

# *Picturing Drama*

## *Illustrazioni e riscritture dei grandi classici, dall'antichità ai nostri giorni*

Atti del Convegno Internazionale di Studi  
(Trento, 20-22 marzo 2013)

a cura di Sandra Pietrini

Allegato CD-rom con apparato iconografico  
a cura di Valeria Tirabasso



Edizioni dell'Orso  
Alessandria



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
*Dipartimento di Lettere e Filosofia*

Il volume è stato realizzato con il contributo della Provincia Autonoma di Trento.

*I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica.*

# Indice

Introduzione	IX
--------------	----

PARTE PRIMA:  
RIVISITARE LA DRAMMATURGIA ANTICA

GUIDO AVEZZÙ <i>Fetonte a Weimar</i>	3
FEDERICO CONDELLO <i>Opsis e testo. Contributi della messinscena odierna all'esegesi della tragedia greca: alcuni esempi</i>	17
CESARE MOLINARI <i>Il ritorno delle Troiane e Crash-Troades dei Krypton</i>	31
MARCO BERNARDI <i>Euripide nostro contemporaneo?</i>	49
ANNA BARSOTTI <i>Riscritture d'attori dell'Ottocento. Alfieri fra Modena e Salvini</i>	53
ARMANDO PETRINI <i>Echi classici nel teatro italiano di fine Ottocento. Emanuel alle prese con Alcibiade, Nerone e Aristomene</i>	67

PARTE SECONDA:  
LA RISCOPERTA DI SHAKESPEARE SULLA SCENA EUROPEA

SONIA BELLAVIA <i>Friedrich Ludwig Schröder e August Wilhelm Iffland: Re Lear</i>	81
--	----

MARA FAZIO <i>Gli Othello di Ducis-Talma (1792-1825)</i>	93
CATHERINE TREILHOU BALAUDÉ <i>L'éventail d'Ophélie. Avatars scéniques et iconographiques d'un geste artistique</i>	105
MARIA JOÃO BRILHANTE <i>Hamlet et la scène moderne au Portugal: texte et image à la fin du XIXème siècle</i>	117
GUADALUPE SORIA TOMÁS <i>Interpretar a Shakespeare en los escenarios españoles del XIX (1800-1838)</i>	129
MARIA IDA BIGGI <i>I figurini dei costumi per Otello di Arrigo Boito e Giuseppe Verdi</i>	141
VALENTINA DORIGOTTI <i>Il mito di Romeo e Giulietta dopo Shakespeare: le rivisitazioni musicali e iconografiche nell'opera dell'Ottocento</i>	155
PARTE TERZA: LE EDIZIONI ILLUSTRATE SHAKESPEARIANE	
CLAUDIA CORTI <i>Shakespeare illustrato, dalla scena alla pagina</i>	169
LORETTA INNOCENTI <i>Rappresentare l'invisibile: la scena di Macbeth</i>	183
SANDRA PIETRINI <i>Riscrivere Shakespeare con forme e colori: dalle prime edizioni illustrate a Twelfth Night di William Heath Robinson</i>	195
VALERIA TIRABASSO <i>Enter Ariel Invisible. Interpretazioni iconografiche di una figura in bilico tra realtà e immaginazione</i>	217

PARTE QUARTA:  
SHAKESPEARE E IL TEATRO CONTEMPORANEO

RICHARD CAVE	
<i>Pushkin and Macbeth</i>	229
MARIA HELENA SERÔDIO	
<i>Athens and Rome Revisited in Lisbon</i>	239
FLORENCE MARCH	
« <i>My death [...] is made the prologue to their play</i> »: <i>killing the literary father in 21st century stage productions of Hamlet</i>	249
Indice dei nomi	259

PARTE SECONDA

LA RISCOPERTA DI SHAKESPEARE SULLA SCENA EUROPEA

# *I figurini dei costumi per Otello di Arrigo Boito e Giuseppe Verdi*

Maria Ida Biggi

Università degli Studi "Ca' Foscari" Venezia

Il lavoro di progettazione e preparazione dei costumi per la prima rappresentazione assoluta dell'opera *Otello* di Arrigo Boito e Giuseppe Verdi, avvenuta al Teatro alla Scala di Milano nel 1887, costituisce un raro esempio di studio e di utilizzazione di materiali iconografici per la creazione di un'opera teatrale. Attraverso le fonti documentali, che ancora oggi testimoniano il percorso creativo di Boito e Verdi, è possibile comprendere come i materiali figurativi siano stati presi in considerazione per il contributo che potevano dare al valore espressivo da attribuire ai costumi dei protagonisti, nella volontà interpretativa degli autori.<sup>1</sup>

La lunga genesi dell'opera ha condotto alla definizione dei figurini disegnati da Alfredo Edel e attentamente controllati da Boito per i costumi dei personaggi e del coro. Queste immagini, pubblicate nelle riviste musicali e nella disposizione scenica dell'opera con le indicazioni per gli interpreti, costituiranno un prototipo per le future riprese dell'opera e saranno distribuite ai teatri assieme al testo del libretto e agli spartiti musicali.

