

Giuseppe Pucci<sup>1</sup>

## L' *Otello* di Verdi e Boito

### Abstract

*Shakespeare's Othello and Verdi's and Boito's Otello are compared, stressing differences in structure, lexical choices and characters' psychology. The aesthetic achievements of its score and libretto make the opera as great a masterpiece as the tragedy.*

### Keywords

*Verdi, Boito, Otello*

Il presente contributo è dedicato all'unica riscrittura di un'opera di Shakespeare che viene considerata un capolavoro di grandezza pari – qualcuno dice anche superiore – all'originale: l'*Otello* di Verdi e Boito<sup>2</sup>. Poche volte si sentirà dire "il *Travatore* di Verdi e Cammarano", o "l'*Aida* di Verdi e Ghislanzoni"; ma è normale dire "l'*Otello* di Verdi e Boito", *et pour cause*.

Verdi ebbe sempre una vera e propria venerazione per Shakespeare. Gli si accostò una prima volta, poco più che trentenne, con il *Macbeth* (1847), ma il risultato non lo soddisfece molto, anche per la debolezza del libretto, firmato da Francesco Maria Piave. Per circa cinquant'anni accarezzò l'idea di comporre un *Re Lear*, ma non ne fece mai nulla. Probabilmente non avrebbe mai scritto neanche l'*Otello*, che era l'altra grande tragedia che lo appassionava, se non ci fosse stata una specie di congiura tra l'editore, Giulio Ricordi, la moglie, Giuseppina Strepponi, e altri amici per convincerlo a collaborare con

---

<sup>1</sup> pucci@unisi.it.

<sup>2</sup> Tra i molti studi dedicati al confronto tra le due opere si sono tenuti presenti in modo particolare: Hauger 1969, Aycock 1972, Broyles e Mahaney 1973, Eösz 1974, Aldrich-Moodie 1994, Fisher 2001, Minear 2009, Wills 2011, Leggat 2012. Molto informata e utile la tesi di laurea di E. Pederzoli (Pederzoli 2007-2008).

Arrigo Boito, un intellettuale colto e sensibile, l'unico – così gli assicuravano – che gli avrebbe fornito un libretto adeguato.

Il primo abbozzo del libretto Verdi lo ebbe fra le mani nel 1879, ma il “progetto Cioccolatte”, come Verdi lo chiamava scherzosamente, ebbe una gestazione lunghissima<sup>3</sup>: l'opera andò in scena solo otto anni dopo, nel 1887, quando Verdi di anni ne aveva già settantaquattro. Agli inizi Verdi diffidava di quell'ex scapigliato che fino a pochi anni prima era stato un acceso sostenitore di Wagner contro la vecchia scuola italiana – quindi anche contro di lui – ma poi lo apprezzò, e – cosa abbastanza inedita – lo rispettò come collaboratore.

Dei precedenti librettisti di Verdi si è detto a ragione che scrivevano sotto dettatura. In effetti l'epistolario ci fa conoscere un Verdi che esercita un controllo pressoché dittatoriale sul taglio delle scene, sui versi e talvolta sulle singole parole. Con Boito fu diverso. Ci provò anche con lui, naturalmente, ma quando Boito tenne duro, con solidi argomenti, fu Verdi a farsi convincere. Per esempio, a un certo momento Verdi propose, per movimentare l'azione, di introdurre al termine del terzo atto un attacco dei Turchi di cui non c'è traccia in Shakespeare. Boito gli fece notare che il dramma di Otello si svolge principalmente nella sua psiche e che chiamare in causa un evento esterno avrebbe rovinato tutta l'atmosfera. In questo caso aveva sicuramente ragione lui, però, nonostante la sua cultura superiore, Boito non sottovalutò mai l'intelligenza e l'intuito di Verdi. Lavorarono bene insieme – per ben otto anni – perché Boito capiva di musica (scrisse, come si sa, due opere, *Mefistofele* e *Nerone*) e Verdi capiva di letteratura.

