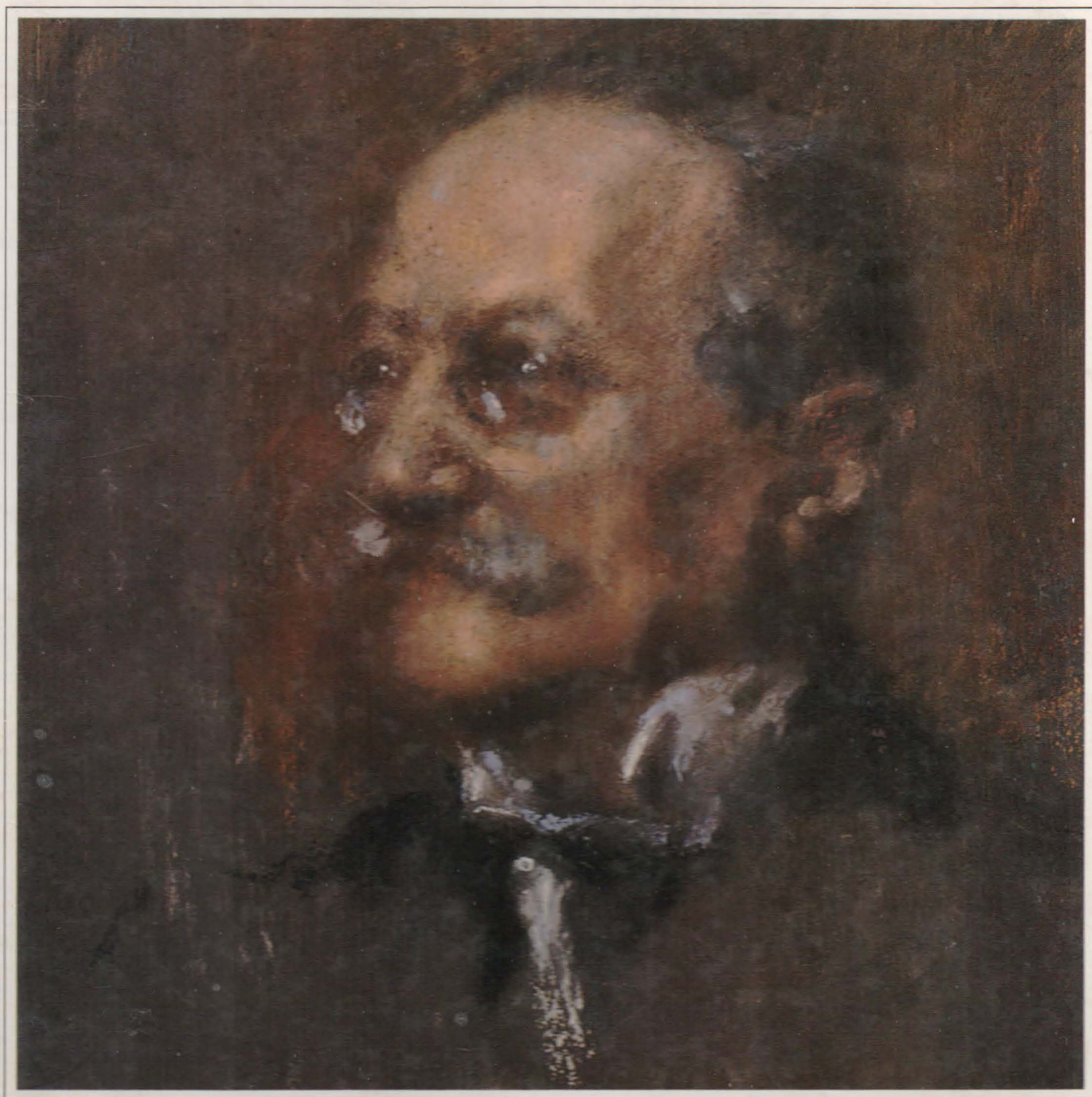


ARRIGO BOITTO

musicista e letterato



nuove edizioni

ARRIGO BOITTO

musicista e letterato

Testi di:

Mariella Busnelli
Giorgio Cusatelli
Maria Pia Ferraris Castelli
Francesco Gallia
Michele Girardi
Luigi Inzaghi
Sergio Martinotti
Antonio Polignano
Paolo Rossini
Licia Sirch
Giampiero Tintori

Ricerca iconografica:

Adriana Corbella
Lorenzo Siliotto

Direttore della ricerca e coordinatore:

Giampiero Tintori

nuove edizioni

Sommario

- 5 Presentazione, di *Andrea Cavalli, Assessore Regionale alla Cultura*
- 17 I primi dieci anni (1842-1852): l'ambiente, la famiglia, i maestri, di *Licia Sirch*
- 27 La vita, di *Luigi Inzaghi*
- 35 Il teatro musicale di Arrigo Boito, di *Paolo Rossini*
- 53 Il primo *Mefistofele*, di *Mariella Busnelli*
- 61 I due libretti del *Mefistofele*, a cura di *Mariella Busnelli*
- 89 Arrigo Boito e il problema scenico del suo tempo, di *Maria Pia Ferraris Castelli*
- 95 Verdi e Boito: due artisti fra tradizione e rinnovamento, di *Michele Girardi*
- 109 Forma, parola e immagine nella librettistica minore di Arrigo Boito, di *Antonio Polignano*
- 129 Wagner e Boito, di *Francesco Gallia*
- 137 Gli scritti musicali di «un giovin signore assai saputello e scapestrato», di *Sergio Martinotti*
- 147 Boito l'ecclettico, di *Giorgio Cusatelli*
- 151 Il carteggio completo Boito-Bellaigue, del Museo Teatrale alla Scala, di *Giampiero Tintori*
- 181 Catalogo delle opere, di *Luigi Inzaghi*

Verdi e Boito: due artisti
fra tradizione e rinnovamento
di *Michele Girardi*

Non si possono dare nè geni sconosciuti, nè veri geni compresi; v'è una legge naturale che s'oppona a ciò, ed è che la folla dei mortali ha essa maggior bisogno delle grandi anime, che non le grandi anime della folla.

Arrigo Boito

Prologo

Quando Boito terminava i suoi studi al Conservatorio di Milano nel 1860, Verdi aveva da poco concluso i suoi «anni di galera», con la rappresentazione de *Un ballo in maschera* (1859). «La è una operaccia, mio caro, fatta senza coscienza, senza sapienza, senza altezza di concetti e di modo», scriveva ad Arrigo il fratello Camillo Boito, dopo aver assistito a una ripresa dell'opera nella stagione autunnale al teatro La Pergola di Firenze nel 1861. Verdi si trovava ormai in una posizione di preminenza nei teatri italiani ed europei e nell'inverno del 1861 si era recato in Russia, per soddisfare alla commissione di un'opera da parte del teatro imperiale di Pietroburgo. Ma la messa in scena de *La forza del destino* fu rimandata all'autunno dell'anno seguente. Il «Cigno di Busseto» — così lo aveva definito Camillo Boito — si recò a Parigi e lì s'incontrò con Franco Faccio e Arrigo Boito nel febbraio 1862. Gli erano stati raccomandati dalla sua grande amica Clarina Maffei come giovani di grande talento. Verdi pensò di utilizzare Boito per la stesura del testo di un *Inno alle Nazioni*, commissionatogli per l'apertura dell'Esposizione internazionale di Londra, prevista per il primo maggio successivo. Gli altri compositori incaricati di rappresentare con la loro musica Francia, Germania e Gran Bretagna erano rispettivamente Auber, Meyerbeer e Sterndalel-Bennett. Si trattava di un incarico indubbiamente prestigioso per un ventenne come Arrigo, anche se egli stesso sembrava nutrire pochi dubbi sul suo valore. Insieme all'inseparabile compagno di studi Franco Faccio era venuto in Francia usufruendo di un sussidio di 2.000 lire, concesso dal neonato Regno unito d'Italia. Parigi era stata scelta dai due per perfezionarsi nell'arte musicale perché la ritenevano la capitale della modernità.¹ Con simpatica intraprendenza avevano in breve tempo conosciuto tutte le personalità di rilievo che in essa operavano, tra cui Rossini, nella cui casa passavano spesso e volentieri il sabato sera, Auber, Berlioz.

Poco male, quindi, se sulla via del successo Boito dovette subito incontrare Verdi. Le parole dell'inno giunsero al maestro con incredibile rapidità, ma la composizione venne rifiutata da Costa, direttore musicale dell'Esposizione inglese, col pretesto che i brani dovevano essere destinati soltanto all'orchestra, mentre quello di Verdi era una vera e propria cantata a sfondo allegorico. Ma in favore del bussetano si creò quasi una sorta di movimento d'opinione, e il 24 maggio l'impresario Mapleson fece eseguire allo Her Majesty's Theatre l'inno, che ottenne un clamoroso successo di pubblico.

La struttura della composizione, ideata da Boito, prevede un coro di popolo inneggiante all'amore, a cui segue il canto di un bardo, tenore, che in un recitativo spiega come dopo mille sanguinose battaglie sia giunto il tempo di pensare alla pace tra le nazioni consacrata dall'arte; poi, in un'aria in versi settenari, invoca il Signore che porti la pace. Subito dopo echeggiano gli inni nazionali d'Inghilterra, Francia e Italia (*Fratelli d'Italia* di Goffredo Mameli e Michele Novaro) in orchestra, mentre il tenore canta le lodi delle rispettive na-

zioni. Le melodie, infine, s'intrecciano contrappuntisticamente prima che la composizione venga conclusa da un breve postludio orchestrale. Poiché Costa, per ripicca, non aveva concesso al tenore Tamberlick, impegnato al Covent Garden, di cantare il ruolo del bardo, Verdi aggiustò la parte per soprano che, affidata a madame Titjens, divenne «una del popolo».

