“L' Otello verdiano, dramma dell'amore impossibile”.

di Rosanna Di Giuseppe

Con l'Otello Verdi entra nel Decadentismo europeo e ha inoltre l'occasione di ritornare al suo massimo modello drammaturgico da sempre identificato in Shakespeare, attraverso una riduzione librettistica di alto livello quale quella fornita da un letterato oltre che compositore, della statura di Arrigo Boito. Dopo quindici anni dalla composizione di Aida, periodo in cui Verdi si era dedicato a composizioni non operistiche come il Requiem o ad importanti rifacimenti di sue opere del passato, il compositore diede alle scene una nuova opera in un linguaggio profondamente rinnovato: l'Otello, rappresentato al Teatro alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887. Alle spalle di tale lavoro va segnalato un clima culturale che negli anni successivi all'Unità d'Italia anelava alla modernità, producendo il primo fenomeno di “avanguardia” della cultura italiana, la Scapigliatura milanese di cui il giovane Boito era stato fautore ed esponente di rilievo. Tale movimento si era proposto tra l'altro di sprovincializzare una cultura musicalmente dominata dal melodramma, di cui all'epoca Verdi era ritenuto maggiore rappresentante, ponendola a confronto con ideali ed esperienze europee ormai volte ad andare al di là delle cose per scoprire regioni dello spirito e della psiche inesplorate, con una forte volontà di innovazione degli strumenti linguistici. Ma fu proprio Verdi, nella collaborazione con un Boito ormai maturo, ad incarnare questo ideale di rinnovamento pur senza mai rinnegarsi e piuttosto continuando un processo intrinseco da anni nel suo iter artistico volto alla realizzazione del dramma musicale inteso quale forma in cui attuare una sempre più approfondita e capillare adesione della musica alla parola drammatica. Non è un caso che per l'Otello Verdi aveva pensato in un primo momento ad un'opera senza cori, come espresse a Boito in una lettera del 1881 salvo giudicare l'idea subito dopo forse una <<pazzia>>. Fin dalla metà dell'Ottocento era diventata dominante la tendenza a ricercare la <<continuità>> all'interno di un'opera pur rimanendo in vigore il sistema dei “numeri”, esempi significativi degli anni cinquanta ne erano stati Rigoletto e Traviata. Otello rappresentò il massimo equilibrio possibile tra la ricerca di un andamento fluido e più “letterario” dell'opera e la tradizione. In esso, come fa notare il Kermann “il dramma prende ancora sostanzialmente forma tramite ampi brani lirici, trattati ora con una forza e una sottigliezza nuove e fusi nel resto con una nuova maestria”. Molti sono i capitoli nuovi che dischiude l'Otello, seguito in questo dal Falstaff, sia nella produzione stessa dell'autore che nel panorama del teatro musicale, relativi alla concezione drammatica e alla conseguente abolizione dei numeri, a un uso allargato e sperimentale della vocalità, al rilievo dello strumentale sempre più duttilmente coinvolto quale tessuto sinfonico nello svolgere e sviscerare ciascuna piega delle situazioni e immagini del dramma, eppure tutto questo nella continuità della tradizione classica dell'opera italiana, rimanendo sostanzialmente distante dal dramma wagneriano che a molti sembrò invece essere stato assunto da Verdi quale modello da imitare. Tutti i mezzi, vocali, strumentali e scenici, sono sottilmente chiamati ad esprimere con arte raffinata il dettato e i sottintesi del testo drammatico così giocato nella fattispecie sull'ambiguità, sulle trame nascoste, sull'inganno e gli equivoci, l'esplorazione dell'inconscio, fermo restante la distanza dalla complessità shakespeariana nel passaggio dal codice linguistico del teatro drammatico a quello musicale. Per forza di cose i personaggi shakespeariani erano sottoposti nel corso del dramma ad uno sviluppo molto più ampio, lasciando adito a diverse interpretazioni, laddove quelli verdiani si evolvono in misura minore, risultando molto più “chiari”, ma è proprio qui che comincia l'azione della musica nell'enfatizzare la resa espressiva degli stati d'animo. L'idea di musicare l'omonimo dramma di Shakespeare in cui già Rossini si era cimentato una sessantina d'anni addietro, partì da Giulio Ricordi durante una cena a Milano nell'estate del 1879 in cui era presente il Faccio (nelle grazie del musicista dopo aver diretto la prima italiana di Aida). In tale occasione era stato tirato in ballo il nome di Boito che già stava lavorando a quel soggetto. Verdi aveva collaborato con lui una ventina d'anni prima, musicandone l'Inno delle nazioni nel 1862 per l'Esposizione di Londra e abbastanza burrascosi erano stati i rapporti con il giovane rappresentante della Scapigliatura, ma i tempi degli screzi e delle divergenze di vedute erano ormai lontani e il compositore prese in considerazione, anche se