

La mess'in scena delle opere di Verdi.
Introduzione alle «disposizioni sceniche» Ricordi

di David Rosen

V'è una lagnanza ricorrente in merito alla conclusione delle *Vépres siciliennes*: «nessuno sa ... ciò che, calata la tela, dovrà capitare alle figure emergenti del dramma»¹. Lo spartito dice solo che «Procida ed i Siciliani si scagliano su Monforte e sui francesi». Grazie però al *livret de mise en scène* («libretto di scena» o «disposizione scenica», in italiano) stilato e pubblicato da Louis Palianti, siamo in grado di conoscere con precisione il taglio registico della scena finale così com'essa fu alla *première* (Opéra di Parigi, giugno 1855), allestimento che Verdi seguì di persona:

... Altri rivoltosi salgono i gradini 8 e penetrano nel padiglione per l'uscita G, donde fuggono le donne del castello che riempiono allora il terrazzo 5. Monfort ed i suoi non hanno altre armi all'infuori dei pugnaleri che adornano i loro costumi. I loro nemici sono armati di scuri e pugnali. Dietro questi forsennati irrompono dall'uscita DD altri popolani (*coristi*).

Dalla galleria 3 irrompe una turba furente di popolani e popolane (*coristi, coriste, compare e figuranti* d'ambo i sessi) che invade e ingombra i gradini 4, 5, 6. — *Où, vengeance! vengeance! qu'elle guide nos pas, etc. etc.* Henri, cedendo alla voce del sangue e della riconoscenza, si colloca presso suo padre e trae il pugnale — il che fa esitare un istante i ribelli.

Voglio ringraziare, per le collaborazioni di vario genere prestatemi, Harney Bordeuiz, Martin Chusid, Carlo Clausetti, H. Robert Cohen, Marcello Conati, Francesco Degada, James Hepokoski, Andrew Porter e Nicole Widi; inoltre, la Bibliothèque de l'Opéra di Parigi, Casa Ricordi di Milano e l'Istituto di studi verdiani di Parma. La ricerca che ha portato a questo studio è stata in parte finanziata dalla University of Wisconsin-Madison Graduate School e dalla American Philosophical Society.

¹ F. Abbiani, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, vol. II, p. 305. Per quanto concerne i versi che Scribe scrisse per questa scena e il brano che Verdi compose ma cassò prima ancora della «prima», cfr. J. Budden, *Variants nei "Vespri siciliani"*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», VI (1972), pp. 14-18.

Popolo affollato. — ai numeri 3, 4, 5, 6 Procida.	Donne del castello.
Popolani. Giovani popolani. Giovani popolani. Giovani popolani.	Cavalieri. - Dignitari. Montfort. - Cavalieri. Cavalieri Dame. Hélène. - Dignitari.

Ma ad un gesto di Procida, dal gruppo dei popolani giovanissimi (di fronte al giardino) si slanciano i più ardimentosi contro Montfort ed i suoi, sollevando le scuri ed i pugnali; ma arretrano feriti a morte da Montfort e da Henri. — Hélène cade ai piedi dell'amante, e crede di proteggerlo col suo corpo. — Essasperato alla vista delle prime vittime, il popolo si precipita a vendicare. — Montfort, Henri, i Cavalieri e i Dignitari, dietro a cui si sono rifugiate le Dame che cadono prostrate, li aspettano a piè fermo. — Procida eccita l'ardire dei suoi. — Su questo quadro cala rapidamente la tela, sull'ultimo, prolungato: *Vengean... celiii?*

Palliani, *régisseur* dell'Opéra-Comique, stilò le *mises en scène* di parecchie opere allestiti nel suo teatro o all'Opéra, fra cui tre inscenate sotto il controllo diretto di Verdi: *Jerusalem* (1847), *Les Vêpres siciliennes* (1855) e *Le troubère* (1857)⁵. Tutto fa credere che le *mises en scène* di Palliani fossero descrizioni «scrupolosamente esatte» dei vari spettacoli⁴.

² L. Palliani, *Libret de mises en scène* per *Les Vêpres siciliennes*, p. 18 (Paris, Bibliothèque de l'Opéra, C 4247/135).

³ Può darsi che Palliani non abbia mai dato alle stampe la *mise en scène* di *Jerusalem*: essa è elencata sotto l'inscrizione «Manuscrits et Imprimés Prix divers» in un annuncio pubblicitario risalente almeno al 1860 (nella *mise en scène* a stampa del Palliani per la *Rita* di Donizetti data all'Opéra-Comique in quell'anno). La *mise en scène* manoscritta e adespota conservata alla Bibliothèque de l'Opéra (C 4909/3) e quella conservata nelle Archives Nationales parigine (AYXIII 206, n. 613) risalgono forse alla messa in scena del 1847. Si veda la trattazione che ne ha fatto U. Günther, *Verdis erster Erfolg in Paris*, in «Lendemanns», VIII (1983), n. 31-32, pp. 53-62.