In questo modo il nome di Boito si legò per la prima volta a quello di Verdi. Dall'amico Faccio, che si era trattenuto per tutto il mese di maggio a Londra, il padovano ricevette la seguente cronaca:

[...] A Londra la poesia della tua Cantata la si portò alle stelle; e doveva esser bella infatti perchè Verdi la mettesse in musica con amore grandissimo e con accuratezza di dettagli [...]. [Nardi, p. 103; 17 giugno 1862]

Ma di tutt'altro avviso era il recensore del più autorevole giornale inglese, il «Times», lievemente turbato per i due inni «rivoluzionari» (la *Marseillaise* e *Fratelli d'Italia*), ma comunque impressionato dalla risoluzione musicale di Verdi. Definì i versi di Boito «strofe alquanto ampollose del poetaastro che la sorte ha voluto fossero immortalate dal popolare compositore italiano». Il successo di Boito, quindi, non fu univoco, come aveva affermato Faccio, anche se il testo dell'inno fu rapidamente pubblicato dalla «Morning Post» in Inghilterra e dalla «Gazzetta Musicale», dal «Museo di Famiglia» e dalla «Perseveranza» in Italia.

La lettera di ringraziamento per i versi, che Verdi spedì a Boito da Parigi il 29 marzo 1862, inaugura anche il nutrito epistolario tra i due artisti². Poche parole, unite al dono di un orologio, ma vanno citate:

[...] mi permetto offrirvi come attestato di stima questo modesto orologio. [...] Vi ricordi il mio nome ed il valore del tempo [...]. [Carteggio, f.t.]

Valore del tempo che forse sfuggiva a Boito, dal carattere impetuoso come quello dell'amico Faccio, che prima di partire per il periodo di perfezionamento a Parigi gli scriveva da Torino:

[...] E chi sa che non finiamo di tenere proprio noi, nelle nostre mani, le sorti d'Italia... [Nardi, p. 78; 25 novembre 1861]

Si sa quanto rapidamente, a partire dal suo ritorno a Milano negli ultimi mesi del 1862, Boito entrasse in contatto con l'ambiente della «Scapigliatura»³, e come questo circolo d'intellettuali tentasse di proporre una valida alternativa a una situazione artistica italiana che ai loro occhi sembrava chiusa a ogni innovazione. È quasi ovvio che il bersaglio naturale delle polemiche musicali fosse proprio Verdi, che dominava incontrastato la scena lirica nazionale ed internazionale. In un primo momento Faccio sembrò destinato ad emergere molto rapidamente. La rappresentazione de *I profughi fiamminghi*, opera in 5 atti su libretto di Marco Praga, alla Scala l'11 novembre 1863, seguì quella della commedia in 5 atti scritta a quattro mani da Boito e dallo stesso Praga, *Le*

madri galanti, avvenuta a Torino nel marzo dello stesso anno. Per gli scapigliati era senza dubbio un piccolo successo, e Boito poté improvvisare a cuor leggero, durante un banchetto in onore dell'amico Faccio, quei pochi, notissimi versi che furono immediatamente pubblicati, il 22 novembre, sul «Museo di Famiglia», col titolo *All'Arte Italiana. Ode saffica col bicchiere alla mano*. Rileggiamo il punto che segnò la temporanea fine dei rapporti tra Verdi e Boito:

Forse già nacque chi sopra l'altare
Rizzerà l'arte, verecondo e puro,
Su quell'altar bruttato come un muro
di lupanare.

[Boito, p. 1373]

Si trattava senz'altro di un buon riconoscimento per gli inizi della carriera di Faccio, a cui si stava brindando, anche se i versi sono indubbiamente di cattivo gusto, ma Verdi non ne fu deliziato, pur non trovandosi certo nella posizione di dover invidiare il successo altrui: l'opera di Faccio aveva avuto cinque repliche, mentre la commedia di Boito-Praga era stata clamorosamente stroncata dalla critica e dal pubblico. Senz'altro i primi passi degli scapigliati non erano molto incoraggianti. Pure il mondo sociale a cui Verdi era legato, e principalmente Clarina Maffei, lo sollecitava per un incoraggiamento a Faccio, che gli aveva indirizzato una lettera ossequiosa pochi giorni dopo la prima della sua opera. La risposta di Verdi alla Maffei fu secca:

[...] Infine se Faccio, come dicono i suoi amici, ha trovato nuove vie, se Faccio è destinato a rizzare l'arte sull'altare ora *brutto come lezzo di lupanare*, tanto meglio per lui e per il pubblico [...]. [Copialettere, p. 507; 13 dicembre 1863]

Compagno frequentemente in questi anni nelle lettere di Verdi allusioni all'«Arte dell'avvenire», sbrigativa definizione vagamente riferibile all'opera di Wagner, di cui Boito si rese confusamente promotore. Ma per la formazione del giovane padovano furono senz'altro più importanti i migliori autori francesi del periodo: da Gounod, che nel recente *Faust* (1859) aveva osato mettere in musica un soggetto tedesco, a Meyerbeer, tedesco operante a Parigi, per il gusto spettacolare del *Grand-Opéra*, e infine al più grande fra tutti i geni incompresi, Hector Berlioz. Ma è importante notare anche che il pensiero di Boito non si discosta molto dalla tendenza che lo stesso Verdi andava pragmaticamente manifestando nelle opere di quel periodo, *Don Carlos* e *Aida*. Ce lo rivela il seguente passo, tolto da una cronaca pubblicata su «La Perseveranza» il 13 settembre 1863:

[...] da quando il melodramma ha esistito in Italia in fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*. Nata con Monteverde, la formula melodrammatica passò a Peri, a Cesti, a Sacchini, a Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava, (e molto in questi ultimi sommi) forza, sviluppo, varietà, ma restando sempre *formula*, come *formula* era nata. Le denominazioni: aria, rondò, cabaletta, stretta, ritornello, pezzo concertato, son tutte là, schierate in dritta fila per affermare l'asserto. L'ora di mutare stile dovrebb'essere venuta, la forma vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure rivolgersi anche in questo nostro studio; il suo tempo di virilità dovrebb'essere pieno; ci si levi la pretesta e lo si cuopra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire *libretto*, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva *tragedia*, come facevano i Greci [...]. [Boito, p. 1080].

Brano poco divulgato, questo, ma che rivela meglio di qualsiasi altro documento la reale fedeltà di Boito al progresso dell'arte musicale rappresentativa in Italia, in cui la forma dell'opera si distaccasse dalle convenzioni per aderire intimamente al dramma. Purtroppo a questa lucidità critica corrispose un contraddittorio e generico agitarsi di Boito in favore

del «nuovo», e in fondo l'incapacità di reagire contrapponendo all'arte legata alla «formula» l'arte creatrice della «forma».

Nonostante le continue frecciate che nelle sue cronache teatrali rivolse a Verdi, il padovano imparò col tempo ad apprezzare l'opera del Maestro, e a cogliervi la progressiva evoluzione verso quello stesso rapporto fra dramma e musica da lui auspicato.

Ma perché Verdi riuscisse a dimenticare l'*Ode* avrebbero dovuto passare ancora molti anni. Intanto il semplice successo di stima dell'*Amleto* di Faccio su libretto di Boito (1865), e il naufragio alla Scala del *Mefistofele* avrebbero di gran lunga ridimensionato le fervide aspirazioni dei due giovani artisti, mettendoli un po' brutalmente a contatto col mondo reale del teatro musicale italiano.

Tra un rifacimento e un'opera nuova

Il maggior responsabile del riavvicinamento di Verdi a Boito — Arrigo nonostante le polemiche, non s'era mai staccato del tutto dal Maestro — fu Giulio Ricordi, che in questa circostanza sembra quasi consapevole che il suo maggior compositore, dopo l'*Aida*, stava entrando in una fase di vacanza artistica. L'editore rende partecipe il musicista dell'offerta di Boito addirittura del libretto del *Nerone*, a cui pensava fin dal 1862, anno in cui aveva maturato l'unico progetto operistico realizzato nella sua vita, il *Mefistofele*. La risposta di Verdi a Ricordi (28 gennaio 1871) è assai sbrigativa e non entra nel merito, pur apprezzando il soggetto, della proposta. Intanto Faccio e Boito, su posizioni del tutto distinte da quelle di Angelo Mariani, primo fra i grandi direttori italiani a dirigere un'opera di Wagner nel nostro paese (*Lohengrin* a Bologna, nel novembre del 1871), stavano preparando la strada al debutto wagneriano alla Scala, roccaforte verdiana, con intelligenza e acume. Faccio diresse nel 1868 *Dinorah* di Meyerbeer al Carcano, a Milano, poi, alla Scala, il *Freischütz* di Weber, che ottenne un grande successo. Infine tentò di proporre il *Lohengrin* (20 marzo 1873) che però fu stroncato dal pubblico. Si era fatto apprezzare anche da Verdi, per aver concertato in modo memorabile *La forza del destino* e il *Don Carlo* alla Scala nella stagione 1868-69.

