piuttosto che precipitare nel baratro dei tre atti successivi, morire lì per lì sarebbe stato per ambedue meglio, *assai* meglio). È, questo duetto, pagina drammaturgicamente motivatissima anche perché la sua serenità serve ad evidenziare, per contrasto, la successiva alienazione mentale di Otello. Ammesso e non concesso che l'innocenza di Desdemona necessiti d'esser provata – basterebbe a tal fine anche solo la straziante "canzone del salice" «Piangea cantando» (IV,1) –, andrebbe in effetti sottolineato che la sequenza degli eventi non sembra proprio lasciar tempo alla consumazione del tradimento presunto. Ciò comporta la totale infondatezza della psicosi d'Otello ed evidenzia come, in ultima analisi (e malgrado il diabolico Jago), il dramma affondi le proprie radici nella sua mente malata, emanatrice della forza annichilente – anche autodistruttiva – che, passo dopo passo, produrrà il tremendo epilogo: per il paranoico, infatti, l'indizio che più avvalorava i propri sospetti è la mancanza di autentici indizi, dal momento che è proprio essa a "dimostrare" quanto sia subdola la macchinazione "ordita". Otello è davvero molto vicino a questa condizione psichica, come dimostra la stessa prova oggettiva da egli pretesa, quella del fazzoletto, che può ingannare solo una mente alterata e predisposta come la sua essendo stato lui stesso, nella quarta scena del secondo atto, a strapparla alle premurose mani di Desdemona e gettarlo a terra. Ad alimentare l'effetto tragico è poi il fatto che la follia di Otello non ne esclude la lucidità: nel duetto del terzo atto «Dio ti giocondi, o sposo» (III,2) egli dimostra piena capacità auto-diagnostica («Ancor l'ambascia del mio morbo m'assale»), ma non per questo il dubbio su Desdemona cessa di perseguirlo: come, a livello sonoro (in perfetto parallelismo col dipanarsi del dramma scenico), è espresso dai progressivi sussulti del brano, che musicalmente ubbidisce alla coerente strategia della rottura dell'integrità cantabile, motivata appunto dal visionario tormento del protagonista.

Otello, in definitiva, è il dramma dell'innocenza che, per lo stesso fatto d'esserlo, nella percezione alienata del protagonista si capovolge in colpevolezza; in questo senso è un dramma della parola: della parola non cretuta, dell'ambiguità che avvelena qualsiasi detto, anche il più amoroso (laddove, per converso, la menzogna vien presa per verità). Proprio questo tema fa comprendere in qual senso i "conti" con Shakespeare non fossero conclusi e quale sia stata l'evoluzione del vecchio Verdi rispetto al lungo impegno artistico – durato più d'un trentennio – intercorso fra *Oberto*, sua prima opera (del 1839) ed *Aida* (che, come già ricordato, è del 1871). A lungo, durante la sua vita, Verdi accarezzò il progetto di trasporre in opera lirica un'altra vetta scespiriana: quel *Re Lear* alla cui effettiva realizzazione si approssimò nel periodo in cui finì per dedicarsi al *Ballo in maschera* (inscenato a Roma nel 1859). Nel 1851 *Rigoletto* – dramma dell'incomunicabilità fra il protagonista e Gilda, che è figlia incompresa proprio come Cordelia lo è dal padre Lear – aveva già dato una risposta a tale desiderio, ma non aveva

sciolti tutti i nodi d'una "questione" che, lo si può ben dire, fu chiusa proprio da *Otello*. Come quest'ultimo, infatti, *Re Lear* è un dramma motivato dall'incapacità del protagonista di cogliere da un lato la sincera onestà (di Cordelia) e dall'altro la menzogna (annidata nelle parole delle due sorelle maggiori, le adulatrici Goneril e Regan). Nessuno, naturalmente, può sapere cosa il Verdi degli anni '60 avrebbe potuto trarre da *Re Lear*, ma l'impressione è che, a quell'altezza di tempo, per contenuti di tal fatta la sua arte non fosse ancora del tutto giunta a maturazione e che, per esserlo, sia dovuto intervenire un cambiamento non piccolo nella sua sensibilità. Proprio durante la gestazione di *Aida* Verdi aveva condensato la propria pluridecennale fiducia verso la comunicabilità nella nozione di «parola scenica»: spiegata (rimproverandone la carenza al versificatore Antonio Ghislanzoni) come «la parola che scolpisce e rende netta la situazione». Per l'autore di *Aida*, altrimenti detto, il senso d'una situazione drammatica poteva condensarsi ed esaurirsi univocamente in una sola parola-chiave, o poco più. Per quanto pessimismo si possa trovare nelle sue opere, fino a quel fatidico 1871 (compreso) esso non arrivava dunque ad estendersi all'efficacia della parola nel cogliere situazioni, moventi, stati d'animo. *Aida*, però, non fu solo la svolta di un'importantissima biografia artistica: fu, al tempo stesso, il capolavoro operistico simbolicamente conclusivo del periodo risorgimentale. Nella vita politica italiana di quegli anni i fatti reali e le relative percezioni andavano rapidamente mutando: nel 1861 Vittorio Emanuele II aveva proclamato il Regno d'Italia e nel 1866, con l'annessione del Veneto, si completò la terza guerra d'indipendenza. Diffuso fu il sentimento d'una netta discontinuità storica, della fine di un'epoca; ma si comprese ben presto che quella "fine" era solo un nuovo ed assai più faticoso inizio. Dell'Italia, per ricorrere ad una metafora pittorica, era stata impostata solo la cornice: ora era giunto il momento di "riempire" il quadro, e fu subito chiaro il dislivello fra il volontaristico ottimismo risorgimentale ed il disperante stato effettivo in cui versava la realtà peninsulare; non stupisce affatto che comune e diffuso fosse, di conseguenza, il disincanto, che non mancò di produrre ripercussioni artistiche, anche sullo stesso Verdi. Colui che pareva aver concluso le proprie fatiche nel 1871 era un uomo "tutto d'un pezzo", che credeva in valori come l'onore (quello che manca a Jago) e la fiducia nella parola data (quella che Desdemona inutilmente ribadisce); impossibile non prender atto di come, nei lunghi anni del suo silenzio creativo, la fiducia implicata dal concetto di «parola scenica» lasciasse spazio ad una visione assai più disillusa, che avrebbe finito per trovare idonea collocazione artistica proprio grazie alla vicenda di *Otello*: capolavoro costruito sull'inafferrabilità del reale e sulla correlata ambiguità del *medium*, la parola (veicolo elettivo della razionalità), col quale l'essere umano – perlomeno quello capace di por freno alle proprie pulsioni – cerca di rappresentarlo, il reale, agli altri ed ancor prima a se stesso.