Grande apertura Verdi dimostrò anche sul piano musicale. Nell'*Otello* ci sono molte novità che in tanti all'epoca considerarono di derivazione wagneriana. Non è proprio così, naturalmente, ma è vero che non ci sono più i numeri chiusi (recitativo, aria e cabaletta) e c'è invece un flusso musicale continuo. Ci sono anche altre cose eterodosse: manca l'*ouverture*, e l'eroe non si presenta col solito pezzo di bravura ma con una mini cavatina di dodici battute (“Estate, l'orgoglio musulmano sepolto è in mar”) che è sufficiente a comunicare da subito il valore e l'autorevolezza del personaggio. Ma vediamo in concreto come Verdi e Boito hanno rifatto *Otello*.

---

<sup>3</sup> Ampiamente documentata dal carteggio tra musicista e librettista (cfr. Verdi e Boito 1978).

Per ovvi motivi il melodramma deve riassumere, concentrare l'azione drammatica. Boito ridusse i 3500 versi di Shakespeare a 700. A fare le spese di questo sfrondamento fu soprattutto il primo atto, quello che si svolge a Venezia, che fu completamente tagliato. Ma Boito ne recuperò intelligentemente alcune parti trasponendole nel suo primo atto, che corrisponde al secondo di Shakespeare. Il racconto che in Shakespeare Otello fa al Senato di come ha conquistato l'amore di Desdemona torna nel primo duetto tra Otello e Desdemona ("Già nella notte densa") semplicemente con la sostituzione di *tu a she*: "E tu m'amavi per le mie sventure ed io t'amavo per la tua pietà". Parole che Desdemona fa sue, specularmente, nella commozione del ricordo: "Ed io t'amavo per le tue sventure e tu m'amavi per la mia pietà".

Molto più efficaci risultano nella raccolta intimità di questo duetto – giustamente definito "una delle pagine più poetiche dell'Ottocento italiano" (cfr. Pederzoli 2007-2008: 53) – le parole che in Shakespeare Otello e Desdemona si scambiano in pubblico ritrovandosi a Cipro: "Venga la morte! e mi colga nell'estasi / di quest'amplesso / il momento supremo! / Tale è il gaudio dell'anima che temo, / temo che più non mi sarà concesso / quest'attimo divino / nell'ignoto avvenir del mio destino". E si potrebbero fare tanti altri esempi di accorti spostamenti che valorizzano al meglio il testo originale.

Ma veniamo alla caratterizzazione dei personaggi<sup>4</sup>. Cominciamo da Jago, perché tanto per Boito quanto per Verdi era Jago il personaggio centrale, al punto che inizialmente pensavano di intitolare l'opera "Jago". Verdi in particolare fu a lungo alla ricerca di un volto per il suo Jago, e chiese a questo proposito aiuto all'amico pittore Domenico Morelli, esponente di spicco della scuola napoletana. Questi gli rispose che lo vedeva "rigorosamente vestito di nero, per rispecchiare il suo animo malvagio, ma con un aspetto in contrasto con la sua natura, da uomo onesto, quale è ritenuto da Otello fin dall'inizio, quando gli rivolge la parola chiamandolo 'Onesto Jago'". Verdi accolse entusiasticamente il suggerimento: "Bene, benone, benissimo, benissimo [sic]! Jago con la faccia da galantuomo! Hai colpito! Oh lo sapevo bene: ne ero sicuro".

Lo Jago che Verdi vuole sulla scena è qualcuno al di sopra di ogni sospetto, una figura odiosa non avrebbe potuto ingannare tutti come

---

<sup>4</sup> Oltre alle opere già citate, si vedano al riguardo Marengo 2006, Serpieri 2003, Rodin 2013, Rusbridger 2013.

fa lui. Del resto già negli *Hecatommithi* di Giraldo Cinzio, la fonte dell'*Otello* shakespeariano, il personaggio che corrisponde a Jago è descritto come “un alfiere di bellissima presenza”, seppure “della più scellerata natura”.