Anche Boito si era silenziosamente segnalato per il continuo appoggio che forniva alla musica di Verdi. Consigliere comunale a Milano fin dall'anno precedente, nel 1874 ebbe un ruolo decisivo nel sostenere la proposta di adesione del Comune, espressa dal sindaco Belinzaghi e avversata da due consiglieri, all'esecuzione della *Messa di Requiem* di Verdi. Ora l'amore di Boito per l'avvenire a ogni costo si era trasformato nel tentativo di inserire la tradizione italiana in un più ampio contesto europeo, e prontamente la revisione del *Mefistofele* (Bologna 1875) ottenne i favori del pubblico. E finalmente caddero anche le ultime resistenze di Verdi. A una cena milanese nel luglio del 1879 con Giulio Ricordi, Verdi manifestò un forte interesse per Shakespeare, e in particolare per *Othello*. Con la complicità dell'editore Boito, grazie anche ai buoni uffici di Faccio, si recò a visitare Verdi e dopo tre giorni, con rapidità sconvolgente, gli mandò uno schizzo della riduzione a libretto della tragedia che dovette colpire profondamente il musicista⁴.

La prima fase del lavoro su *Othello* procedette spedita, segnando il definitivo riavvicinamento tra Verdi e Boito, ma s'interruppe bruscamente nel dicembre 1880. Fino a quel momento Boito aveva lavorato alla cieca, perché Verdi si era riservato il diritto di mettere in musica il nuovo libretto⁵. Aveva da tempo dichiarato di volersi ritirare dalle scene, e generalmente era uomo da tener fede ai patti. Ci voleva dunque una brillante trovata per indurlo a ritornare sui suoi

propositi. E fu nuovamente Giulio Ricordi a trovare una soluzione brillante per legittimare la collaborazione tra i due artisti. Propose a Verdi di far rappresentare nella stagione della Scala 1880-81 il *Simone Boccanegra*. L'opera aveva debuttato a Venezia nel 1857, accolta da un sincero insuccesso di pubblico. Si trattava in realtà di uno dei lavori più raffinati dal punto di vista drammatico e musicale mai composti da Verdi, e la critica dell'epoca se n'era ben resa conto. Ma il giudizio del pubblico era sovrano, e tale la domanda di musica nuova da rendere vano ogni ripensamento immediato. Verdi aveva sempre amato questa partitura, essendo intimamente convinto della sua validità, solo riteneva necessari alcuni aggiustamenti. Dopo aver ricevuto la proposta di Ricordi, gli scrisse il suo parere in una lettera del 20 novembre 1880.

Secondo il musicista il prologo poteva rimanere tale e quale (solo in seguito gli farà subire qualche piccola, ma sostanziale modifica musicale, come vedremo) e così pure, solo con pochi aggiustamenti, nessuno di questi sostanziale, il secondo e terzo atto. Quello che non funzionava bene, e in parecchi punti, era il primo atto:

Preparativi di guerra o con Pisa o con Venezia? A questo proposito mi sovviene di due stupende lettere di Petrarca, una scritta al Doge Boccanegra, l'altra al Doge di Venezia, dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, ché entrambi erano figli di una stessa madre: l'Italia, ecc. ecc. Sublime questo sentimento di una patria italiana in quell'epoca! Tutto ciò è politico, non drammatico; ma un uomo d'ingegno potrebbe ben drammatizzare questo fatto. Per es.: Boccanegra, colpito da questo pensiero, vorrebbe seguire il consiglio del Poeta: convoca il Senato od un Consiglio privato ed espone loro la lettera e il suo sentimento. Orrore di tutti, declamazioni, ire, fino ad accusare il Doge di tradimento, ecc. ecc. La lite viene interrotta dal rapimento d'Amelia... [...]. [Copialettere, 559-60]

Ricordiamo solo per un istante la vicenda: dal punto di vista drammatico il prologo, che si svolge venticinque anni prima della trama vera e propria dell'opera, poteva rimanere intatto perché, oltre ad essere una tragedia compiuta in sé, poneva le premesse essenziali del dramma.

Il corsaro Simone Boccanegra, figura storica del XIV secolo, strappato al mare, veniva coinvolto in strategie politiche guidate dall'ambizioso filatore Paolo Albiani, appoggiato al partito popolare. Diveniva Doge di Genova solo per poter ufficialmente coronare il suo sogno d'amore con Maria, figlia del più potente tra i nobili della città, Jacopo Fiesco. Ma dalla precedente unione era nata una figlia: il nodo umano del dramma sarà imperniato proprio sull'agnizione tra Simone e la figlia, misteriosamente scomparsa da piccola. Nel dramma principale la troveremo presso Fiesco, sotto il nome di Amelia Grimaldi. Le passioni umane, peraltro, sono sottomesse al conflitto politico tra il partito dei nobili, guidato da Fiesco, e quello popolare, manovrato da Paolo Albiani: Simone, doge popolare, tenta impossibili mediazioni. Ingrediente drammatico essenziale della vicenda è il nuovo rapimento subito da Maria-Amelia, organizzato dall'ambizioso Albiani, innamorato della giovane e da lei respinto. L'«uomo d'ingegno» a cui accenna Verdi nella lettera a Ricordi citata in precedenza, cioè Boito, si mise all'opera con la consueta rapidità, anche se non era entusiasta del lavoro: non gli piaceva l'azione, non era convinto delle possibilità drammatiche del soggetto, e inoltre non riaggiustava volentieri un libretto di Piave, che era stato il principale collaboratore di Verdi. Aveva trovato con *Othello* un soggetto in grado di risvegliare la fantasia del Maestro, e la sua natura impaziente premeva per realizzare un'opera del tutto originale.

Il carteggio Verdi-Boito segue con dovizia di particolari il rifacimento del *Boccanegra*: ventiquattro lettere, dal 2 dicembre

1880 al 15 febbraio 1881, contenenti molte varianti al testo e interessanti considerazioni drammaturgiche. Nel rapporto che legò i due artisti in questa circostanza, spesso sono messi a confronto due differenti punti di vista, che significativamente convergono. Boito esprime i suoi dubbi a Verdi in una lettera dell'8 dicembre, in cui propone di cambiare la drammaturgia in modo piuttosto radicale, con l'aggiunta di un intero atto nuovo ambientato nella chiesa di S. Siro. Formula già dettagliatamente, comunque, il progetto per la richiesta nuova scena del senato, di cui parlava Verdi nella lettera precedente indirizzata a Ricordi. Boito aveva ideato una nuova struttura, in cui venivano refusati in un unico blocco i primi due atti della vecchia opera, e inserito prima del terzo atto quello interamente rifatto da lui. Conclude la lettera con una blanda lamentela:

[...] Il nostro compito, maestro mio, è arduo. Il dramma che ci occupa è storto, pare un tavolo che tentenna, non si sa da che gamba, e, per quanto ci si provi a rincalzarlo, tentenna sempre. Non trovo in questo dramma nessun carattere di quelli che ci fanno esclamare: *è scolpito!*. [...] (Carteggio, p. 11).

Saggiamente la soluzione per cui optò Verdi fu quella di mantenere la struttura originale dell'opera, utilizzando come cambiamento sostanziale solo la sostituzione del finale del primo atto con la nuova scena del senato, fatta da Boito. Il prologo rimase, dal punto di vista librettistico, quasi identico, salvo la prima quartina dell'aria di Fiesco, «Il lacerato spirito»⁶. Radicalmente mutata, invece, ne risulta la concezione del recitativo, tradizionale nella prima stesura, tutto giocato sul fluire di otto battute in orchestra in questa nuova versione, con un richiamo al mare di natura onomatopeica nello scorrere di un costante movimento di crome, su cui i personaggi declamano.

Un cambiamento interessante si verifica invece per la scena di Amelia che apre il primo atto. Nell'opera veneziana, dopo la serenata dietro le quinte del suo innamorato Gabriele Adorno, la ragazza cantava una cabaletta. Ora è Verdi a chiedere a Boito di sostituirla con pochi versi di cui invia egli stesso una traccia al librettista. La soluzione fu spedita da Boito il 7 febbraio 1881:

[...] Eccole intanto le schegge di poesia che Lei mi chiede:

Atto I°

Scena I^a

(quinari tronchi dopo il canto interno di Gabriele)

Am. Ei vien!... l'amor

M'avvampa in seno. /sen)

E spezza il freno

L'ansante cor.

Scommetto che quelli che ha scritto Lei sono assai migliori, ma questi quinari tronchi sono nemici della penna. [...] [Carteggio, p. 43].

La scelta di abbandonare lo schema aria/cabaletta deriva dall'esigenza di non ritardare l'azione, e conferma la scelta di Verdi di aderire al dramma al di là della formula.

Il vero cambiamento della fisionomia dell'opera è dato, come Verdi aveva giustamente intuito, dalla sostituzione delle tre scene finali (10-12) del primo atto. Nella versione veneziana del 1857 vi si svolgeva una festa popolare in piazza per festeggiare i venticinque anni del dogato di Boccanegra. Irrompeva in scena Adorno, credendo Simone il rapitore di Maria. Ma la giovane, liberatasi dal custode Lorenzino, accorre in piazza appena in tempo per salvare Gabriele, che aveva insultato il Doge. Dopo aver raccontato del suo rapimento il sipario si calava sulla scena, senza che la giovane avesse svelato il nome del rapitore.

Il lavoro compiuto da Boito sulla traccia fornitagli da Verdi è esemplare. Sostituì all'allegoria popolare, di stampo convenzionale, la sala del Maggior Consiglio, dominata dalla figura di Simone che chiede invano la pace tra Genova e

Venezia citando ai presenti il messaggio di Francesco Petrarca. La giustizia del Doge risalta maggiormente quando riesce a placare il popolo che, nella piazza, insegue Adorno: fa entrare la folla nella sala dopo aver fatto disarmare i presenti. In questa versione Gabriele ha ucciso il custode di Maria, Lorenzino l'usuriere, e sta per slanciarsi con la spada addosso a Simone, credendolo mandante del rapimento. A questo punto irrompe Maria: il suo racconto è l'unico brano del finale precedente rimasto pressoché invariato. Geniale la conclusione: senza farne il nome, Maria fissa il suo vero rapitore, Paolo Albiani. Simone allora si rivolge a lui imponendogli di ripetere la maledizione per quel codardo. Il coro ripete il giuramento «sia maledetto», quasi parlando. Il sipario, stavolta, cala su una scena drammaturgicamente perfetta, tanto da sollecitare a Verdi formidabili idee musicali.