L'intervento minuzioso e perfezionista del librettista a proposito dei costumi è indicativo del mutamento del gusto artistico e delle modalità di produzio-

<sup>1</sup> La bibliografia su Arrigo Boito e Giuseppe Verdi è immensa, pertanto qui di seguito si citano soltanto alcuni titoli che sono stati effettivamente utili alla preparazione di questo lavoro. Per Boito: P. Nardi, *La vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942; *Arrigo Boito*, a cura di G. Morelli, Atti del convegno internazionale dedicato al centocinquantenario della nascita di Arrigo Boito, (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22-24 febbraio 1993) Firenze, Olschki, 1994; E. D'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica Idee, visioni, forma e battaglie*, Venezia, Marsilio, 2010. Per Verdi: F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959; *Verdi e L'Otello*, Numero Unico pubblicato da "Illustrazione Italiana", febbraio 1887 (a cura di U. Pesci ed E. Ximenes, Milano, F.lli Treves). Per lo studio della messa in scena delle opere verdiane sono stati utilizzati: «*Sorgete ombre serene!*» *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, O. Jesurum, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1994; *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* (Atti del convegno di studi, Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica "A. Boito", 28-30 settembre 1994), a cura di P. Petrobelli e F. Della Seta, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1996.

ne spettacolare intorno al 1870-1880; nella disposizione scenica di *Otello*<sup>2</sup> si trova una «soverchiante massa di indicazioni relative a ogni sia pur minimo, particolare della recitazione e dell'allestimento, vi si prescrivono perfino i colori, i ricami, la cifra in lettere arabe del fazzoletto fatale».<sup>3</sup> In quanto poeta-librettista, Boito è ideatore delle immagini sceniche dei personaggi in accordo con il compositore. Il suo compito è quello di stabilire le sembianze esplicative e significative allo scopo di integrare visualmente la partitura. Boito è contemporaneamente poeta di libretti e artefice della messa in scena, oltre che per le proprie composizioni, anche per le opere di altri musicisti e, in questa veste, interviene nella delicata fase di passaggio tra quanto immaginato e la realizzazione sul palcoscenico, coordinando situazioni conflittuali. In precedenza, in più occasioni e per molti altri libretti, Boito aveva proposto indicazioni tecniche e artistiche per la realizzazione delle scenografie e dei costumi, ad esempio per *Gioconda*, *Semira*, *Mefistofele*, *Ero e Leandro*, dimostrando di avere esperienza e buona conoscenza delle tecniche di messa in scena.<sup>4</sup>

Durante la preparazione di *Otello*, questo suo ruolo si accentua moltissimo, nello stretto rapporto con il compositore che, com'è noto, aveva una particolare attenzione per l'aspetto visivo nella rappresentazione delle sue opere. In questo frangente, Verdi delega molte scelte a Boito, soprattutto per i costumi, ma poi non esita a chiedere modifiche sostanziali, anche quando ormai resta poco tempo per poterle realizzare. Lo scambio di idee tra il librettista, il compositore e l'editore Giulio Ricordi, anch'egli impegnato in prima persona nella realizzazione scenica della prima rappresentazione dell'opera, è ricostruibile tramite i carteggi e alcuni documenti manoscritti conservati all'Archivio Ricordi.<sup>5</sup> Attraverso queste testimonianze è evidente come la ricerca si rivolga a una coerenza significativa ed espressiva che, dopo diversi sforzi, trova nei figurini per i costumi una vera e propria visualizzazione dell'idea del personaggio.

<sup>2</sup> *Disposizione scenica per l'Opera Otello*, dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi, Milano, Ricordi, s.d. e *Otello di Giuseppe Verdi*, a cura di J.A. Hepokoski e M. Viale Ferrero, Milano, Ricordi 1990.

<sup>3</sup> M. Viale Ferrero, *Le immagini dell'Otello di Verdi*, in *Otello di Giuseppe Verdi*, 1990, cit., pp. 227-260.

<sup>4</sup> M. Viale Ferrero, *Boito inventore di immagini sceniche. Rapporti significativi tra immagine poetica e immagine scenica*, in *Arrigo Boito*, 1994, cit., pp. 275-293.

<sup>5</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913; *Carteggio Verdi - Ricordi 1880-1881*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio, C.M. Mosca, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988; *Carteggio Verdi - Ricordi 1882-1885*, a cura di F. Cella, M. Ricordi, M. Di Gregorio Casati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Ricordi 1886-1888*, a cura di A. Pompilio, M. Ricordi, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 2010; *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici, M. Conati, M. Casati, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978.



I figurini disegnati da Alfredo Edel<sup>6</sup> sono il risultato di tante fatiche e, pubblicati nel volume delle disposizioni sceniche, sono accompagnati dalle descrizioni delle *Principali linee dei personaggi* firmate da Boito. Lo scrittore introduce le indicazioni singole con una premessa indispensabile per comprendere la sua idea dei personaggi:<sup>7</sup> si tratta di un brano che Boito trae dall'*Amleto* ed è quello in cui il principe danese indica agli attori che dovranno recitare davanti

<sup>6</sup> Alfredo Leonardo Edel è pittore, illustratore e costumista italiano (Colorno 1856-Boulogne-sur-Seine 1912). Allievo di Luigi Bartezaghi, è costumista al Teatro alla Scala dal 1880 al 1890 e collaboratore di molti teatri europei. La sua preferenza per le soluzioni di fantasia contro il realismo imperante lo pone tra gli innovatori del teatro italiano di fine secolo. La sua attività si svolge nel teatro lirico (tra i tantissimi titoli, *Otello* di Verdi, 1887; *Bohème* di Puccini, 1897; *Veritas et Amor* di Pizzi, 1904; *Don Carlos* di Verdi, 1912), per balletti (*Excelsior*, 1881; *Sport*, 1899; *Rosa d'amore*, 1900, *Bacco e Gambrinus*, 1905), per il circo Barnum, 1889-90, per le pantomime (*Little Bo Peep* e *Robinson Crusoe*, Londra 1892), fino agli spettacoli stravaganti (*Neptune's Daughter*, Londra 1906). Lavora per la Casa musicale Ricordi, per la quale illustra le copertine di varie edizioni. Edel conosce le fogge dei costumi antichi e apprezza il gusto per il "vero storico", ma li utilizza con fantasia. Disegna moltissimi figurini, una parte dei quali è conservata nel Museo Teatrale alla Scala di Milano e all'Archivio Storico Ricordi di Milano. Della sua ricca produzione, notevoli sono i costumi che realizza per il famoso ballo *Excelsior*, fantasmagorica celebrazione dei trionfi dell'industria, su musica di Marengo con coreografia di Manzotti, rappresentato al Teatro alla Scala l'11 febbraio 1881. (M. Viale Ferrero, *Settantaquattro figurini inediti Alfredo Edel*, Parma, Comune di Parma, 1984; M. Angiolillo, *Storia del costume teatrale in Europa*, Roma, Artein, 1989, pp. 109-111; V. Crespi Morbio, *Edel alla Scala*, Torino, Allemandi, 2002).