La Bibliothèque de l'Opéra conserva due *mises en scène* di allestimenti parigini di opere verdiane prodotti con la supervisione di Verdi (*Les Vêpres siciliennes* e *Le troubère*, ambedue inscenati all'Opéra: C 4247/135 e 100) e una dozzina circa di *mises en scènes* manoscritte per allestimenti verdiani che però certamente non furono seguiti dal compositore, come il *Rigolotto* e la *Traviata* dati al Théâtre Lyrique di Parigi e il *Rigolotto* e l'*Attila* dati al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles. Non ce ne occuperemo in questa sede: H.R. Cohen ha dato un catalogo unitario delle *mises en scène* verdiane conservate nelle biblioteche parigine in occasione del VI congresso internazionale di studi verdiani (di cui si attendono tuttora gli atti). *Vêpres et Trouvère* figurano tra i *Vingstix livres de mise en scène* *brûlés dans des créations parisiennes*, rist. anastatica a cura di H.R. Cohen, New York, Pendragon Press, 1986; si veda anche dello stesso curatore, il catalogo ragionato su *Cantans de mises en scène en France*, New York, Pendragon Press, 1986.

⁴ Così vengono definite le *mises en scène* nel necrologio di Palliani, apparso nella «Revue et Gazette Musicale de Paris» il 7 novembre 1875. Si veda anche il documento «dossier d'artistes» di Palliani che si conserva alla Bibliothèque de l'Opéra, accluso al riordine dell'accuratezza delle *mises en scène* di Palliani, cfr. H.R. Cohen (in collaborazione con M.-O. Gignon), *La conservation de la tradition scénique sur la scène lyrique en France au*

Il 28 novembre 1855 Verdi inviava a Francesco Maria Piave «la descrizione della *mise en scène* dei *Vesperi*. È bellissima e leggendo in attenzione quel fascicolo un ragazzo è buono da mettere in scena. Se i *Vesperi* si cambiano in *Gusman* [*Giovanna de Gusman* è la versione italiana censurata dell'opera, con l'azione localizzata in Portogallo] non hai che da cambiare i costumi. Ma la *mise en scène* deve restare»⁵. Nel giro di meno di un mese la traduzione italiana delle note di regia di Palliani fu consegnata ai tipografi di Casa Ricordi⁶. Col titolo *Disposizione scenica per l'opera Giovanna de Gusman*, essa inaugurò una serie di libretti di regia che avrebbe poi abbracciato tutte le opere verdiane che vanno da *Les Vêpres siciliennes* (1855) al *Falstaff* (1893)⁷. Le *mises en scène* francesi e le «disposizioni sceniche» Ricordi sono, di tutti i libretti di scena verdiani noti, i soli basati su allestimenti cui Verdi soprastene.

XIX^e siècle: les livres de mise en scène et la bibliothèque de l'association de la Régie théâtrale, in «Revue de Musicologie», LXIV (1978), pp. 253-267.

⁵ Abbiati, *Giuseppe Verdi* cit., vol. II, p. 316.

⁶ I cosiddetti «libroni» degli archivi di Casa Ricordi riportano la data del dicembre 1855.