L'ultimo miglioramento di rilievo apportato al dramma Boito lo dette definendo con maggiore intensità e ampiezza la figura di Paolo Albiani, che nella prima versione appariva molto meno motivata. Il filatore, nella versione di Boito, anticipa con chiarezza il carattere di Jago. Nella versione veneziana del secondo atto, Paolo cantava pochi versi:

O doge ingrato!... ch'io rinunci Amelia
E i suoi tesori?... fra tre di a me il bando?
A me cui devi il trono?...
Tre giorni troppi alla vendetta sono.

Boito invia a Verdi queste varianti (ca. 8-9 gennaio 1881):

Scena II
Paolo solo.

Me stesso ho maledetto!!....
E l'anatema
M'insegue ancor... e l'aura ancor ne trema!
Vilipeso... reietto
dal Senato e da Genova, qui vibro
L'ultimo stral pria di fuggir, qui libro
La sorte tua, Doge, in quest'ansia estrema.
Tu che m'offendi e che mi devi il trono.
Qui t'abbandono
Al tuo destino
In quest'ora fatale.
Qui ti stillo una lenta atra agonia,
Là t'armo un'assassino.
Scelga Morte sua via
Fra il toso e il pugnale.

*estrae
un'ampolla
ne versa
il contenuto
nella tazza*

[...] [Copialettere, p. 23] e [Carteggio, n° 11]

I nuovi versi riflettono il turbamento di Paolo per la maledizione che concludeva il finale del primo atto, e ne scolpiscono con incisività le intenzioni di vendetta. D'ora in poi il pubblico, con grande chiarezza, saprà che Simone è destinato a morire.

Questi particolari, e tutto il lavoro di rifinitura per rendere credibile ogni sutura artistica, rendono il rifacimento del *Simone Boccanegra* operato da Boito un dramma in cui situazioni e caratteri riescono scolpiti come nelle grandi tragedie, e consegnano alla storia un capolavoro definitivamente compiuto.

Da Othello a Otello

Nonostante il grande successo che la versione rivista del *Simone Boccanegra* aveva ottenuto alla Scala di Milano il 24 marzo 1881, Boito non aveva voluto firmare il libretto. Scrupolo più che corretto, rispettoso nei confronti di Piave ma anche del valore del proprio lavoro di musicista: dopo il *Simone*, infatti, la Scala dava per la prima volta la versione definitiva del suo *Mefistofele* in chiusura di stagione⁷.

Lo scambio di lettere tra Verdi e Boito riguardante *Othello* riprende il 25 maggio 1881: a questo punto era già stato ri-

dotto, nelle linee principali, a libretto d'opera, ma rimaneva tutto il lavoro di definizione dei nuovi rapporti drammaturgici che la sintesi di Boito aveva determinato. prima che iniziasse il lavoro sul *Boccanegra*. Tuttavia, v'è uno scambio epistolare tra i due artisti che vale la pena di riprendere, perché indicativo dell'importantissimo ruolo che Boito svolse nell'avanzamento drammaturgico di quest'ultimo Verdi sperimentale. Nella prima scena del quarto atto di *Othello*, il Moro viene richiamato a Venezia e sostituito con quello che fino a poco tempo prima era stato il suo luogotenente, Michele Cassio: grazie a Jago Otello lo crede amante della moglie. In Shakespeare è un espediente per far precipitare il dramma: Desdemona gioisce solo perché Cassio è reintegrato nel suo grado, e Othello la percuote davanti alle autorità veneziane in missione a Cipro. Nella lettera del 15 agosto 1880, Verdi chiede:

[...] una trovata all'infuori di Shakspeare. Per. es.: (dico per dire) dopo le parole «*Demonio taci*» Ludovico con tutta la sua alterezza di Patrizio e la dignità di ambasciatore potrebbe fieramente apostrofare Otello = *Indegno Moro, tu osi insultare una Patrizia Veneta, mia parente, e non temi l'ira del Senato!* (...) Ad un tratto odonsi da lontano Tamburi, Trombe, *Colpi di Canone* et. et.... *I Turchi! I Turchi!!* Popolo e Soldati invadono la scena. Sorpresa e spavento in tutti! *Otello* si scuote e si drizza come un leone; brandisce la spada e volgendosi a Lodovico = *Andiamo vi condurrò di nuovo alla vittoria. Venezia mi ricompenserà poi con una destituzione!*... [...] [Carteggio, n° 1, p. 1]

La risposta di Boito del 18 ottobre è un documento prezioso, anche perché ci consente di capire quanto egli avesse saputo individuare i principi autentici che reggono la tragedia, e come intendesse rispettarli:

Quando Lei dice (trascrivo le sue parole) dalla lettera che mi direse a Monaco: *Otello affranto dal dolore, roso dalla gelosia, abbattuto, ammalato fisicamente e moralmente, può egli esaltarsi d'un tratto e ritornare l'eroe di prima? E se lo può, se la gloria lo affascina ancora, e può scordare amore, dolore, gelosia, perchè uccidere Desdemona e poscia se stesso?* Quando lei argomenta a questo modo io non trovo più parole per contraddirla, ma più tardi quando Ella mi chiede, anzi chiede a se medesimo: *Sono scrupoli questi o serie osservazioni?* io soggiungo *sono serie osservazioni*. Ella mette il dito sulla piaga. Otello è come un uomo che s'aggira sotto un incubo e sotto la fatale e crescente dominazione di questo incubo pensa, agisce, soffre e compie il suo tremendo delitto. Ora se noi immaginiamo un fatto che deve necessariamente scuotere o distrarre Otello da un così tenace incubo, ecco che distruggiamo tutto il sinistro incanto creato da Shakespeare e non possiamo logicamente arrivare allo scioglimento dell'azione. Quell'attacco dei Turchi mi dà l'impressione come d'un pugno che rompe la finestra d'una camera dove due persone stavano per morire asfissiate. Quell'ambiente intimo di morte creato con tanto studio da Shakespeare è d'un tratto svanito [...]. [Carteggio, n° 4, p. 5]

Verdi accuserà poi ricevuta della breve scena finale, la nona, del terzo atto il 2 dicembre 1880, che prevede lo svenimento di Otello. Mentre il popolo inneggia al «Leone di Venezia» Jago mostra al pubblico, con efficacissimo contrasto, il corpo del Moro steso a terra: il leone è nelle sue mani. È interessante notare come lo spunto per questa scena sia ugualmente preso da Shakespeare: Otello sviene nella prima scena del quarto atto (malore simile lo aveva provato anche nella terza dell'atto terzo, quando Desdemona aveva smarrito il fazzoletto), ma è un episodio funzionale al dramma. La perdita di coscienza del Moro permette a Jago di convocare Cassio, con mossa stringente, per il colloquio sulle «virtù» della cortigiana Bianca, che Otello sentirà di nascosto credendo che i due parlino di Desdemona. Nell'opera, invece, l'episodio segue in pieno il codice melodrammatico, anche se ne sperde ogni enfasi: Otello diviene il simbolo impotente della vittoria di Jago.

È interessante soffermarsi su un'altra situazione risolta da

Boito piegando il linguaggio della tragedia alle esigenze del codice operistico. All'inizio della terza scena del terzo atto Shakespeare mette a colloquio Desdemona e Cassio: l'exluogotenente, dopo aver perorato la sua causa, si allontana mentre Otello arriva in compagnia di Jago.

Quest'azione, che nel dramma è affidata al potere chiarificatore della parola, nell'opera viene sostituita da un effetto di straniamento ben noto anche a Verdi, che l'aveva impiegato per l'apparizione di Duncano nel *Macbeth* di Piave⁸. Desdemona compare, presenza muta, nella seconda scena, durante il monologo di Jago, e inizia il colloquio con Cassio sullo sfondo. Come nella tragedia comincia poi il dialogo tra Jago e Otello, coll'alfiere che riesce abilmente a far passare per elemento di prova colpevole l'allontanarsi furtivo di Cassio. Il dialogo prosegue con Jago che, come in Shakespeare, esorta Otello a temere la gelosia. Si canta infine un coro di lodi per Desdemona, che appare sul fondo della scena. Questo elemento non compare in Shakespeare, ma nell'opera ha un peso fondamentale perché contrappone con forza crescente i due uomini, e permette a Otello di concludere:

[...] Quel canto mi conquide
No, no, s'ella m'inganna il ciel sé stesso irride.

in piena aderenza letterale alle parole della tragedia:

But I do love thee! and when thee not,
Chaos is come again.

Commenta Boito, inviando il testo del coro a Verdi il 17 giugno 1881 insieme alla pianta della scena:

[...] il pubblico ode un dolce coro interno che s'avvicina lentamente, mentre Jago continua la sua parte infernale. Poco dopo si vedrà dall'apertura, assai vasta, dal centro della scena, che riesce sul giardino, si vedrà in un dirupo leggiadramente disposto Desdemona circondata da donne e da bambini che spargono fiori e rami sul suo passaggio e intorno ad essa cantano serenamente. Sarà, in quel momento fatale del dramma, come una casta e gentile apoteosi di canti e di fiori intorno alla bella e innocente figura di Desdemona. [...]. [Carteggio, n° 35, p. 52]

Quest'argomentazione dimostra con chiarezza l'insostituibile, specifica azione della musica, che aggiunge significato al dramma.