<sup>7</sup> «PERSONAGGI. Tutti gli artisti da teatro, anche i migliori, dovrebbero avere impresse nella memoria le seguenti parole, scritte tre secoli fa e che oggi ancora sono la più perfetta e la più moderna lezione di recitazione che sia stata pensata. Ecco la lezione: "*Ripetete questo squarcio come l'ho detto io, colla vostra voce naturale. Ma se sbraitate come fanno molti dei nostri attori, preferisco affidare i miei versi al Banditore pubblico. Non trinciate l'aria con le braccia, siate sobri nel gesto e nell'accento. Sempre, anche quando è più violento il turbine della passione, dovete conservare il vostro senno ed essere padroni di voi medesimi. Oh! Come m'urta l'udire un omaccione mettere a brani un sentimento e assordar gli uditoi! Vorrei farlo staffilare, quel gradasso, che eccede ogni eccesso e che ULTRA ERODIZZA Erode. Voi dovete mettere ogni vostro studio nel concordare l'azione alla parola, la parola all'azione. Non dovette mai falsare la natura. Ogni esagerazione si scosta dalle mire del teatro. Il teatro dev'essere lo specchio della natura. Ho visto degli attori, e li ho intesi lodare, che non avevano né l'accento, né la movenze da cristiano, né da uomo. S'enfiavano e urlavano così fattamente che pensai (per non offender Dio) che coloro fossero una contraffazione artificiale e mostruosa dell'umanità". Queste parole sono di Shakespeare (*Amleto*, scena IX), e sono passati tre secoli, né un anno di più, né un anno di meno, dal giorno che furono dette per la prima volta nel 1588. Abbiamo creduto utile di ricordare agli artisti da teatro coteste parole prima di segnare a grandi tratti, molto grossamente per farci intendere da chi ci deve leggere, le principali linee dei personaggi dell'*Otello*»: in *Disposizione scenica per l'opera Otello*, cit., p. 3.*

alla madre e al Re, come agire.<sup>8</sup> Nelle pagine seguenti della disposizione, si trovano poi le descrizioni precise di ciascun personaggio attraverso le quali Boito fornisce un essenziale profilo delle singole personalità. Inoltre il librettista vi esplicita anche consigli circa l'interpretazione attorica e suggerimenti per evitare gli errori, che sono sistematicamente individuati nella possibile esagerazione dovuta a un'eccessiva stilizzazione.

Queste descrizioni vanno viste nello specifico contesto storico ottocentesco ed è utile citare le principali fonti shakespeariane di Boito per cogliere le concezioni critiche da lui adattate. Innanzitutto va ricordato che il poeta legge Shakespeare nella traduzione francese di François-Victor Hugo, di cui possiede l'edizione completa. Boito conosce approfonditamente il *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel, di cui possiede la traduzione di Giovanni Gherardini, come si può verificare in una copia annotata contenuta nella sua biblioteca. Alcuni brani del *Corso*, poi, si trovano inseriti nelle edizioni italiane di Shakespeare con traduzioni a cura di Carlo Rusconi, pubblicata in prosa negli anni 1838-39, la più diffusa in quegli anni e inserita anche nell'edizione a cura di Andrea Maffei del 1869, entrambe utilizzate da Verdi.

Inoltre, a proposito del soggetto *Otello*, esistono, negli anni '80 dell'Ottocento, molte immagini spettacolari ed elaborazioni pittoriche codificate e quindi problematica si presenta, a Boito e Verdi, la scelta dei riferimenti e la decisione per una specifica linea stilistica a cui conformare con grande cura tutto l'allestimento della nuova opera. I due autori sono noti per le decisioni autoritarie e fuori dalle consuetudini del mondo del melodramma anche a costo di andare contro le convenzioni visuali che si sono insinuate nel fondo della memoria culturale e artistica collettiva.

La fortuna di *Otello* sulle scene ottocentesche, anche quelle musicali, è stata grandissima. Per l'opera *Otello o il moro di Venezia* di Gioachino Rossini,<sup>9</sup> gli interpreti sono stati i maggiori cantanti ottocenteschi, da Manuel Garcia, a Parigi nel 1821, a Giovan Battista Rubini, al Théâtre Italien di Parigi nel 1825, e hanno contribuito a fissare una decisa immagine. Nel repertorio coreografico ottocentesco Louis Henry e Salvatore Viganò hanno prodotto allestimenti storici del balletto *Otello o sia il moro di Venezia*, diffusi in tutti i teatri italiani ed europei. Addirittura nelle feste private il tema di Otello è stato frequentatissimo ed ha fatto furore, come in quella del conte Giuseppe Batthyany che, nel suo palazzo di Milano, la sera del 30 gennaio 1828, organizza la *Quadriglia di Otello* con l'alta società e l'élite intellettuale e per la quale artisti come Francesco

<sup>8</sup> Shakespeare, *Amleto*, III, 2.