Ma chi è davvero Jago? In Shakespeare lui stesso si presenta dicendo: “I am not what I am”, frase che rovescia con tutta evidenza il biblico “Io sono colui che sono” senza per questo darci una risposta chiara. François-Victor Hugo (figlio del grande Victor), nella prefazione alla propria traduzione dell'*Otello* shakespeariano, che Verdi e Boito ben conoscevano, scrive di Jago che “moralement il a l'hypocrisie de Tartufe; intellectuellement il a le scepticisme de Don Juan; il ne lui manque que le pouvoir surnaturel pour être Méphistophélès” (Hugo 1860). Verdi e Boito lo vedono allo stesso modo: un uomo e non un essere soprannaturale.

Nell'ultimo atto della tragedia di Shakespeare Otello gli guarda i piedi, ma non vede il piede caprino del demonio. Essendo puramente umana, la malvagità di Jago è ancora più potente, tanto più che essa si nasconde dietro la simulazione, anche se occasionalmente viene fuori, per esempio quando parlando con Roderigo dice “ed io rimango di sua Moresca signoria l'alfiere!”: frase apparentemente auto-commiseratoria, ma di cui Verdi rende tutta la minacciosità con un trillo che svela un sarcasmo rabbioso.

Subito dopo Boito inserisce la battuta: “Ma, come è ver che Roderigo sei, / così è pur vero che se il Moro io fossi, / vedermi non vorrei d'attorno un Jago”. La battuta deriva da un verso shakespeariano molto controverso: “were I the Moor, I would not be Jago” (alla lettera: “se io fossi il Moro, non sarei Jago”).

Dato che non possiamo evidentemente liquidarlo come un truismo, ci si è chiesto cosa volesse dire in realtà Shakespeare. Serpieri lo legge in chiave psicanalitica, come l'espressione di una complessa figura di sdoppiamento di personalità, con Jago e Otello intrappolati in una dialettica servo-padrone. Boito per cavarsi d'impaccio prese di peso la traduzione di Carlo Rusconi (Rusconi 1828), una delle poche italiane all'epoca disponibili.

Ma questo è proprio uno di quei casi in cui Verdi ebbe da ridire, anzi, sollevò addirittura una questione filologica: “Caro Boito, sui tre versi fatti ultimamente ho consultato l'originale... For, sir, were I the Moor I would not be Jago'. 'Perché, Signor, fossi io il Moro io vorrei non esser Jago'. Così pure Hugo dice 'Si j'étais le More je ne voudrais pas être Jago'”. Anche nella traduzione di Maffei: “Quand'io potessi

trasformarmi nel Moro essere un Jago già non vorrei". Insomma, il contadino di Sant'Agata fa le pulci al grande letterato. Ma Boito non demorde: "Caro Maestro, quella che sto per scrivere pare una bestemmia: Preferisco la frase di Rusconi. Esprime maggiori cose che non esprima il testo. Per noi che abbiamo dovuto rinunciare alle mirabili scene che hanno luogo a Venezia, dove sono accennati questi sentimenti, la frase del Rusconi torna utilissima". Verdi capi e abbozzò.

Nell'opera mancano in effetti alcune delle motivazioni dell'agire di Jago che in Shakespeare sono esplicitate: per esempio il sospetto che il Moro sia andato a letto con sua moglie Emilia, o anche il desiderio che egli stesso prova nei confronti di Desdemona. Questa è una precisa scelta di Boito, che la motiva così: "Otello ha eletto capitano Cassio in vece sua. Ma questa causa gli basta; se fosse più grave la scelleraggine sarebbe minore".