Rimaneva soltanto un unico grave problema da risolvere, quello del pezzo d'insieme per il terz'atto dell'opera (scene 7-8), tratto dalla prima scena del quart'atto della tragedia, in cui peraltro Boito riuscirà a fondere con abilità anche parte del dialogo tra Jago e Roderigo della seconda scena, quello in cui i due tendono l'agguato a Cassio. Fin dall'inizio del lavoro Verdi aveva dichiarato di non sentire abbastanza il brano. Nuovamente sollecitato dal maestro, Boito risolve quasi del tutto il problema in una lettera del 24 agosto 1881;

[...] Il pezzo d'insieme, ha come avevamo progettato, la sua parte lirica e la sua parte drammatica *fuse insieme*; è, cioè, un pezzo lirico, melodico, sotto il quale s'aggira un dialogo di dramma. La figura principale del lato lirico è *Desdemona*, la figura principale del lato drammatico è *Jago*. Così, Jago dopo essere stato, per un istante solo, sopraffatto da un avvenimento che non era in suo potere, (la lettera che richiama Otello a Venezia) riannoda subito, con una rapidità ed una energia senza pari, tutti i fili della tragedia e torna a far *sua* la catastrofe, ed anzi si vale dell'avvenimento inprevisto per accelerare vertiginosamente il corso del disastro finale. Tutto ciò era nella mente di Shakespeare, tutto ciò apparisce chiaro nel nostro lavoro. Jago passa da Otello e Rodrigo, i due stromenti che gli rimangono pel suo misfatto, poi ha l'ultima parola e l'ultimo atteggiamento dell'atto [...].

Ci eravamo accordati che la parte lirica del pezzo doveva avere un metro e la parte dialogata (compreso il Coro) un metro diverso. È ho fatto così. Il metro del *dialogo* è un endecasillabo che si può spezzare, sì o no, come lei vuole, e, se si spezza si risolve in tanti quinari da cima a fondo. lei può dunque adoperare a sua scelta or l'una

or l'altra delle due movenze. [...] Mescolare visibilmente i due metri non mi piaceva, ho preferito l'artefizio ch'ella vede [...]. [Carteggio, n° 37, pp. 58-60]

In questa circostanza Boito rivela anche notevole abilità nel maneggiare il metro poetico in funzione drammaturgica, riuscendo a suggerire un percorso stringente alla musica.

Il rapporto tra Boito e Verdi, come abbiamo potuto constatare, risulta completamente differente da quelli che il maestro aveva fino a quel momento intrattenuto con i suoi collaboratori. Spesso Verdi, e l'ultima volta era accaduto con Ghislanzoni per *Aida*, determinava con tale forza la struttura drammatica che al librettista non restava altro da fare che versificare il tutto. Nell'epistolario c'è solo un problema che sembra risolto da Verdi alla vecchia maniera. Il 27 agosto 1881 mandò, allo scopo di rendere chiara la situazione scenica del pezzo d'insieme del terzo atto, la seguente traccia:

[...] Jag. *T'affretta! Il tempo vola! All'opra ergi tua mira! all'opra sola! Io penso a Cassio.... L'infame anima ria gli svellerò. Lo giuro. Tu avrai le sue novelle a mezzanotte* (aggiustando, s'intende i versi) [...]. [Carteggio, n° 38, p. 61]

resa in questo modo nella versione finale:

<i>Jago</i>	T'affretta! Rapido
	Slancia la tua vendetta! Il tempo vola
<i>Otello</i>	Ben parli.
<i>Jago</i>	È l'ira inutil ciancia. Scuotiti!
	All'opra ergi tua mira! All'opra sola!
	Io penso a Cassio. Ei le sue trame espia.
	L'infame anima ria l'averlo inghiotte!
<i>Otello</i>	Chi gliela svelle?
<i>Jago</i>	Io
<i>Otello</i>	Tu?
<i>Jago</i>	Giurai.
<i>Otello</i>	Tal sia.
	Tu avrai le sue novelle in questa notte...

Tutta la stesura del libretto era già completata, nelle sue linee essenziali, già a partire dall'agosto 1881. Ciononostante Verdi non si decideva a sciogliere le sue riserve sul musicare il dramma. Ebbe un'occasione per ribadirlo quando Boito gli chiese, su sollecitazione indiretta del critico francese Blaze de Bury, i diritti per la traduzione francese dell'opera. La lettera, del 16 agosto 1882, è interessante perché c'informa che il titolo del dramma, originariamente, era *Jago*, oltre a contenere interessanti dichiarazioni di Verdi sullo stile operistico italiano. Il titolo dell'opera diverrà *Otello* soltanto nel 1886.

C. Boito è finito!

Salute a noi... (ed anche a lui!!) addio

A dimostrare la precisa intenzione da parte di Verdi di musicare *Otello*, ci sono i contatti epistolari che egli aveva preso fin dal gennaio 1880 col pittore Morelli per i bozzetti e figurini dell'opera. Ma un ultimo, improvviso ostacolo si frapponesse al corso normale degli avvenimenti. Durante un banchetto a Napoli nel marzo 1884⁹, Boito aveva rilasciato un'intervista al giornalista Cafiero. Alla domanda se *Otello* sarebbe stato un soggetto adatto per lui, Boito rispose che non aveva mai pensato di musicarlo, perché sentiva troppo l'opera di Shakespeare nella sua forma tragica. Solo a contatto diretto con l'arte verdiana era riuscito a pensare di poterne trarre un'opera musicabile. Ma le dichiarazioni del padovano furono mal interpretate da un altro giornalista presente: Boito avrebbe voluto musicare lui il soggetto. La notizia fu pubblicata su «Roma», passò poi al «Piccolo» di Napoli, indi al «Pungolo» giornale su cui Verdi la lesse. Immediatamente scrisse a Faccio il 27 marzo, offrendo il libretto a Boito perché lo mettesse pure lui stesso in musica. Mani-

festò, in questa circostanza, la consueta capacità d'indignazione, rimasta intatta anche se il tempo, e la stima sopravvenuta per Boito, gli avevano insegnato a moderare la naturale impulsività:

[...] Il *Pungolo* riporta dal *Piccolo* di Napoli queste frasi: «*A proposito del Jago, Boito disse che l'argomento l'aveva trattato quasi a contragenio. Ma che, terminato, si era rammaricato di non poterlo musicare lui...*». Queste parole, dette in un banchetto, si può ammettere che non abbiano gran valore; ma disgraziatamente si prestano a commenti [...] [Copialettere, p. 324]

Avuto notizia di questo malinteso, Boito scrisse a Verdi una lunghissima lettera di spiegazioni, ove riporta correttamente i fatti. In questa circostanza chiarisce con nobiltà il vero scopo del suo lavoro, rendendo insieme un'importante dichiarazione poetica:

[...] gran desiderio mio [...] è quello di sentire musicato da Lei un libretto che io feci solo per la gioia di vederle riprendere la penna *per causa mia*, per la gloria di esserle compagno di lavoro, per l'ambizione di sentire il mio nome accoppiato al suo e il nostro a quello di Schakespeare, e perché quel tema e il mio libretto le son devoluti per il sacro e santo diritto di conquista. Lei solo può musicare l'*Otello*, tutto il teatro ch'Ella ci ha dato afferma questa verità; se io ho saputo intuire la potente musicalità della tragedia Schakespeariana, che prima non sentivo, e se l'ho potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto gli è perché mi sono messo nel punto di vista dell'arte Verdiana, gli è perché ho sentito scrivendo quei versi ciò ch'ella avrebbe sentito illustrandoli con quell'altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono [...]. [Carteggio, n° 46, p. 72; 19 aprile 1884]

Uno degli ultimi ritocchi, ma essenziale, di cui c'informa l'epistolario, è l'invio del testo del «Credo» di Jago, per la seconda scena del secondo atto. E questo in artistica risposta a una lettera di Verdi indirizzatagli il 26 aprile velata di risentimento in cui il musicista accettava di riprendere il lavoro sull'opera; Verdi desiderava una «forma più spezzata, meno lirica» e Boito scrive:

[...] Mi sono risovvenuto che lei non era contento d'una scena di Jago nel second'atto in doppi quinarj [...] io le proposi di fare una specie di *Credo scellerato* e ho tentato di scriverlo in un metro rotto e non simmetrico [...] [Carteggio, n° 48, p. 74, dopo il 26 aprile 1884]

Questo passo sta a dimostrare la comunità d'intenti che si era stabilita tra i due artisti, che era divenuta quasi un unico modo di sentire.

Dopo il 1884 l'epistolario c'informa di pochi dati relativi all'opera: i rapporti tra Verdi e Boito erano divenuti ormai tanto stretti che buona parte del lavoro di revisione del testo veniva svolto dai due sotto lo stesso tetto. Così per la tormentata stesura del quarto atto, di cui esistono quattro versioni. Verdi informa Boito di aver finito di musicarlo il 5 ottobre 1885, allegando copia della stesura definitiva del testo così come l'aveva musicato. Le differenze fra la versione inviata da Verdi e quella finale sono lievi, trattandosi quasi sempre di aggiustamenti per rendere i versi più scorrevoli. Merita di essere segnalato, come una suggestione, un solo cambiamento (la stesura inviata da Verdi corrisponde a parte della terza scena e va fino al termine dell'opera). Dopo la fuga precipitosa di Jago, Lodovico dichiara Otello suo prigioniero. Nel testo di Verdi Otello risponde, dopo una lunga pausa, «tutto è finito». Mentre nella versione finale ha un ultimo sussulto («tant'osi»), che in estrema sintesi suggerisce la stessa condizione di Othello nel finale della tragedia («And say besides, that in Aleppo once, [...]»), quando invoca il rispetto per la sua infelice condizione.