<sup>9</sup> *Otello un percorso iconografico da Shakespeare a Rossini*, a cura di C. Scarton e M. Tosti Croce, Pesaro, Fondazione G. Rossini, 2003.

Hayez, Alessandro Sanquirico o Giovanni Migliara disegnano i figurini dei costumi e delle maschere.<sup>10</sup>

Sull'ideale figurativo di *Otello* è molto evidente l'eredità visiva che collega l'opera in musica alla realizzazione teatrale della tragedia di Shakespeare: quindi, da un lato le immagini degli interpreti, in particolare degli attori che hanno sostenuto il ruolo del protagonista e dall'altra le figurazioni dipinte e le incisioni di artisti che hanno illustrato le edizioni a stampa delle opere shakespeariane. Difficile è stabile quali Boito e Verdi conoscessero, ma si può comunque supporre che molte immagini abbiano fornito loro qualche elemento per un suggerimento visuale. Per esempio Edmund Kean che interpreta il personaggio tra 1814 e il 1830 restituisce un tipo di Otello africano barbaro, impetuoso, delirante e magistrale, o William Charles Macready che, nel 1816, ne propone uno ingentilito, civilizzato e rigoroso, o Charles Kemble che, partendo da una interpretazione del fratello John Philip, nel 1785, di un Otello intimo e sofferto al Drury Lane di Londra, approda al teatro Odéon di Parigi nel 1827 con un affascinante moro, suscitando entusiasmo tra il pubblico e i massimi esponenti della cultura francese. Si ricorda, tra i francesi, il primo interprete dell'*Otello* di Ducis, François-Joseph Talma, che con l'energia del giovane africano e il fascino dell'innamorato ottiene un enorme successo. In Italia la fortuna di *Otello* in prosa è più tarda, dal 1856 con Ernesto Rossi, seguito da Tommaso Salvini e, intorno agli anni '80, da Giovanni Emanuel, costituendo quindi un cavallo di battaglia dei maggiori attori dell'epoca. La forma degli abiti e lo stile della messa in scena sono indicativi delle loro diverse letture del personaggio: Rossi, che si presenta in abiti turchi su uno sfondo di arredo orientalistico, ne sottolinea il lato selvaggio, Salvini, pur avendo in testa il turbante, indossa una pesante armatura che ne accentua l'aspetto militaresco, Ermete Zacconi, Marco Fumagalli ed Ermete Novelli continuano a utilizzare abiti dalla connotazione estremamente orientale. Solo Andrea Maggi sembra riprendere il costume del moro dall'opera verdiana, riproponendolo quindi in abiti veneziani.<sup>11</sup> Probabilmente il poeta e il compositore hanno esaminato, considerato e avuto a disposizione molto materiale figurativo, e così anche l'editore Giulio Ricordi, gli scenografi Carlo Ferrario e Giovanni Zuccarelli e il disegnatore dei costumi Alfredo Edel.

Boito, nella sua interpretazione, identifica Otello con 'La Gelosia', come si può cogliere nella descrizione del personaggio e, con molta enfasi, sottolinea

<sup>10</sup> M. Viale Ferrero, *Otello di Giuseppe Verdi*, cit., p. 231.

<sup>11</sup> G. Guerrieri, *Sasper, Sachespar, Shakespeare ovvero L'interpretazione di Shakespeare in Italia dal '700 al '900 in Cinquant'anni di Teatro in Italia*, a cura del Centro di Ricerche Teatrali, Roma, Centro di Ricerche Teatrali, Carlo Bestetti Edizioni d'Arte, 1954, pp. 71-86 e tavole illustrative.

il momento fatale nel quale il veleno della gelosia è iniettato nel sangue del Moro. L'eroe, prima senza difetti, è debole e soggiace alle trame di Jago. In questi tratti è molto evidente l'influenza di Schlegel che, nella sua lettura, divide la personalità di Otello in due sfere, quella primitiva e quella civilizzata superficialmente. L'idea del personaggio è descritta da Boito nella disposizione scenica nei seguenti termini:

OTELLO. Moro. Generale della Repubblica Veneta. Ha varcato i 40 anni. Figura forte e leale d'uomo d'armi. Semplice nel portamento e nel gesto, il suo comando è imperioso, il suo giudizio è pacato, basti la scena che segue il duello dell'atto primo per rivelare codeste doti dell'indole sua. Quell'atto lo mostra in tutta la sua gloria, in tutta la sua forza, in tutta la sua luce. Le sue prime parole tuonano nell'uragano, tuonano vittoria; le sue ultime parole sospirano nel bacio, sospirano amore. Prima si veda l'eroe, poscia l'amante e si veda com'è grande l'eroe per poter far intendere quanto sia degno d'amore e di quanta passione sia capace. Poi da quel prodigioso amore nascerà la gelosia terribile per opera dell'astuzia di Jago. La ragione e la giustizia guidano le azioni di Otello sino al momento in cui Jago (che pare onesto ed è creduto tale), riesce a dominarlo. Da quel momento (l'attore deve mettere ogni suo studio in ciò), da quel momento tutto l'uomo si muta ed è precisamente sulla perfidissima parola di Jago, nell'atto secondo, che codesto mutamento s'accentua: *S'anco teneste in mano tutta l'anima mia nol sapreste!* e Otello getta un grido e Jago soggiunge: *Temete, signor, la gelosia. La gelosia!* La parola è detta. Jago ha, prima, ferito il cuore del Moro poi ha messo il dito sulla piaga. La tortura d'Otello è incominciata. L'uomo si muta. Era saggio e delira, era forte e si fiacca, era giusto e probo e delinque, era sano e lieto e geme e sviene come un corpo avvelenato o colto da epilessia. E le parole di Jago sono vero veleno, iniettato nel sangue del Moro. Il fatale progresso di quell'attossicamento morale deve essere espresso in tutto il suo orrore. Otello attraversa, fase per fase, le più orribili torture del cuore umano, il dubbio, il furore, l'abbattimento letale. Otello è la gran vittima della tragedia, è la gran vittima di Jago. Se il personificare un'idea astratta non fosse in teatro un artificio freddo, falso, puerile e vieto, si potrebbe affermare che Otello è la Gelosia e che Jago è l'Invidia<sup>12</sup> (fig. 1).