Sul machiavellismo dello Jago di Shakespeare molto si è scritto. Jago è certamente un grande "tecnico" della parola, ma per Boito importante non è tanto quello che dice quanto quello che tace. La sua arma più micidiale, quella che porta Otello alla rovina, è anche la più subdola: la reticenza (Bini 2006). Otello è un uomo di azione, uno abituato a esaminare la situazione e a prendere delle decisioni immediate, d'istinto. Jago, invece, fa in modo che non abbia mai in mano tutti gli elementi, lo tiene in sospeso e lascia che cuocia nel suo brodo. È il non detto che mette in fibrillazione Otello, sono quelle frasi non finite, quelle pause sapienti che destabilizzano Otello, perché in quel vuoto tutto può esistere, anche i mostri che genera il sonno della sua ragione. Quando nel terzo atto Jago inscena ad uso e consumo di Otello la recita con Cassio, facendogli credere che parli di Desdemona mentre in realtà parla di Bianca, la sua amante, anche lì Otello soffre di più per quello che non arriva a sentire: "Le parole non odo... o lasso!" (frase che non c'è in Shakespeare, ma che è appunto coerente con la concezione di Boito).

Dosando accortamente mezze verità e insinuazioni, Jago arriva a mettere Otello in uno stato di coscienza alterato, quasi a drogarlo. Shakespeare gli fa dire: "My medicine, work!". Boito trasforma la battuta in "Il mio velen lavora", mutando l'imperativo in una compiaciuta constatazione. La resa di "medicine" con "veleno" è accettabile, ma il Grande Vecchio, quando in una lettera a Morelli si era riferito a questo passo, aveva utilizzato la traduzione di Rusconi "opera, farmaco mio", che è più fedele, perché si rifà al duplice significato di *pharma-*

*kon*, medicamento e veleno. Ed è un veleno che viene somministrato attraverso l'orecchio, proprio come nell'*Amleto*.

La climax della manipolazione di Otello si ha nel racconto menzognero del sogno di Cassio. Qui Jago diventa, oltre che regista, attore di una tragedia che lui stesso ha creato. Verdi ne fa genialmente una sorta di dolce ninnananna, con dei *pianissimo* e dei *crescendo* che richiamano i movimenti ondeggianti di un serpente che sta ipnotizzando la sua vittima.

Però musicalmente e drammaticamente il pezzo forte di Jago è il grande assolo del secondo atto, il famoso *Credo*. Come tutti sanno, è questa un'invenzione di Boito. In Shakespeare c'è solo, alla fine del primo atto, una generica glorificazione da parte di Jago della "divinity of hell". Qualche critico ha visto un'incongruenza tra lo Jago ambiguo e sfuggente del resto dell'opera e questo del *Credo* che professa con iattanza una fede apertamente blasfema e nichilistica. Ma il senso dell'operazione di Boito è proprio questo: dare una motivazione non contingente alle azioni del personaggio, trasformarlo da piccolo gaglioffo mosso da motivi meschini a titano del male, paradigma di una nequizia quintessenziale.

Si noti a questo proposito che Boito espunge tutte le battute gravi, i riferimenti sessuali volgari che invece Shakespeare mette con dovizia in bocca a Jago. Qui il personaggio è troppo seriamente votato al male per indulgere a queste frivolezze.

A differenza del *Credo* cattolico, che è universale, questo è il *Credo* di Jago, vale a dire di uno spirito infelice che si è condannato da solo a vivere vilmente nel vile universo di cui si sente parte.

Al *Credo* di Jago fa da contraltare un altro felice innesto di Boito, l'*Ave Maria* di Desdemona, nel quarto atto. Desdemona è l'antitesi di Jago. Quegli è l'emblema del male, questa dell'innocenza. Ciò è in buona misura conseguenza dalla soppressione del primo atto della tragedia, per cui nell'opera nulla veniamo a sapere di quello che lì si diceva, cioè del coraggio col quale la fanciulla a Venezia ha strappato il consenso a un matrimonio interrazziale, o della spregiudicatezza con cui sa rivendicare il diritto al piacere nel rapporto coniugale. Da donna indipendente e volitiva passa al ruolo di vittima sacrificale, tutta pietà e bontà, che prima prega la Madonna "pel possente, misero anch'esso", e poi addirittura accusa se stessa della propria morte pur di discolpare il marito. Insomma, diventa un po' un "santino", sulla falsariga dell'interpretazione che del personaggio aveva dato Schlegel (Schlegel 1809). Ma deve essere così. Desdemona, in fondo, non è

che un miraggio di Otello, quel “miraggio – come dice lui stesso – dov'io, giulivo, l'anima acqueto”.