Gli ultimi ritocchi al testo vennero apportati mentre Verdi, come da prassi italiana consolidata, terminato lo spartito stava orchestrando l'opera, lavoro che porterà a termine il primo

novembre 1886. Tre versi di Jago nella prima scena del primo atto, non corrispondevano al senso del testo della tragedia:

Ma, come è ver che tu Rodrigo sei,
Così è pur vero che se il Moro io fossi
Vedermi non vorrei d'attorno un Jago.

Così in Shakespeare:

For, Sir, It is are sure as you are Roderigo,
Were I the Moor, I would not be Jago.

[*Othello*, I, 1]

(Poiché, mio caro, siccome è ver che tu Rodrigo sei, così è pur vero che se il Moro io fossi, Iago non vorrei essere.)

L'errore derivava dalla traduzione shakespeareiana del Rusconi (1838).

A Verdi piaceva, e Boito, in una lettera del 10 maggio 1886, lo conferma nella sua scelta:

Caro Maestro. Quello che sto per scrivere pare una bestemmia: Preferisco la frase di Rusconi. Esprime maggiori cose che non esprima il testo, rivela il malo animo di Jago, la buona fede d'Otello ed annuncia a chi l'ode tutta una tragedia d'insidie [...] La fedeltà d'un traduttore dev'essere assai scrupolosa, ma la fedeltà di ch'illustra con la propria arte l'opera d'un arte diversa può, a parer mio, essere meno scrupolosa [...]. [Carteggio, n° 75, p. 104]

Intanto Alfredo Edel, incaricato di fare i costumi dell'opera, aveva chiesto a Boito istruzioni sull'epoca storica della vicenda: con grande precisione il librettista fornisce l'anno 1525, desumendolo dalla stessa fonte, una novella di Giovanni Battista Giraldo Cinthio¹⁰.

Il lavoro di Boito, quindi, ha toccato quasi tutti i campi. Con l'adattamento di *Othello* ha fornito a Verdi una tragedia compiuta, dalle mille sfumature, oltre a un percorso che, per la potenza dei versi impiegati e le suggestioni delle forme, hanno molto influenzato il Maestro, portandolo a comporre una delle sue opere più sperimentali. In più occasioni si è cercato di quantificare il peso di Boito sulle scelte di Verdi nell'ultima fase d'evoluzione della sua arte. Basti pensare al taglio dell'intero primo atto della tragedia, ambientato a Venezia. Prima d'incontrare Boito Verdi non avrebbe mai consentito che una figura di padre come quella di Brabantio venisse estromessa dal dramma: fino all'*Aida* il padre verdiano incarnava l'autorità.

Di fronte a una svolta di tale portata viene in mente una frase di Verdi che è divenuta una massima: «Tornate all'antico, e sarà un progresso». Con *Otello* Boito si è rivolto all'eternità della legge tragica: non poteva risulterne un progresso maggiore nell'arte del melodramma.

Sir John Falstaff

Dopo l'enorme successo di *Otello* alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887, quali potevano essere le aspettative sulla carriera del musicista, già nel settantaquattresimo anno di vita? Ma tanto era stato difficile convincere Verdi a mettere in musica *Otello*, tanto fu facile indurlo a dedicarsi anima e corpo alla figura di John Falstaff. Il progetto di un'opera comica stava nel suo cervello fin da quando *Un giorno di regno*, l'unica opera buffa che aveva scritto, era stata fischiata alla Scala nel 1840. A più riprese Verdi aveva dato prova di autentica *vis comica*, specialmente ne *La forza del destino*, dando vita all'indimenticabile Fra' Melitone.

Proponendo a Verdi un adattamento di *The merry Wives of Windsor*, centrato sul personaggio di John Falstaff, Boito aveva colto nel segno o, più semplicemente, ricordava un annuncio apparso su un giornale milanese nel 1868, che diceva che il Maestro era in procinto di musicare un *Falstaff* di Ghi-

slanzoni, notizia prontamente smentita dallo stesso poeta sulla «Gazzetta Musicale». Comunque siano andate le cose, incontrandolo a Milano alla fine di giugno del 1889, Boito fece la sua proposta a Verdi e prontamente, avendo visto accendersi l'interesse del musicista, gli mandò un progetto per la nuova opera tratta da Shakespeare. Da quel momento *Falstaff* è cosa fatta, senza fatiche, travagli, dolori.

La serietà con cui Verdi s'accinse al lavoro è testimoniata dalla prima lettera dell'epistolario che riguarda l'opera (6 luglio 1889):

[...] Prima di leggere il vostro schizzo ho voluto rileggere le *Allegre Comari*, le due parti dell'Enrico IV, e l'Enrico V; e non posso che ripetere *benissimo*, ché non si poteva fare meglio di quello che avete fatto voi. [...] questo *Falstaff o Comari* che era due giorni fà nel mondo dei sogni, ora va prendendo corpo, e può diventare una realtà [...]. [Carteggio, n° 118, p. 142]

A cui ne segue, il giorno dopo, un'altra, l'ultima in cui manifesti qualche resistenza:

[...] Voi nel tracciare Falstaff avete mai pensato alla cifra enorme de' miei anni? So bene che mi risponderete esagerando lo stato di mia salute, buono, ottimo, robusto... E sia pure così: ciò malgrado converrete meco, che potrei essere tacciato di grande temerità nell'assumermi tanto incarico! - E se non reggessi alla fatica?! - E se non arrivassi a finire la musica? - [...] Avete Voi una buona ragione da opporre alle mie [...] se Voi ne trovaste una per una parte, ed io la maniera di levarmi dalle spalle una dieci anni, allora... Che gioia! Poter dire al Pubblico:

Siamo quà ancora!!

A Noi!!

[Carteggio, n° 119, p. 143]

Forse ancora più che per *Otello* il merito di Boito come librettista del *Falstaff* è grande. Riesce a presentare a Verdi un prodotto talmente rifinito, e dall'azione talmente incalzante, da non fargli nutrire quasi mai un dubbio. Inoltre è per buona parte responsabile della filosofia dell'opera: un lavoro che esalta la vitalità del dissennato Sir, sempre al centro della vicenda, ma che gli dà una contropartita, che non ha l'uguale nella commedia di Shakespeare, nell'amore dei due giovani, Fenton e Nannetta, amore che ricamerà tutta l'opera, costituendo una luce di autentica speranza in un mondo fatto di beffe.

Gli unici dubbi drammaturgici di Verdi vertevano sulla freddezza del terzo atto, ambientato nel parco di Windsor, perché basato sulla concatenazione di forme brevi, come canzoni, ariette e altro. Boito tenta di sciogliere questi dubbi il 7 luglio 1889:

[...] Non c'è dubbio: il terz'atto è il più freddo. E questo, sul teatro, è un guaio. - Sventuratamente codesta è una legge comune nel teatro comico. Il tragico ha la legge opposta. L'avvicinarsi di una catastrofe in una tragedia [...] aumenta prodigiosamente il suo interesse perché il suo fine è terribile. Così gli ultimi atti delle tragedie sono sempre i più belli.

Nella commedia quando il nodo sta per sciogliersi l'interesse diminuisce sempre perché il suo fine è lieto. [...] La commedia disfa il nodo, la tragedia lo rompe o lo taglia - Dunque il terz'atto del Falstaff è certamente il più freddo [...]. Pure si vedrà di riscaldarlo e di farlo più spiccio e meno frazionato. Anzitutto bisogna trar partito più che sia possibile dell'ultima scena la quale ha dei vantaggi. L'ambiente fantastico, non mai stato toccato dal resto dell'opera può giovare, è una nota fresca, leggera e nuova. Poi possediamo tre momenti comici assai buoni 1°: il monologo di Falstaff colle corna. 2°: L'interrogatorio (glielo faremo fare da Bardolfo e da Pistola a suono di legnate sulla pancia di Falstaff disteso per terra e per ogni legnata confessa un peccato.) 3°: la benedizione dei due matrimonj in maschera. - [...]. [Carteggio, n° 120, pp. 144-45]

aggiungendo il giorno dopo:

«Un sorriso aggiunge un filo alla trama della vita»

[...] C'è un solo modo di finir meglio che coll'*Otello* ed è quello di finire vittoriosamente col *Falstaff*. Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano finire con uno scoppio immenso d'ilarità! c'è da far strabigliare [...]. [Carteggio, n° 121, p. 146]

Nella lettera successiva Verdi si arrese del tutto. Il resto della corrispondenza scioglierà ben pochi nodi drammatici, ché poco occorre al progetto per diventare realtà.

Boito ebbe inoltre occasione di rivelare il suo talento drammaturgico.

Mancava il tradizionale duetto d'amore tra Fenton e Nannetta. E mancherà anche nella stesura definitiva:

[...] Quel loro amore mi piace, serve a far più fresca e più solida tutta la commedia. Quell'amore la deve vivificar tutta e tanto e sempre per modo che vorrei quasi quasi eliminare il duetto dei due innamorati.

In ogni scena d'insieme quell'amore è presente a modo suo.

È presente nella II^a parte del 1° Atto.

Nella I^a parte del 2° atto

Nella I^a e II^a parte del terzo.

È quindi inutile di farli cantare insieme da soli in un vero duetto. La loro parte, anche senza il duetto, sarà efficacissima; sarà anzi più efficace senza. Non so spiegarmi; vorrei come si cosparge di zucchero una torta cospargere con quel gajo amore tutta la commedia senza radunarla in un punto. [...]