inizialmente senza impegnarsi, lo schizzo che Boito in compagnia dell'amico Faccio gli sottopose all'indomani in albergo. Il giudizio espresso a Ricordi fu positivo (lettera a Giulio Ricordi, 4 settembre 1879) cosicché il librettista fu incoraggiato a proseguire nel suo adattamento. Trascorse tuttavia ancora del tempo prima che il musicista si decidesse ad assumere l'impegno. Il 10 luglio 1881 Boito fu finalmente ricevuto a Sant'Agata assieme a Ricordi, dopo il successo del Simon Boccanegra riveduto con l'ausilio dello stesso Boito (una sorta di banco di prova per il lavoro futuro che avvicinò maggiormente i due artisti). L'opera revisionata era stata rappresentata alla Scala nel maggio del 1881, anno in cui anche il Mefistofele boitiano rimaneggiato dall'autore, era stato accolto favorevolmente. La composizione vera e propria dell'Otello iniziò a ritmo più o meno costante solamente al principio del 1884 una volta ultimata la revisione a quattro atti del Don Carlos, e si concluse il 18 dicembre 1886, sebbene fin dal 1880 Verdi avesse cominciato ad approfondire la figura di Jago, come testimonia l'epistolario con il pittore Domenico Morelli. All'epoca Verdi immaginava uno Jago “distratto, nonchalante, indifferente a tutto, frizzante” e proprio Jago avrebbe dovuto essere il titolo originario dell'opera, eppure Boito e Verdi furono d'accordo nel considerarlo non “demonio” ma uomo, sebbene “uomo scellerato” come indicava il librettista nell'analisi dei personaggi anteposta alla Disposizione scenica edita da Ricordi. Negli anni del silenzio dopo l'Aida, silenzio relativo perché appunto in quel periodo Verdi si dedicò ad accurati ritocchi e rifacimenti di suoi lavori teatrali: l'Aida (1880), il suddetto Simon Boccanegra (1881), la Forza del destino (1886), la scelta di Boito rappresentò un contatto con la nuova Italia in un'epoca in cui la drammaturgia a sfondo politico aveva lasciato il posto a soggetti operistici sciolti dalla realtà sociopolitica dell'Italia unita. Questi trasformò il testo shakespeariano da una parte salvaguardando la tendenza al “naturalismo” in un dramma ben costruito e centrato, dall'altra fissando le situazioni emotive in sezioni e quadri in cui la musica potesse espandersi ampiamente. Verdi si comportò con Boito sostanzialmente alla stessa maniera che con i precedenti librettisti,vale a dire intervenendo abbondantemente nella struttura e concezione drammatica del libretto, ma ora il confronto avveniva con una personalità di superiori doti letterarie che non a caso ebbero la meglio su alcune divergenze con il compositore. Fu questo il caso relativo al finale del terzo atto per cui Verdi aveva richiesto dopo l'insulto di Otello a Desdemona un finale in stile melodrammatico con l'assalto dei turchi, l'uscita di scena di Otello alla guida dei suoi a fare battaglia, l'accorrere delle donne in soccorso di Desdemona. Boito glielo fornì, ma su richiesta di una sua opinione da parte del musicista (lettera a Boito del 14 ottobre 1880), espresse la sua idea: “...quell'attacco di turchi mi dà l'impressione come di un pugno che rompe la finestra di una camera dove due persone stavano per morire asfissiate. Quell'ambiente di morte, creato con tanto studio da Shakespeare, è d'un tratto svanito[...]” L'osservazione fu convincente, al punto che sei settimane dopo Boito inviò la conclusione dell'atto con lo svenimento di Otello (“ è tanto vero che Otello muto è più grande e più terribile” dovette convenire Verdi. Nella consueta esigenza di stringatezza del teatro musicale, saltata l'ouverture, eliminato il primo atto dell'Otello shakespeariano, la contrazione dell'introduzione risulta estrema, con un incipit di grande impatto, un'apertura in cui Budden vede proprio il caso della “parola scenica” fatta musica: un temporale carico di un'eccitazione inaudita, tutto affidato al coro (“Dio, fulgor della bufera” )e ai guizzi timbrici dell'orchestra che gioca con la “pura materia sonora” riflettendo gli echi della battaglia di mare contro i musulmani, di fronte alle coste di Cipro, termometro della tempesta di passioni e sconvolgimenti che travolgerà di lì a poco i personaggi del dramma. Su di essa si staglia il grido di Otello vincitore,<<Esultate!>>, che ha un'entrata in scena grandiosa, mentre il pedale dissonante d'organo do-do diesis-re, quasi un cluster, protrae la violenza dell'uragano e la forza ostinata del mare con mezzi espressionistici ante litteram. Timbri “selvaggi” di fiati (a scale discendenti di flauto ed ottavino a cui si aggiunge l'oboe è affidato il lampeggiare della tempesta) e percussioni(timpani, tam tam e grancassa) svolgono un ruolo di primo piano, così come i valori istintivi della dinamica sonora, del ritmo e dell'armonia che tendono a farsi “rumore e grido” (in tanti l'hanno rilevato da Vlad a Mila a Weissmann ).