Anche per il personaggio di Otello il melodramma ha imposto delle semplificazioni. Per dirne una, in Shakespeare lo vediamo addirittura accusato di avere circuito Desdemona con pratiche magiche, tanto appariva contro natura l'amore di una bianca per un moro. Nell'opera invece il tema razziale non ha praticamente rilevanza (Zanon 2007).

Nella tragedia egli rivela maggiormente le sue doti di condottiero e di uomo di stato, nell'opera è sostanzialmente un ingenuo che si lascia facilmente trasportare dalle passioni. E Boito e Verdi su quelle puntano: sull'amore e la gelosia. Ma puntano anche sul patetismo della *catastrophé*, del rovesciamento di fortuna dell'eroe. Ciò è evidente non tanto in “Ora e per sempre addio sante memorie” dell'atto secondo, dove Otello fa il suo addio alle armi in presenza di Jago, quanto nel soliloquio “Dio! mi potevi scagliar tutti i mali” dell'atto terzo, dove Boito recupera versi che invece in Shakespeare fanno parte del dialogo tra gli sposi della seconda scena del quarto atto.

Il soliloquio in *pianissimo* di Verdi esprime magistralmente il senso di spossatezza fisica e spirituale che pervade Otello. L'eroe è come svuotato, e parlando di Desdemona dice “Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio / che mi fa vivo”, parole che suonano come una cupa premonizione dell'epilogo della tragedia: morta la moglie, per sua stessa mano, il Moro non può sopravvivere. Il discorso di morte di Otello è un recitativo, estremamente teso, in cui il senso di sconfitta si riassume nella frase “Ecco la fine / del mio cammin... Oh! Gloria! Otello fu”.

E non è un caso che – nell'opera come nella tragedia – la fine della vita sia legata alla fine della gloria. Il tradimento che crede di aver subito significa per il Moro anche la perdita dell'onore, e quindi una diminuzione insopportabile di *status*. Da questo punto di vista Otello è un eroe tragico al pari dell'Aiace di Sofocle. Se la reputazione viene compromessa, l'essere sociale si sgretola e l'individuo perde il contatto con la realtà, sprofonda nel caos. La caduta, però, non è determinata, come nella tragedia greca, dal Fato o da una colpa (*hamartía*) che gli dei puniscono. Otello diventa vittima di Jago perché, come dice Agostino Lombardo (Lombardo 1996), l'eroe è cieco di fronte alla realtà, l'eroe non sa leggere il mondo.

Solo pronunciando le sue ultime parole Otello riacquista in Shakespeare la sua lucidità, ritorna *compos sui*: “Io prima ti ho baciata, poi ti ho uccisa. Altro non mi restava che uccidermi, e morire su un tuo

bacio". Versi indubbiamente belli, ma un po' algidi. La musica di Verdi invece fa della scena qualcosa di molto più toccante. E lo fa in maniera molto semplice: riprendendo il tema del bacio dal finale del primo atto, quasi a chiudere un percorso circolare che da *eros* conduce a *thanatos*. Anche le parole tornano quasi identiche: "Un bacio... un bacio ancora... ah!... un altro bacio...". Solo che ora il declamato non ha quasi tonalità, e l'ultima sillaba è detta in un rantolo.

È noto quello che ebbe a scrivere George Bernard Shaw: "The truth is that, instead of *Otello* being an Italian opera written in the style of Shakespeare, *Othello* is a play written by Shakespeare in the style of Italian opera" (Shaw 1901). Shaw era un uomo straordinariamente intelligente e brillante, ma quella volta io credo che il gusto del paradosso lo abbia tradito. *L'Otello* di Verdi e Boito è veramente un'opera italiana scritta alla maniera di Shakespeare, se con questo intendiamo la capacità di scolpire personaggi e situazioni memorabili capaci di parlare, ora e sempre, alla nostra testa e al nostro cuore.