[Carteggio, n° 125, p. 150; 12 luglio 1889]

Boito inizia a stendere il libretto all'inizio di agosto, ma anche Verdi inizia subito a comporre. Il 18 agosto 1889 scrive:

[...] Voi lavorate spero? Il più strano si è che lavoro anch'io!... Mi diverto a fare delle fughe!... Si signore: una fuga... ed una *fuga buffa*... che potrebbe star bene in Falstaff!... Ma come una fuga buffa? direte Voi?... Non so *come*, né *perché* ma è una *fuga buffa*! [...]. [Carteggio, n° 128, p. 153]

Si trattava del brano destinato poi a concludere l'opera. Verdi si era posto il problema di vivificare il finale, e in quest'idea c'è un profondo messaggio tecnico e artistico. Nel momento in cui tutte le convinzioni precostituite cadono, Falstaff viene sbugiardato, ma anche il suo antagonista cade nella trappola tesagli dalle donne, e tutti i provinciali di Windsor sono coinvolti nello sberleffo del protagonista: solo l'amore di Fenton e Nannetta vince ogni convenzione. A questo punto, in ogni opera buffa, sia in musica che in prosa, c'è la licenza: dal *Don Giovanni* al *Barbiere di Siviglia*. Verdi inizia a comporre dalla fine, ma con l'idea risolutiva di tutto il suo universo operistico: la fiducia nella composizione severa.

Il lavoro di Boito procedeva spedito, come sempre. Già il primo marzo del 1890 poté annunciare a Verdi che il libretto di *Falstaff* sarà completamente finito di lì a tre o quattro giorni. Verdi lo ricevette e subito, con la consueta deferenza, gli inviò il compenso (8 marzo). Sette giorni dopo Verdi aveva già completato il primo atto «senza nissun cambiamento nella poesia». Nella stessa lettera si poneva il problema se accettare Falstaff sulla prima e sull'ultima sillaba. Spesso i due artisti discutevano di metrica e accenti, mai però come per quest'opera.

Il 21 marzo 1891, dopo che il lavoro aveva subito qualche rallentamento, Verdi chiedeva su quale sillaba della parola «Windsor» dovesse porre l'accento. Il quesito causa la risposta di Boito, che spiega anche il perché dell'accento sbagliato su «Norfolk», errore comunemente rimproverato dai critici inglesi:

Windsor. Così:

Gàje comari di Windsor è l'ora ecc.

È precisamente, come dice Lei, un endecasillabo coll'accento sulla settima, e la parola Windsor è a questo modo accentata correttamente. Non credo che ci sia in tutta la lingua inglese una parola

che porti l'accento sull'ultima sillaba [...]. E qui devo confessare che una volta, nel suo libretto, ho trasgredito a questa regola [...]:
quand'ero paggio

Del Duca di Norfolk ero sottile ecc ecc

L'indole di questo verso porterebbe l'accento sulla sesta mentre la parola Norfolk va accentuata sulla prima sillaba come Windsor e Falstaff ecc. Mi sono provato varie volte di correggere questo verso ma se aggiustavo l'accento guastavo il verso ed ho preferito fra i due mali falsare l'accento della parola [...]. [Carteggio, n° 162, p. 181, 22 o 29 marzo 1891]

Il lavoro sull'opera si avvicinava sempre più alla fine. Il 10 settembre Verdi scriveva a Boito:

[...] Non è vero che io abbia finito il Falstaff. Stò lavorando a mettere in partitura quello che ho fatto perchè temo di dimenticare alcuni squarci e impasti d'istromenti. Dopo farò la prima parte dell'Terz'Atto... ed allora Amen! [...]. [Carteggio, n° 181, p. 196]

Falstaff sarà definitivamente compiuto circa un anno dopo, nel settembre 1892. Sull'ultima pagina della partitura consegnata a Ricordi Verdi scriveva, parafrasando un passo del libretto di Boito:

Tutto è finito.
Va, va vecchio John.
Cammina per la tua via
Fin che tu puoi.
Divertente tipo di briccone
Eternamente vero sotto
Maschera diversa in ogni
Tempo, in ogni luogo.
Va, va,
Cammina, cammina,
Addio.

Il libretto di Boito è una sintesi abilissima delle *Allegre comari*. La trama della commedia risulta sfrondata di ogni elemento superfluo, evitando ogni prolissità. Per ridurre il numero dei personaggi fuse con estrema abilità alcuni caratteri: così nel dottor Cajus dell'opera sintetizzò la figura del vecchio pretendente in un unico personaggio, come pure ridusse i matrimoni finali da tre, quanti erano i pretendenti di Ann Page, la Nannetta Ford dell'opera, a due. Anche le beffe subite da Falstaff nella commedia (il tuffo nel fiume dentro il cesto della biancheria, la bastonatura travestito da donna, il punzecchiamento nel costume del Cacciatore nero) divennero due, una volta eliminato il travestimento da vecchia megera. Ma la sostanza dell'opera rimase tale e quale. Subì anzi un arricchimento notevole, perché nel tracciare il personaggio di Falstaff Boito fece ricorso a molti punti in cui questi compare nelle due parti di *Henry IV*. Per citare un solo esempio. L'invenzione della lode alla grassezza nella prima scena del primo atto:

in quest'addome
c'è un migliaio di lingue che annunciano il mio nome

viene dalla seconda parte di *Henry IV*, terza scena del quarto atto:

Fal.: I have a whole school of tongues in this belly of mine, and not a tongue of them all speaks any other word but my name. (Io ho una scuola di lingue in quest'addome e nessuna di esse sa pronunciare un nome diverso dal mio)¹²

Ma il pregio più notevole del lavoro di Boito, più ancora del formidabile taglio drammaturgico che seppe imprimere all'opera sul quale la scatenata musica del vecchio Verdi s'inserì con facile naturalezza, è l'abilità con cui seppe piegare il suo linguaggio, spesso basato sull'allitterazione, in funzione timbrica e musicale. Ciò si può verificare soprattutto nell'episodio di Falstaff, prima scena dell'ultimo atto, che si ri-

scalda al sole dopo il tuffo nel Tamigi bevendo un bicchiere di «vin caldo». I sorsi avidamente trangugiati producono un effetto di benessere immediato. Come nessun altro aveva mai fatto, Boito riesce a descrivere l'effetto del vino, stimolando a Verdi un effetto da manuale d'orchestrazione, un immenso trillo progressivamente sostenuto da tutti gli strumenti d'orchestra:

Il buon vino sperde le tetre fole
Dello sconforto, accende l'occhio e il pensier, dal fabbro
Sale al cervel e quivi risveglia il picciol fabbro
dei trilli; un negro grillo che vibra entro l'uom brillo.
Trilla ogni fibra in cor, l'allegro etere al trillo
Guizza e il giocondo globo squilibra una demenza
Trillante! E il trillo invade il mondo!!!...

Questo brano, pur se motivato da un passo di *Henry IV*, parte seconda, in cui Falstaff tesse le lodi dello «sherris», è di pura invenzione di Boito, derivando dal canto d'ebbrezza nella prima scena del primo atto del protagonista di *Iràm*, libretto scritto per Cesare Dominiceti:

Il mondo è un trillo
Per l'uomo brillo,
Un trillo enorme
Di suoni e forme,

Trilla nel calice
La birra bionda,
Trilla nel salice
La molle fronda,
Tra l'erba il grillo
Strilla il suo trillo,
Trillando tremolano
L'aure sui fior,
Trillando palpitano
Le fibre in cor.
[Boito, pp. 824-25]

Dallo stesso libretto è inoltre liberamente tratta la litania giocosa che gli abitanti di Windsor reciteranno insieme a Falstaff nell'ultima scena, consentendo al vecchio Verdi l'ultimo atto di anticlericalismo, finalmente sereno:

<i>IRÀM (I, 1)</i>	<i>FALSTAFF (III, 2ª)</i>
CORO	<i>Le donne:</i> Domine fallo casto!
<i>Domine va in cantina</i>	<i>Falstaff:</i> Ma salvagli l'addomine.
<i>Recipe un'ampia tina,</i>	<i>Le donne:</i> Domine fallo guasto!
<i>Misura cinque gotti,</i>	<i>Falstaff:</i> Ma salvagli l'addomine.
<i>Fa gorgogliar le botti,</i>	<i>Le donne:</i> Fallo punito Domine!
<i>Solfeggerò così,</i>	<i>Falstaff:</i> Ma salvagli l'addomine.
<i>Laudando la tua spina</i>	<i>Le donne:</i> Fallo pentito Domine
<i>Sino al novello di</i>	<i>Falstaff:</i> Ma salvagli l'addomine
<i>Domine va in cantina.</i>	
[Boito, p. 826]	

Miracolosi risultano anche gli intrecci metrici dei gruppi contrapposti: da una parte gli uomini, dall'altra le donne, e occasione poetica tale da invitare a nozze un musicista come Verdi.

Non si può lasciare *Falstaff* all'enorme successo della prima assoluta alla Scala di Milano (9 febbraio 1893) senza aver messo in rilievo l'ennesimo, eccezionale contributo di Boito. In apertura dell'ultima scena, sul magico scenario del parco di Windsor, aveva affidato un assolo al tenore. Nel rapportarsi alla tradizione del passato Boito aveva più volte manifestato una velata diffidenza per questa voce, e nella seconda scena del primo atto del suo *Mefistofele* aveva impiegato come melodia dell'aria di Faust, «Dai campi, dai prati», il te-

ma dell'«Andante con variazioni» della *Sonata a Kreutzer* di Beethoven. Per questo assolo di Fenton scrisse un vero e proprio sonetto:

FENTON Dal labbro il canto estasiato vola
pe' silenzi notturni e va lontano
E alfin ritrova un altro labbro umano
Che gli risponde colla sua parola.