Questi modelli, secondo l'intento di Boito, devono essere espressi anche attraverso l'abito che identifica il personaggio. Le prime intuizioni di Verdi, nel settembre 1881, quando sta iniziando il suo percorso creativo pensando di comporre un'opera su questo soggetto e vede un Otello vestito da etiope sono espresse in una lettera scritta all'amico pittore Domenico Morelli a cui chiede consigli:

<sup>12</sup> *Disposizione scenica*, cit., p. 4.

Che Jago sia vestito di nero, come è nera la sua anima, niente di meglio; ma non capisco perché vestiresti Otello alla veneziana! So benissimo che questo generale al servizio della serenissima sotto il nome di Otello non era altro che un Giacomo Moro veneziano. Ma dal momento che il Sig. Guglielmo (Shakespeare) ha voluto un *Moro*, ci pensi lui, il sig. Guglielmo. Otello vestito di turco non andrà bene; ma perché non andrebbe bene vestito da etiope senza il solito turbante?<sup>13</sup>

Quindi l'idea di vestire Otello come un nobile veneziano fu di Morelli e all'inizio sconcerta Verdi che più tardi, invece, la fa propria e, nel 1886, dopo aver composto l'opera, si oppone a qualsiasi costume che suggerisca una dimensione esotica o primitiva, al posto di quella del nobile veneziano.<sup>14</sup> Verdi sembra evocare il punto di vista di Hugo che si oppone a una interpretazione razziale di Otello. Comunque l'idea stenta a imporsi e nel manoscritto *Nota dei Figurini* databile all'estate 1886, Otello è ancora descritto come *Moro razza etiope* e il primo figurino, poi non realizzato, lo mostra così.<sup>15</sup>

Su invito di Boito, l'8 maggio 1886, il costumista Edel si reca a Venezia per documentarsi sulle opere d'arte risalenti all'epoca in cui si suppone avvenga la vicenda; visita il Museo Correr e i maggiori musei veneziani per studiare i principali maestri della pittura veneta degli ultimi anni del 1400 e del primo quarto del secolo XVI, in particolare Vittore Carpaccio e Gentile Bellini seguen-

<sup>13</sup> *Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 317.

<sup>14</sup> *Carteggio Verdi-Ricordi 1886-1888*, cit., p. 87: Verdi a Ricordi, 18 ottobre 1886: «occupatevi di Otello. Pensate all'ultimo figurino d'Otello. È bellissimo, ma non è vero! È un Negus *Teodoros*... un *Cetivajo*, ma non un Otello al servizio di Venezia. Bisogna cercare (in quel figurino) col lanternino per trovarvi traccia di costume veneto» e p. 102, Verdi a Ricordi, 3 novembre 1886: «Ho visto i figurini e trovo sempre l'ultimo d'Otello troppo selvaggio... nulla di veneto... anche Desdemona è troppo ricca nel primo Atto. Gli altri benissimo e stupendo quello di Jago». E anche il *Carteggio Verdi-Boito*, cit., p. 116: Verdi a Boito, 29 ottobre 1886: «Jeri nel Corriere lessi la descrizione dei costumi d'Otello e vidi, con sorpresa, che Desdemona conserva sempre un vestito splendido nel 1° atto; ed Otello il vestito feroce selvaggio colle braccia nude nell'ultimo Atto, come un *Cetivajo* senza pancia. Vegliate voi, ché a me questi sembrano grossi errori. E così vegliate anche sull'altro costume che Voi stesso battezereste da *Toreador*».

<sup>15</sup> Milano, Archivio Storico Ricordi, autografo di mano di copista: «*Figurini Linee generali dei personaggi*. Otello Moro, razza etiopica. 38 anni. Generale d'armata della Repubblica Veneta e suo luogotenente in Cipro [...] Otello Atto I, scena 1: Otello Armatura completa veneziana. Scena 2: Senza armatura. Costume veneziano. Spada. Dev'essere lo stesso vestito ch'egli portava sotto l'armatura della scena 1 perciò assai semplice. Atto II: Costume veneziano ricco: qualche richiamo orientale. Atto III: idem. ATTO IV: Abito da casa: molto più evidente il carattere orientale, ma i colori sieno foschi, nelle vesti qualche cosa si presti al discinto al disordinato. Scimitarra e pugnale nascosto in seno».

do i suggerimenti di Boito<sup>16</sup> che ancora non gli ha dato l'elenco preciso dei personaggi. Interessante può essere considerare che anche l'inglese John Gilbert si era ispirato apertamente alla pittura veneziana del primo Cinquecento nelle sue illustrazioni per l'edizione di *Otello* del 1863.<sup>17</sup> Poco dopo Edel torna a Milano con un imponente numero di schizzi a matita, alcuni dei quali sono presentati sul numero unico dell'"Illustrazione Italiana" (fig. 2) pubblicata in oc-