 La vicenda del dramma shakespeariano viene realizzata da librettista e compositore, nel linguaggio impreziosito di Boito, in una versione sicuramente essenziale e semplificata rispetto alla complessità di motivazioni e sfaccettature psicologiche dell'originale. È una storia d'amore più che di gelosia, (sancita dal ritorno del tema del bacio del duetto d'amore del primo atto a conclusione dell'opera), rovinata dall'intervento malefico di Jago, personaggio che sulla spinta della poetica boitiana viene ad incarnare la volontà del male per il male, espressa nel famoso “Credo” del secondo atto di cui non v'è riscontro nel testo di Shakespeare, più che un'aria un declamato melodico che rimanda per duttilità e profondità ai recitativi plastici delle opere monteverdiane, mentre è l'orchestra che con le sue esplosioni conferisce la terribile carica espressiva al momento drammatico. E ancora e in chiave più moderna è la storia, secondo l'interpretazione di Massimo Mila, di una crisi d'identità, quella di Otello, “plagiato ed estraniato da sé stesso” per la malefica azione di Jago. La trama di quest'ultimo si dipana fin dal principio. Nella bipartizione dell'introduzione, alla bufera conclusasi con la scena di Jago e di Roderigo che si confessano l'uno l'odio per il moro per aver nominato Cassio in sua vece quale suo luogotenente, l'altro, l'amore che nutre per Desdemona, segue la festa dominata dal sinistro “Innaffia l'ugola” in cui il tradizionale brindisi festoso è rovesciato in un ghigno. In una sorta di sabba (Salvetti) Jago comincia a mettere in pratica il suo piano sinistro, facendo ubriacare Cassio e inducendolo a cadere nella provocazione di Roderigo. La stretta si interrompe con l'arrivo di Otello e quindi di Desdemona che hanno il loro duetto d'amore (“Già nella notte densa”) prima di rientrare al castello. Esso ha sia la funzione di tradurre l'atto omesso di Shakespeare che quella di esprimere l'estasi amorosa degli sposi in chiave tutt'altro che “tristaniana”, malgrado il tema del “bacio” sia tutto orchestrale con i violoncelli che la fanno da padroni mentre la voce si inserisce con poche note nella melodia orchestrale. L'interesse va all'hic et nunc e all'espressione dell'amore tutto fisico dei protagonisti. Gli atti più innovativi sono il secondo e il terzo che delineano le figure di Iago ed Otello alla fine riconosciuto quale vero protagonista del dramma. Quest'ultimo è vocalmente connotato sia dalla dolcezza del canto legato quando esprime amore e sofferenza, sia da acuti ed “incisività della dizione” quando manifesta la rabbia e il furore della gelosia. Il recitativo e il declamato sono dominanti salvo lasciar spazio ad improvvise esplosioni melodiche in cui permane il retaggio di antiche forme chiuse che illuminano situazioni interiori e drammatiche, corrispondenti spesso a momenti già sottolineati da Shakespeare. É il caso di “Ora e per sempre addio, sante memorie” del secondo atto, una cabaletta marziale in contrasto con il suo reale significato che attiene al rimpianto per la perdita da parte di Otello della sua valorosa immagine passata, o il toccante “ Dio mi potevi scagliar tutti i mali” e “Ma o pianto o duolo” al centro del terzo atto, al culmine di un climax in cui Otello, richiesto a Desdemona il fazzoletto mentre ella continua a perorare la grazia per Cassio, è esploso nel furore prima di rimanere da solo a ripiegarsi sulla sua disperazione. La novità consiste nella fluidità continua tra scambio dialogico ed esplosioni liriche che costituiscono momenti di respiro nell'incalzare di quello (Della Seta). Almeno altri due brani significativi del secondo atto vanno indicati per tratteggiare la perfidia di Jago e la sua capacità di soggiogare psicologicamente Otello: il racconto del sogno di Cassio “Era la notte” riferito da Jago, che nella sua rasserenante e lirica forma di valzer in tonalità maggiore racchiude una