E allor la nota che non è più sola
Vibra di gioia in un accordo arcano
E innamorando l'aer antelucano
Come altra voce al suo fonte rivola.

Quivi ripiglia suon, ma la sua cura
Tende sempre ad unir chi lo disuna.
Così baciai la disiatà bocca!

Bocca baciata non perde ventura.

NANNETTA Anzi rinnova come fa la luna.

INSIEME Ma il canto muor nel bacio che lo tocca.

L'impiego di questa forma ricercata, come quello che Verdi fece della fuga accompagnata in luogo della licenza, acquista un significato estetico particolare, bene individuato da Wolfgang Osthoff che fa un accuratissimo paragone tra Verdi e Wagner:

La concezione musicale di Wagner è indirizzata verso l'interiorità dell'Io; l'armonia tende ad essere conosciuta passivamente dall'individuo; in essa trovano quiete, morte, estrema identità certe figure del suo teatro, Isolde, Brünnhilde. L'armonia dei suoni, in Wagner, non appartiene allo spazio né al tempo. Il sonetto verdiano rappresenta invece l'armonia come un processo che nel tempo e nello spazio si compie. Vi è affermata l'alterità, la diversità, la «dissonantia» del reale, e però il suono aspira attivamente a unificare («unir») la duplicità che genera l'accordo e al tempo stesso lo scinde («disuna»). [...] La musica del sonetto di Verdi non si estingue nel mondo interiore dell'Io, essa sfocia semmai sull'«altro labbro» dell'innamorata, donde conduce poi verso una riconciliata comunanza. Non è dunque un inserto episodico, e appartiene di diritto al genere drammatico che di questa comunanza è il veicolo, alla commedia. Come in Wagner, l'armonia vi si manifesta in una visione ultramusical: ma, diversamente, in Verdi essa si rivolge al mondo reale e ne simbolizza la norma etica, anzi l'incarna.¹³

Forse il rapporto che Boito seppe instaurare con Verdi gli impedì di sviluppare coerentemente la propria personalità. Ma sicuramente determinò un salto qualitativo nel panorama del melodramma. I libretti di *Otello* e *Falstaff* ricordano, per bellezza dei versi e la loro funzionalità nei confronti della musica del compositore a cui erano destinati, un altro precedente illustre: Felice Romani quando scriveva per Bellini. Boito s'era illuso, ma non durò a lungo, di poter svolgere nella pluricentennaria tradizione operistica italiana un ruolo analogo a

quello di Richard Wagner in quella tedesca. Si sbagliava, perché la nostra tradizione melodrammatica aveva fissato, nel corso del tempo, regole talmente precise e inderogabili, legate anche all'affermazione anche sociale di un genere dalla straordinaria vitalità, che avrebbero potuto essere sorpassate solo quando un'altra impalcatura pluricentennaria stesse vacillando: la tonalità. E a quest'ultima fase del progresso musicale Boito non avrebbe proprio potuto partecipare, come del resto anche Verdi. Ma il rapporto tra Verdi e Boito non s'esaurisce comunque nelle memorabili partiture a cui entrambi collaborarono, essendo costituito anche da una miriade di altri fatti e circostanze a cui, per brevità, si può soltanto accennare.

Così per gli incarichi di consulenza ministeriale, che Verdi aveva sempre rifiutato, ma che Boito non poté evitare. Fece compilare al maestro una lista di compositori, nel 1887, dei quali gli studenti dei Conservatori avrebbero dovuto studiare le opere. Verdi mise al primo posto i nomi di Palestrina *in primis et ante omnia*, Carissimi, Alessandro Scarlatti, Pergolesi e Piccini, attuando quel progresso del ritorno all'antico. Peccato, piuttosto, che ai nostri giorni i programmi dei Conservatori non abbiano oltrepassato queste barriere.

Anche nello stabilire l'altezza del diapason Boito e Verdi giocarono un fondamentale ruolo in Europa.

Non era facile conquistare l'amicizia di Verdi, molto più semplice averne la stima. Boito ebbe l'una e l'altra. Al partire dal 1884 ormai era di casa a S. Agata e a Genova. Il loro comune sentimento servì anche a consolarli dalle perdite dolorose di quegli anni: Emanuele Muzio, Franco Faccio, Giuseppina Strepponi.

Poi morì Verdi stesso. Per Boito fu il colpo più grave, da cui faticò a riprendersi, come testimonia la celebre lettera indirizzata all'amico Camille Bellaigue.

Congediamolo ancora una volta con le sue parole, tratte dalla lettera indirizzata a Verdi dopo l'incidente delle dichiarazioni su *Otello* al giornalista napoletano del 1884. È uno dei più severi monumenti alla sua capacità di autocritica, ed insieme un esempio della sua grandezza umana:

Ma per carità Lei non abbandoni *Otello*, non lo abbandoni, le è predestinato, lo faccia, aveva già incominciato a lavorarci ed io ero già tutto confortato e speravo già di vederlo, in un giorno non lontano, finito.

Lei è più sano di me, più forte di me, abbiamo fatto la prova del braccio e il mio piegava sotto il suo, la sua vita è tranquilla e serena, ripigli la penna e mi scriva presto: *Caro Boito, fatemi il piacere di mutare questi versi ecc. ecc.* ed io li muterò subito con gioia e saprò lavorare per Lei, io che non so lavorare per me, perché Lei vive nella vita vera e reale dell'Arte io nel mondo delle allucinazioni [Carteggio, n° 46, p. 73]

Il suo *Nerone* rimase incompiuto.

NOTE

Indicazione bibliografica

- Boito = *Tutti gli scritti di Arrigo Boito*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori 1942.
- Carteggio = *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Marcello Conati e Mario Medici, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma 1978.
- Copialettere = *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano 1913 [ristampa fotomeccanica: Bologna, Forni 1968].
- Nardi = NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori 1942.

I versi originali di Shakespeare sono tratti da: *The Works of William Shakespeare*, edit. by W.B. Clark and W.A. Wright, MacMillan Ltd. London 1924. Le rispettive traduzioni da *Tutte le opere di Shakespeare*, nuovamente tradotte e annotate da Gabriele Baldini, 3 voll., Milano, Rizzoli 1963.

- 1) Boito era allievo al Conservatorio di Alberto Mazzucato, uomo dotato di vasta cultura, musicale e letteraria. Ebbe la seguente Osservazione finale al termine degli studi nel 1857-58: «tende sempre all'oltremontano e all'astruso, ma è probabile che si rimedierà», parole dal valore quasi profetico! Cfr. NARDI, p. 43.
- 2) Il *Carteggio Verdi-Boito*, curato da Conati e Medici, è un documento essenziale per la conoscenza del rapporto fra i due artisti. Il primo volume contiene tutte le lettere, trascritte rispettando fedelmente la grafia originale, soluzione che ho adottato anch'io riportando brani delle stesse nel presente lavoro. Il secondo volume contiene un ricchissimo e minuzioso apparato critico.
- 3) Per un'informazione specifica sull'ambiente scapigliato milanese cfr. SALVETTI, *La Scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in *Il melo-*

dramma italiano dell'Ottocento, a cura di Giorgio Pestelli, Einaudi, Torino 1977. Il saggio contiene anche un'utile biobibliografia critica generale.

- 4) Sarà utile ricordare specificamente la precedente esperienza di Boito con Shakespeare, la riduzione di *Amleto* (1865) per Franco Faccio.
- 5) Si riservò la facoltà di ritirare l'opera fino alla prova generale.
- 6) Il cambiamento operato da Boito serve a chiarificare la situazione:

I ^a vers.:	Boito:
Il lacerato spirito	Il lacerato spirito
Del misero vegliardo	Del mesto genitore
di più crudele spasimo	Era serbato a strazio
Era segnato al dardo.	D'infamia e di dolore.

 Sostituendo la parola «genitore» a «vegliardo», il librettista ottiene il risultato di rendere più evidente il rapporto di paternità di Fiesco.
- 7) Boito era solito firmare con lo pseudonimo «Tobia Gorrio», anagramma del suo nome e cognome. Aveva fatto così anche quando aveva scritto il libretto per la *Gioconda* di Ponchielli (1876).
- 8) Piave aveva sintetizzato gran parte del II atto della tragedia facendo sfilare Duncan sullo sfondo del palco. Verdi aveva composto per questa scena una marcia ironica per i fiati posti sotto il palcoscenico.
- 9) Verdi aveva iniziato a scrivere le prime note della nuova opera il 20 marzo. Cfr. lettera di Boito a Giulio Ricordi del 20 marzo 1884, in COPIALETTERE, p. 693.
- 10) Tratta degli *Hecatommithi* (1565), raccolta di cento novelle in dieci decche: una di queste (III, 7) è la fonte impiegata da Shakespeare.
- 11) Cfr. a questo proposito il saggio *Padri e figli* in: BALDACCI, *Libretti d'opera e altri saggi*, Vallecchi, Firenze 1974, pp. 199-201.
- 12) La circostanza è resa più interessante dal fatto che il passo prosegue, in modo irresistibile, suggerendo a Verdi una delle uniche citazioni consapevoli della sua musica precedente, quell'«Immenso Falstaff!!» legato a doppio filo all'«Immenso Fthà» dell'*Aida*, grido d'adorazione che conclude il primo atto dell'opera.
- 13) OSTHOFF, *Il Sonetto nel Falstaff di Verdi*, in: *Il melodramma italiano nell'Ottocento* cit., pp. 182-183.