<sup>16</sup> *Carteggio Verdi-Boito*, 1978, cit., pp. 101-102, lettera del 6 maggio 1886: «Ieri da Giulio ricevetti una lettera dove mi narrava che l'Edel partiva per Venezia sabato venturo, valendosi così d'alcuni giorni di libertà che aveva per cominciare gli studj dei costumi e mi chiedeva istruzioni. Io risposi che non potevo dargli la lista dei figurini per due ragioni, prima perché quell'operazione doveva esser fatta con lei...». Vedi anche la lettera del 16 [maggio 1886]: «L'Edel ha già voluto per suo conto incominciare a prepararsi per lo studio dei costumi dell'*Otello*; mi ha chiesto la nota dei figurini, ma non gliela ho voluta dare perché quella nota dobbiamo farla insieme io e Lei a S. Agata. Mi ha chiesto delle istruzioni intorno all'epoca storica e intorno ai pittori che dovrà studiare e queste istruzioni ho creduto opportuno di dargliele, perché so che l'Edel è tanto pigro quanto è bravo ed ha bisogno di molto tempo per compiere un lavoro. Egli intanto si preparerà facendo delle ricerche e degli schizzi e acquistando delle fotografie. Spero di poter portare questo lavoro preparatorio dell'Edel a S. Agata e con quei materiali sott'occhio noi definiremo la scelta dei nostri costumi, dopo ciò egli dipingerà i figurini. L'epoca (anzi quasi la data) della nostra tragedia si offre da sé senza bisogno di logorarci il cervello per ricercarla. Cinzio Giraldi che, come Ella sa, è la fonte della tragedia di Shakespeare ci dà due limiti di tempo fra i quali sta la data del fatto d'*Otello*. Stacco una pagina di una brutta edizione economica degli Ecatomiti perché serva a Lei di documento. È una pagina del Proemio. Cinzio Giraldi, imitando il Decamerone anche in ciò, inquadra la raccolta delle sue cento novelle in una cornice storica. Finge che codeste novelle sieno raccontate in una compagnia di fuggiaschi dal sacco di Roma del 1527, proprio come fa il Boccaccio nel proemio delle novelle sue dove le immagini narrate dai fuggiaschi della peste di Firenze. Dunque: 1527; ecco non già una data ma un dato che ci serve. Un altro dato Lei lo ha sottomano: apra il mio volume di Shakespeare che è rimasto a S. Agata, cerchi la novella del Giraldi che vi è tradotta e troverà nelle prime linee come il fatto cruento d'*Otello* e di Desdemona sia accaduto poco tempo prima. Dunque l'epoca nostra è fissata dal Giraldi: poco tempo prima del 1527. Io credo di non aver errato designando all'Edel per limite estremo il 1525. Un pajo d'anni di margine fra il fatto e il racconto del fatto non mi paiono troppi. L'Edel, dunque, a mio giudizio, non deve oltrepassare nei studi il 1525, ma prima di quella data estrema deve avere un largo spazio d'anni da consultare. Le vesti d'allora mutavano meno rapidamente di quello che mutino adesso. Oggi stesso, dove c'è molta gente, vediamo rappresentata una trentina di anni di mode, il mantello all'Italiana che Lei porta ancora ne è una prova e i colletti alti delle sue camicie un'altra prova! trent'anni separano questi dall'altro. Ho consigliato al nostro Edel di studiare i pittori Veneziani degli ultimi anni del 1400 a tutto il primo quarto del XVI secolo. Per nostra fortuna i due grandi documenti di quel giro d'anni sono Carpaccio! e Gentile Bellini! Dai loro quadri usciranno le vesti dei nostri personaggi».

<sup>17</sup> *The Works of Shakespeare*, a cura di H. Staunton, London, Routledge, 1864. Incisioni dei fratelli Dalziel da disegni di John Guilbert.



casione della prima rappresentazione di *Otello* alla Scala.<sup>18</sup> Gli schizzi rivelano in modo evidente le fonti pittoriche: Carpaccio, Bellini e Alvise Vivarini. Il mese successivo, presso la ditta Ricordi che sta curando la produzione dello spettacolo, è compilata la *Nota del figurini* in cui si fa espresso riferimento ai disegni di Edel eseguiti a Venezia. Nel settembre, Boito controlla attentamente i disegni per i costumi, «minuzioso come un benedettino», scrive di lui Giulio Ricordi,<sup>19</sup> il quale chiede un parere anche a Giacosa che propone a sua volta «alcune osservazioni». I figurini finalmente sono spediti a Verdi che, scrivendo a Ricordi, esprime le sue idee: «Pensate all'ultimo figurino d'Otello, è bellissimo, ma non è vero! È un Negus *Teodoros*... un *Cetivayo* (salvo la pancia) ma non un'Otello al servizio di *Venezia*. Bisogna cercare col lanternino per trovarvi traccia di un costume veneto»<sup>20</sup> (figg. 3-3a). Subito dopo Ricordi rassicura Verdi, comunicandogli che convincerà Edel a cambiare il costume dell'ultimo atto. E, nel frattempo, Verdi scrive a Boito che «il vestito feroce selvaggio colle braccia nude nell'ultimo Atto. Vegliate voi, ché a me sembrano questi grossi errori». Poco dopo, Ricordi invia a Verdi i cinque nuovi figurini e il compositore trova ancora gli abiti di Otello troppo selvaggi e quelli di Desdemona troppo ricchi e giudica “stupendo” il costume di Jago.