## Bibliografia

Aldrich-Moodie, J., *False fidelity: Othello, Otello, and their critics*, "Comparative drama", n. 28, 3 (1994), pp. 324-47.

Aycock, R.E., *Shakespeare, Boito, and Verdi*, "The musical quarterly", n. 58, 4 (1972), pp. 588-604.

Bini, D., *Reticence, a rhetorical strategy in Othello/Otello: Shakespeare, Verdi-Boito, Zeffirelli*, "Italica", n. 83, 2 (2006), pp. 238-55.

Broyles, M.E., Mahaney, W.E., *Structure and dramatic tone in Othello and Otello*, "Studies in the humanities", n. 3, 2 (1973), pp. 8-16.

Eösze, L., *Otello, dramma di Shakespeare e opera di Verdi*, in AA.VV., *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974, pp. 20-6.

Fisher, B.D. (a cura di), *Verdi's Otello*, Miami, Opera Journeys Publishing, 2001.

Hauger, G., *Othello and Otello*, "Music & letters", n. 50, 1 (1969), pp. 76-85.

Hugo, F.-V., *Oeuvres complètes de William Shakespeare*, vol. V, 2, Paris, Pagnerre, 1860.

Leggatt, A., *Love and faith in Othello and Otello*, "University of Toronto quarterly", n. 81, 4 (2012), pp. 836-49.

Lombardo, A., *L'eroe tragico moderno: Faust, Amleto, Otello*, Roma, Donzelli, 1996.

Marenco, F., *Il doppio mondo di Otello*, in Crivelli, R.S., Restivo, G. (a cura di), *Inscenare/interpretare Otello*, Bologna, Clueb, 2006, pp. 195-210.

Minear, E., *Music and the crisis of meaning in Othello*, "Studies in English literature, 1500-1900", n. 49, 2 (2009), pp. 355-70.

Pederzoli, E., *Una riscrittura dell'Otello di Boito e Verdi: la ricetta per il "cioccolatte"*, Tesi di Laurea, Università di Bologna, a.a. 2007-2008 ([https://www.academia.edu/13845958/Una\\_riscrittura\\_dellOtello\\_Boito\\_e\\_Verdi\\_la\\_ricetta\\_per\\_il\\_Cioccolatte\\_](https://www.academia.edu/13845958/Una_riscrittura_dellOtello_Boito_e_Verdi_la_ricetta_per_il_Cioccolatte_)).

Rodin, K., *Verdi's Faustian Otello*, "Interdisciplinary humanities", n. 30, 2 (2013), pp. 66-80.

Rusbridger, R., *Projective identification in Othello and Verdi's Otello*, "International journal of psychoanalysis", n. 94 (2013), pp. 33-47.

Rusconi, C. (a cura di), *Teatro completo di Shakespeare tradotto dall'originale inglese in prosa italiana*, vol. I, 1, Padova, Minerva, 1828.

Schlegel, W.A., *Corso di letteratura drammatica* (1809), tr. it. di G. Gherardini, vol. III, Milano, Giusti, 1841, pp. 86-9.

Serpieri, A., *Otello: l'eros negato*, Napoli, Liguori, 2003.

Shaw, G.B., *A word more about Verdi*, "Anglo-Saxon review", n. 8 (1901), pp. 221-9.

Verdi, G., Boito, A., *Carteggio*, a cura di M. Medici e M. Conati, Parma, Istituto di studi verdiani, 1978.

Wills, G., *Verdi's Shakespeare: men of the theater*, London, Penguin, 2011.

Zanon, T., *Il "bianco" e il "nero". Boito e il libretto per l'Otello di Verdi*, in AA.VV., *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 953-65.

© 2017 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.