

## Sommario

- 7 La locandina
- 9 Mahler, Puccini, Janáček e *Otello*  
di Michele Girardi
- 13 Guido Paduano  
*Otello*
- 17 Anselm Gerhard  
Verdi, Wagner e la «prosa musicale»
- 37 Marco Marica  
La 'diversità' come fonte d'ispirazione artistica
- 53 Francesco Micheli  
L'eredità di Verdi. Note di regia per *Otello*
- 57 *Otello*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Emanuele Bonomi
- 115 *Otello* in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 117 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 123 Emanuele Bonomi  
Bibliografia
- 137 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
*Otello* da Cipro a Venezia  
*a cura di* Franco Rossi
- 147 Biografie

# Mahler, Puccini, Janáček e *Otello*

La popolarità di *Otello* è indiscutibile. Nonostante appartenga alla fase finale della creatività di Verdi, periodo negletto dai melomani più protervi che, di solito, prediligono la cosiddetta trilogia popolare, questo capolavoro è molto amato anche dagli appassionati. Tanta è la forza e l'energia che scaturisce da ogni battuta di questa partitura magnifica, fine nei dettagli, fortissima nell'insieme da capo a fondo fin dal trascinate inizio *in medias res*. Là il tenore deve sfolgorare, immane, nell'«Esultate!» che lo riporta in seno alla propria comunità dove l'attende il più doloroso degli inganni.

Ma quanto la drammaturgia e la musica di *Otello* hanno lasciato tracce, oltre che sul pubblico? Il primo riconoscimento di alto profilo viene da Gustav Mahler. Nel cuore del grande *Adagio* che chiude la terza sinfonia (1896), egli affida al timbro possente degli otto corni in Fa:

24

Wieder sehr bewegt. (♩ = etwas schneller wie zu Anfang die ♩ =)

1.3.3.7.  
Horn in F.

2.4.8.8.

zu 4

offen gestopft offen gestopft

gestopft

ff

una frase che proviene dai quattro corni della partitura di *Otello*:

in Mi  
Cor.  
in Mi  
Lampi  
Org.  
Coro

a 2

mf p

mf p

pp

Spa - si - ma l'u - ni - ver - so,  
Spa - si - ma l'u - ni - ver - so,

Il mare ribolle minaccioso mentre «Spàsima l'universo», e forse Mahler, inserendo questo episodio tormentato, cercava proprio di comunicare al suo ascoltatore la sensazione di una tempesta racchiusa nell'animo, che mina la serenità espressa nel corale in Re maggiore.

La sinfonia fu completata nel 1896. Nello stesso anno debuttava *La bohème*, che nel quadro terzo contiene un doppio duetto fra le coppie Mimì-Rodolfo e Musetta-Marcello. Puccini unisce in un quartetto due distinti punti di vista (sulla vita di coppia), che trova un precedente nell'atto secondo di *Otello*, quando il Moro dialoga con la moglie, da un lato, mentre Jago cerca di strappare il fazzoletto dalle mani di Emilia, dall'altro. Ma l'idea di rappresentare un contrasto all'interno di un'espressione simultanea, non rimane l'unico segno di affetto e interesse di Puccini per il capolavoro shakespeariano di Verdi. Nell'atto terzo di *Tosca* (1900), infatti, con l'intento di enfatizzare un momento di struggente abbandono alla passione perduta, egli utilizza un quartetto di violoncelli solisti, complesso che proprio Verdi aveva valorizzato nel duetto d'amore fra Desdemona e il marito, ch'è anche il loro ultimo momento di felicità. E non basta, perché quando il barone Scarpia, nell'atto iniziale, vuole affermare con forza la sua natura scapigliata, che lo porta a fare il male per il piacere di farlo, trova un ventaglio sull'impalcato dove lavora Cavaradossi e concepisce un piano d'azione implacabile: «(Per ridurre un geloso allo sbaraglio | Jago ebbe un fazzoletto... ed io un ventaglio!...)».

Passano altri quattro anni, e la scena si sposta a Brno in Moravia, dove un compositore 'nazionalista' senza pregiudizi mette in scena *Jenufa* (1904). Nell'atto secondo una giovane madre disperata rivolge una preghiera alla Madre delle madri, e intona l'*Ave Maria* come Desdemona. Questo gesto è un chiaro segno del vasto orizzonte culturale di Leoš Janáček, consapevole del percorso storico del teatro musicale moderno poiché chiama in causa un'opera ancora giovane come *Otello* sia evocando l'innocenza della protagonista verdiana che trasmigra nella giovane ceca, sia utilizzandola per stringere ancor più il nodo drammatico, visto che in entrambi i casi la preghiera non sortirà l'effetto sperato.

Il nostro percorso potrebbe proseguire con la gelosia omicida tenorile in *Pagliacci*, oppure citando l'attenzione critica che Schönberg riservò alla melodia del brindisi di Jago, ma la manciata di esempi sin qui illustrati già attesta una ricezione profonda della drammaturgia musicale di *Otello* nell'arco di un ventennio scarso dalla prima. In questo volume della «Fenice prima dell'opera» riprendiamo l'apparato saggistico del programma di sala uscito in occasione della precedente ripresa di *Otello* al PalaFenice (2002), debitamente aggiornato dagli autori. Se Marco Marica si occupa di un aspetto più che mai di attualità ai tempi d'oggi, come la 'diversità' di Otello quale fonte d'ispirazione artistica, Anselm Gerhard mette a confronto le ricerche di una superiore realtà drammatica da parte dei due festeggiati dell'anno musicale a venire, che la Fenice celebra in scena allestendo a distanza di pochi giorni *Tristan und Isolde*: Wagner e Verdi.

Scheda: 1/1

[▶ Scheda Unimarc](#) [▶ Scarico Unimarc](#) [▶ Scheda Marc21](#) [▶ Scarico Marc21](#)

[▶ Export Endnote](#) [▶ Export Refworks](#) [▶ Citazioni](#) [☆ Aggiungi a preferiti](#) [▶ Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	<b>La Fenice prima dell'Opera</b>
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none"><li>- Periodicità non determinata</li><li>- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"</li></ul>
Numeri	<ul style="list-style-type: none"><li>- [ISSN] 2280-8116</li></ul>