La genesi del personaggio di Jago è più semplice e le sue caratteristiche, condivise da tutti, sono descritte nella disposizione scenica nei seguenti termini:

JAGO. Jago è l'Invidia. Jago è uno scellerato. Jago è un critico. Shakespeare nella lista dei Personaggi lo caratterizza così: *Jago, uno scellerato*, e non aggiunge una parola di più. Jago sulla piazza di Cipro si definisce così: *I am nothing if not critical. Io non sono che un critico*. È un critico astioso e malevolo, vede il male negli uomini, in sé stesso: *Son scellerato perché son uomo*, vede il male nella natura, in Dio. Fa il male per il male. È un artista della frode. La causa del suo odio contro Otello non è molto grave se si bada alle vendette ch'egli ne trae. Otello ha eletto capitano Cassio in vece sua. Ma questa causa gli basta; se fosse più grave la scelleraggine sarebbe minore, questa causa gli basta per odiare il Moro e per invidiare Cassio e per agire come fa. Jago è il vero autore del dramma, egli ne crea le fila, le raccoglie, le combina, le intreccia. Il più grossolano errore, l'errore il più volgare nel quale possa incorrere un artista che s'attenta d'interpretare codesto personaggio è di rappresentarlo come una specie di uomo-demone! è di mettergli in faccia il ghigno mefistofelico, è di fargli fare gli occhiacci satanici. Codesto artista mostrerebbe di non aver capito Shakespeare, né l'opera intorno alla quale c'intratteniamo. Ogni parola di Jago è da uomo, da uomo scellerato,

<sup>18</sup> *Verdi e l'Otello*, cit.

<sup>19</sup> *Carteggio Verdi - Ricordi 1886-1888*, cit., p. 75.

<sup>20</sup> Ivi, p. 87.

ma da uomo. Deve essere giovane e bello, Shakespeare gli dà 28 anni. Cinzio Giraldi, l'autore della novella da dove Shakespeare trasse il suo capolavoro, dice di Jago: *un alfiere di bellissima presenza, ma della più scellerata natura che mai fosse uomo del mondo*. Dev'essere bello ed apparir gioviale e schietto e quasi bonario; è creduto onesto da tutti tranne che da sua moglie, che lo conosce bene. Se in lui non ci fosse un grande fascino di piacevolezza nella persona e d'apparente onestà, non potrebbe diventare nell'inganno così potente come è. Una delle sue arti è la facoltà ch'egli possiede di mutar aspetto a seconda delle persone colle quali si trova per meglio ingannarle o dominarle. Spigliato e gioviale con Cassio; con Roderigo, ironico; con Otello apparisce bonario, riguardoso, devotamente sommo; con Emilia brutale e minaccioso; ossequioso con Desdemona e con Lodovico. Ecco il fondo, ecco la parvenza, ecco i vari aspetti di quest'uomo".<sup>21</sup>

Lo scellerato Jago è sempre «vestito di nero, come nera è la sua anima». Dai disegni di Edel si possono cogliere le sottili varianti che riguardano il costume di Jago che ha «lo stesso nero in tutti gli atti, ma con un piccolo accessorio destinato a spiccare sul nero con una nota brillante di colore», un corsetto verdone, parte della maglia in rosso e verdone, cintura grigia: La mantellina con cappuccio da sovrapporre nel I atto è nera con fodera rossa: Alla tavola 13 il colore è più sommo con particolari grigi, verdi, violacei».<sup>22</sup>

Ancora Verdi sostiene che

per il tipo di figura di *Jago* la cosa è più seria. Tu vorresti una figura piccola, di membra (tu dici) poco sviluppate, e, se ho ben inteso, una di quelle figure furbe, maligne, dirò così *a punta*. Se tu lo senti così fallo così. Ma se io fossi attore ed avessi a rappresentare Jago, io vorrei avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli vicini al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro, e la testa sviluppata di dietro; il fare distratto, *non chaland*, indifferente a tutto, incredulo, frizzante dicendo il bene e il male con leggerezza come avendo l'aria di pensare a tutt'altro di quel che dice; così ch'è, se qualcuno avesse a rimproverarlo: "Tu dici, tu proponi un'infamia", egli potrebbe rispondere. "Davvero' ... non credevo... non ne parliamo più!" Una figura come questa può ingannar tutti, e fino ad un certo punto anche sua moglie. Una figura piccola, maligna, mette tutti in sospetto e non inganna nessuno! Amen. Ridi che rido anch'io di tutta questa chiacchierata! ... Ma piccolo o grande che sia il

<sup>21</sup> *Disposizione scenica*, cit., pp. 4-5.

<sup>22</sup> Milano, Archivio Storico Ricordi, autografo di mano di copista: «*Figurini Linee generali dei personaggi*. Iago Un costume solo in tutta l'opera, nero ma elegantissimo. Spada. Non armatura, egli non è di fazione. Un piccolo accessorio del suo vestire può staccare sul nero con una nota brillante di colore. N.B. Nel primo Atto durante la burrasca indossa una cappa non ampia né lunga».



Jago e Otello turco o veneziano, fallo come vuoi; andrà sempre bene. Soltanto non pensarci troppo.<sup>23</sup>

Il cantante che interpreta per la prima volta il personaggio di Jago, Victor Maurel, partecipa attivamente all'interpretazione del personaggio, facendo osservazioni e proposte pratiche come quella di levarsi la barba<sup>24</sup> e Verdi scrive a Ricordi: «Mi piace assai Jago senza barba» (fig. 4).