Testi di **Gianni Ruffin**

Otello – ARGOMENTO

ATTO PRIMO

La vicenda si svolge nel XV secolo a Cipro, dominio veneziano. Esterno del castello, residenza di Otello detto "il Moro", generale dell'Armata veneziana dell'isola.

È sera. Una tempesta flagella il mare e una folla di ciprioti, veneziani e soldati, assiste al difficile approdo della nave di Otello. Finalmente la nave giunge al sicuro e Otello entra trionfante, annunciando la vittoria sulla flotta turca. Nel castello si festeggia accendendo fuochi e brindando alla vittoria. Solo l'alfiere Jago non partecipa alla festa: egli odia Otello perché aspirava al grado di capitano a cui invece è stato promosso Cassio; medita la vendetta e comincia a tessere una trama per portare alla perdizione il Moro. Spinge Cassio a bere sempre di più e lo istiga contro Roderigo che ha ingenuamente confidato a Jago il suo amore per la novella sposa del Moro, Desdemona. Cassio e Roderigo si sfidano a duello e Montano, che tenta di riappacificarli, rimane ferito. Jago fomenta ancora la rissa finché, richiamato dalle grida, giunge Otello a riportare la calma. Falsamente informato da Jago, punisce Cassio e lo degrada. Desdemona e Otello si incontrano e teneramente, sotto il cielo stellato, ricordano lo sbocciare del loro amore.

ATTO SECONDO

Una sala terrena nel castello che dà sul giardino.

Cassio è avvilito per quanto accaduto e Jago gli suggerisce di appellarsi a Desdemona affinché ella interceda per lui presso Otello. In disparte da tutti Jago enuncia la sua cinica visione della vita, poi a colloquio con Otello riesce a instillare un germe di gelosia nell'animo del Moro, insinuando il sospetto che fra Cassio e Desdemona ci sia un amore segreto. Osservando il nobile comportamento della moglie, Otello cerca di allontanare da sé i tristi pensieri ma quando Desdemona, incontrandolo, cerca di intercedere per il capitano degradato, la gelosia in Otello si acuisce. Desdemona con tenerezza accarezza il marito con il fazzoletto ricevuto da lui in dono ma Otello la respinge. Il fazzoletto caduto a terra viene raccolto dalla dama Emilia, moglie di Jago, che lo consegna al marito. Otello sente crollare le sue certezze e chiede a Jago di aiutarlo a vedere la verità. Jago lo inganna e, mentendo, dichiara di avere visto il fazzoletto di Desdemona in mano a Cassio e ancora di aver colto Cassio mormorate nel sonno frasi compromettenti. Otello giura una terribile vendetta.

ATTO TERZO

Grande sala nel castello.

Un araldo segnala l'arrivo di una galea che porta sull'isola gli ambasciatori di Venezia. Desdemona, ignara dello stato d'animo di Otello, chiede ancora grazia per Cassio. Otello le impone di mostrargli il fazzoletto che le aveva donato come talismano e poiché la donna non può esibirlo, il Moro, in un accesso di furia, l'accusa di essere una cortigiana e la scaccia. Rimasto solo, rimpiange la felicità perduta e chiede a Jago prova certa dei sospetti. Jago lo invita, allora, ad ascoltare di nascosto una sua conversazione con Cassio: dando a credere ad Otello che si parli della moglie, induce Cassio a raccontare di una sconosciuta corteggiatrice che gli ha lasciato un fazzoletto – quello di Desdemona – quale pegno d'amore. Otello giura di uccidere la moglie infedele. Intanto gli ambasciatori veneti recano il messaggio che il Moro è richiamato dal Doge a Venezia e sull'isola viene sostituito da Cassio. La reazione di Otello è sconcertante: di fonte a tutti insulta e scaccia Desdemona e come in delirio sviene.

ATTO QUARTO

La camera di Desdemona.

La donna si accinge a coricarsi, aiutata da Emilia. È ferita dal comportamento inspiegabile del marito. Canta una triste canzone ricordo dell'infanzia, la "canzone del salice". Poi, rimasta sola, prega e si addormenta. Otello, dopo averla a lungo guardata, con un bacio la desta e l'accusa apertamente di averlo tradito. Inutilmente Desdemona proclama la propria innocenza. Il Moro l'ha ormai condannata e la strangola. Emilia rientrando annuncia che Cassio è sopravvissuto all'attentato di Roderigo e vedendo Desdemona morente chiama soccorso. Sopraggiungono Cassio, Ludovico e Montano e quando si svela tutto l'inganno, Jago si dà alla fuga mentre Otello, sconvolto, dopo un ultimo bacio alla sposa, si trafigge con un pugnale.