delle manifestazioni più striscianti della sua malvagità e il duetto conclusivo dell'atto (“Sì, pel ciel marmoreo giuro”, ) tra il tenore ed il baritono, entrambi esempio dell'uso ormai scaltrito da parte di Verdi della dicotomia tra forma e significato, che è uno dei procedimenti più moderni messi a punto nell'Otello, l'uso cosiddetto “parodistico” delle forme convenzionali. Anche qui l'orchestra si fa carico delle “immagini musicali” più cangianti, quando alla richiesta quasi violenta di Otello della prova dell'impurità di Desdemona Jago dichiara con subdolo candore: “Divina grazia difendimi! […] il mondo testimon mi sia che l'onestà è in periglio”,mentre l'orchestra lo smentisce. Prima di lasciare il secondo atto val la pena di osservare ancora, riguardo la capacità ormai scaltrita di Verdi nell'usare le vecchie forme, lo straordinario quartetto tra Iago, Emilia, Otello, Desdemona, che si dipana allorquando Jago si fa consegnare da Emilia riluttante il fazzoletto di Desdemona da lei raccolto, sovrapponendo da un lato lo scorrere del tempo reale nell'alterco tra i due e dall'altro quello statico e interiore dei protagonisti espresso da due “a parte”(“Se inconscia contro te, sposo ho peccato” e “Forse perché gli inganni ...”), il tutto in un organismo omogeneo che esalta il conflitto dei sentimenti. Il terzo atto, dopo la celebre scena dell'origliamento in cui Otello è indotto da Jago ad ascoltare il suo colloquio “pilotato” con Cassio, è dominato dal grandioso affresco d'assieme la cui occasione è l'arrivo dell'annunciata Ambasceria veneziana che irrompe con suono di trombe interne, all'esplosione del coro “Evviva il Leon di San Marco”. Tale scena di massa assume un grande peso drammatico nell'amplificare l'aggresessione di Otello verso Desdemona (”Demonio taci”) e la sofferenza di quest'ultima. E' a lei che vengono assegnate le uniche arcate melodiche compiute della partitura ( si veda “Dammi la dolce e lieta parola del perdono” del secondo atto e gli aspetti più limpidi della cantabilità anche nei momenti culminanti del dramma). La bellezza dell'animo di Desdemona è indovinatamente assegnata al coro di fanciulli, donne e marinai ciprioti che accompagnano ed omaggiano il suo ingresso in scena nel secondo atto al suono di una splendida serenata di mandolini. Eppure le residue forme liriche a lei consegnate nel quarto atto ambientato nella sua camera da letto, la “Canzone del salice” e quindi l' “Ave Maria” si sfaldano, rimanendo entrambe interrotte l'una dal vento, l'altra da una sorta di preghiera silenziosa dettata dall'angoscia prima che giunga Otello nel momento in cui sta per decidersi ad uccidere. A questo punto il brano orchestrale che ha inizio con i contrabbassi traduce il pensiero intimo del protagonista dominato dal conflitto. Prima contempla un'ultima volta la donna amata addormentata mentre corno inglese e fagotto presentano una singhiozzante disperata melodia, quindi la bacia tre volte. E' qui che con grande efficacia a piena orchestra risuona il tema del bacio del primo atto. Desdemona si desta e da questo momento si va rapidamente verso la catastrofe: si succedono l'uccisione, il chiarimento di Emilia, il suicidio. Al calare del sipario la musica continua a parlare d'amore proponendo un'ultima volta il tema del bacio assurto a simbolo. Fin all'ultimo, diversamente dai drammi wagneriani dominati dalla prospettiva mitica, Verdi ribadisce il suo interesse realistico per la flagranza scenica (suo fine dichiarato fin dal principio nel carteggio con Morelli era stato “inventare il vero”), privilegiando una vocalità tendente alla melodia sciolta da ogni vincolo cadenzale e capace di vestire perfettamente la parola drammatica. Il risultato è la comunicazione al più alto grado di una commossa partecipazione ai protagonisti vittime di una fredda malvagità e non del destino, come in altre opere della tradizione italiana.