Negli abiti dell'angelicata Desdemona «dominerà sempre la nota chiara, e sarà bianca la veste da camera del IV atto nel quale invece sarà di colore cupo l'abito di Otello», come si legge nella *Nota dei Figurini*. Nella disposizione scenica Boito così descrive (fig. 5):

DESDEMONA. Si raccomanda alle signore che dovranno rappresentare questo personaggio di non fare gli occhiacci, di non agitarsi col corpo e colle braccia, di non camminare con dei passi lunghi una pertica, di non cercare i cosiddetti *effetti*. Se l'artista sarà intelligente ed avrà il rispetto dell'arte, gli effetti li troverà senza cercarli, se non sarà intelligente li cercherà senza trovarli. Il volto, lo sguardo, l'accento, ecco le tre sorgenti d'espressione nell'arte rappresentativa. Salvo in casi eccezionali, dove l'orrore tocca l'eccesso, il volto senza contorcergli, lo sguardo senza stralunarli, l'accento senza sopra caricarlo devono poter esprimere ogni dolore ed ogni gioia. Un grande sentimento d'amore, di purezza, di nobiltà, di mansuetudine, d'ingenuità, di rassegnazione deve apparire in questa castissima ed armonica figura di Desdemona. Più le sue movenze saranno semplici e miti, più desterà la commozione nello spettatore, la grazia della gioventù e della bellezza completeranno codesta impressione.<sup>25</sup>

Nello svolgimento della vicenda, man mano che si procede verso la catastrofe, si spengono e si incupiscono i colori e le luci di scena. La stessa veste bianca di Desdemona è un non colore, simbolo di purezza e d'innocenza, ma anche di martirio. Otello abbigliato con una tunica bianca avrebbe distrutto

<sup>23</sup> *Copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 317.

<sup>24</sup> V. Maurel, *A propos de la mise en scène du drame lyrique Otello étude précédée d'aperçus sur le théâtre chanté en 1887*, Roma, Bocca, 1888, p. 6: «la sua espressione fisica dominante deve essere l'impassibilità. [...] Jago può lasciar trasparire qualche barlume di feroce brutalità con Emilia, ma il suo corpo non deve prender parte all'azione: tutto deve limitarsi all'accento della voce e all'espressione degli occhi [...] Carpaccio e Giambellino ci hanno lasciato molti immortali capolavori che documentano i modi, i costumi e l'aspetto fisico dell'epoca, perché la fedeltà storica possa essere violata. Proprio per questo ho pensato di rappresentare Jago senza barba. In effetti, in tutti questi dipinti i personaggi con l'eccezione dei vecchi e dei soldati di basso rango, sono rappresentati senza barba». Trad. it. di O. Cescatti.

<sup>25</sup> *Disposizione scenica*, cit., p. 5.

questa elaborata sequenza significativa. Per Desdemona «dolce spirante purità soave» negli abiti «dominerà sempre la nota chiara». Nel secondo atto, Boito aggiunge una scena ricca di influenze preraffaellite, che si svolge in un giardino, da sempre immagine del paradiso, dove Desdemona è circondata da gigli segni di castità, ma anche di morte, oltre che da coralli simbolo di salvezza attraverso la morte, in una visione premonitrice del martirio finale. Nella scena della morte di Desdemona, il modello è la vergine bizantina della *Dormitio Virginis* e la scena finale è descritta come la deposizione di Cristo. Anche John Gilbert in *Otello* utilizza modelli di iconografia religiosa. Verdi, anche per attenuare la crudeltà dell'opera, vede Desdemona come creatura divina con attributi di sacralità.

Anche i colori degli abiti degli altri personaggi sono stati attentamente esaminati; ad esempio l'abito di Emilia aveva colori simili a quelli dell'abito di Otello e quindi, nel corso della realizzazione, sono corretti. Edel, attraverso i disegni dei costumi, esprime il carattere dei personaggi, mostra il loro stato d'animo, le loro emozioni e li inserisce in ambientazioni efficaci, anche se evocate da veloci accenni sullo sfondo. I figurini quindi divengono oggetti ambigui proprio per la forza e l'originalità dello stile del loro disegnatore che tende a conferire alle immagini un'impronta personale ed espressiva, non sempre in sintonia con le principali linee dei personaggi definite da Boito. Edel tende a conferire ai suoi disegni, in particolare ai personaggi femminili, un fascino sensuale, piccante, spesso provocante. In particolare i figurini di Desdemona, la mostrano maliziosa e diversa dall'idea degli autori, a partire da quello del I atto che è stato molto criticato da Verdi. In quello per il IV atto, Desdemona è appoggiata a un balcone aperto sul cielo notturno, in atteggiamento voluttuoso, avvolta in veli trasparenti simile a una odalisca più che alla casta sposa di Otello. In totale si tratta di 54 tavole disegnate a matita e penna acquerellate, corredate da ampie descrizioni e spiegazioni di stoffe, che riproducono la foggia degli abiti di tutti i protagonisti, dei figuranti e dei coristi.<sup>26</sup>

Boito tenta, attraverso la sua ricerca, di stabilire un'assonanza simbolica tra l'aspetto esteriore e il carattere dei personaggi. Si possono trovare punti di accordo tra librettista e compositore, anche se non si può parlare di esatta coincidenza tra le loro visioni. Boito è teso verso la creazione dell'immagine significativa, del colore simbolico, del particolare appropriato e amorevolmente scelto. Verdi è attento alla coerenza complessiva del dramma: non apprezza i dettagli che possano distrarre dalla visione globale ed è costantemente insoddisfatto di quanto realizzato, che si discosta dalla visualizzazione delle situazioni drammatiche che lui ha avuto nella fase di composizione della musica. Ver-

<sup>26</sup> I figurini dei costumi disegnati da Edel sono conservati all'Archivio Storico Ricordi di Milano.

di partecipa alla produzione dello spettacolo e ritiene che i costumi debbano far parte di un programma complessivo ed essere subordinati a questo e non divenire un elemento che attira troppo l'attenzione. Verdi scrive: «Se il pubblico arriva a dire *Oh!* che bel costume, siamo perduti!». <sup>27</sup> I costumi sono ritenuti, anche dalla casa produttrice Ricordi, un fattore decisivo per il successo dello spettacolo, ma anche elemento in grado di introdurre una chiave di lettura interpretativa.

<sup>27</sup> *Carteggio Verdi – Ricordi 1886-1888*, cit., p. 102.