⁷ Non fu però pubblicata nessuna «disposizione scenica» per il *Simon Boccanegra* del 1857, probabilmente a causa dell'accoglienza tiepida che l'opera ricevette alla «prima». Le «disposizioni sceniche» Ricordi di cui v'è traccia sono, per le opere verdiane, le seguenti nove: *Giovanna de Gusman* (traduzione italiana censurata delle *Vêpres*), tradotta dalla *mise en scène* parigina del 1855 di Palliani, n. ed. 28356, 1856 (esemplari alla Bibl. Braidenese di Milano e alla Fondazione Cini di Venezia); *Un ballo in maschera*, disposizione scenica compilata da Giuseppe Conceri sulla base dell'allestimento del Teatro Apollo, Roma 1855, n. ed. 31305, 1859 (Braidenese, Museo Teatrale alla Scala); *La forza del destino*, n. ed. 35120, 1863 (Fondazione Cini e Roma, Biblioteca di S. Cecilia); *Don Carlo*, basata sull'allestimento dell'Opéra del 1867, n. ed. 40699, 1867 (Braidenese e Scala); *Aida*, compilata da Giulio Ricordi sull'allestimento scaligero del 1872, n. ed. 43504, 1873 (Archivio Ricordi, Istituto di studi verdiani a Parma); *Simon Boccanegra*, compilata da G. Ricordi sull'allestimento scaligero del 1881, n. ed. 48699, 1883 (Braidenese); *Don Carlo*, «terza edizione», basata sull'allestimento dell'Opéra del '67 ma non senza qualche adeguamento alle revisioni del 1882/83, n. ed. 51142, dicembre 1886 (Conservatorio di Milano); *Otello*, compilata da G. Ricordi sull'allestimento scaligero del 1887, n. ed. 52159, 1888 (Braidenese); *Falstaff*, basata sull'allestimento scaligero del 1893, n. ed. 96585 (non si conosce a tutt'oggi nessun esemplare di questo libretto, consegnato alla tipografia Ricordi il 25 luglio 1893). Ad eccezione del *Simon Boccanegra* e della «terza edizione» del *Don Carlo*, Ricordi non pubblicò disposizioni sceniche che riguardassero revisioni verdiane di opere precedenti.

Ricordi pubblicò disposizioni sceniche anche per opere non verdiane, p. es. *I moschettieri* di Giuseppe Sinico (n. ed. 32860, 1861; Braidenese), *I lituani* di Amilcare Ponchielli (compilata da G. Ricordi sull'allestimento scaligero, n. ed. 44915, 1876; Conservatorio di Milano), *Mefistofele* di Arrigo Boito (compilata da G. Ricordi «secondo le istruzioni dell'autore», n. ed. 45401, 1877; Bibl. de l'Opéra), *Il re di Lahore* (compilata da G. Ricordi sull'allestimento dell'Opéra, n. ed. 45339, 1877; Conserv. di Milano) e *Erondide* di Jules Massenet (compilata da Lapsisida sull'allestimento della Monnaie di Bruxelles e la successiva produzione del Théâtre Italien di Parigi, n. ed. 51015, 1886; *ibidem*), e *Marion Lecrout* di Giacomo Puccini (compilata da G. Ricordi, n. ed. 96457, 1893; Braidenese, ristampata in Museo Teatrale alla Scala: 1880-1930. *Momenti della messa in scena*, Milano, 1977).

Fino a che punto le disposizioni sceniche pubblicate da Ricordi riflettono davvero le idee di Verdi sul modo d'inscenare le sue opere? Si è visto che il *vademecum* di scena per *Les Vêpres siciliennes* godeva dell'approvazione entusiastica del musicista (il che, ovviamente, non equivale ad affermare ch'egli fosse il solo responsabile della concezione d'essa *mise en scène*). Harvey Bordowitz ha dimostrato come il compilatore della disposizione per *Aida* citasse alla lettera molte delle indicazioni sceniche che Verdi annotò a margine della prima edizione Ricordi del libretto⁸. Sfortunatamente, per le altre disposizioni sceniche non disponiamo a tutt'oggi di riscontri altrettanto probanti, ma in diversi casi pare possibile accertare in qual misura Verdi contribuì alla messa in scena di una data opera. Sarebbe certo un'esagerazione afferire ch'egli ebbe discrezionalità assoluta su ogni aspetto di ciascun allestimento — sappiamo di taluni casi in cui si assoggettò ai punti di vista altrui⁹ —, ma reputo che muove ricerche confermeranno la generale aderenza delle disposizioni sceniche alla volontà di Verdi. È improbabile che Ricordi volesse rischiare d'incontrare nelle sue ire pubblicando libretti di scena che descrivessero allestimenti da lui non approvati.

Le disposizioni sceniche Ricordi non volevano essere semplici suggerimenti, d'aiuto al direttore di palcoscenico, bensì istruzioni vincolanti. Questo precetto, dalle note di scena per *Otello* (p. 7), è tipico¹⁰:

Il direttore di scena comunicherà in tempo debito le relative istruzioni contenute nel presente libro ai Pittori: Scenografi, Macchinista, Vestiarista, Artrezzista, Capo illuminatore, Capo comparse, ecc.

È assolutamente necessario che gli artisti prendano esatta cognizione della messa in scena e vi si conformino: come pure Direzioni ed Imprese non devono permettere alterazioni di sorta ai costumi¹¹; questi furono accuratamente stu-

⁸ H. Bordowitz, *Verdi's Dispositions sceniche. The Stage Manuals for Some Verdi Operas*, dissertazione, Brooklyn College, 1976, pp. 5-12. Il libretto, ora alla Pierpont Morgan Library di New York, è stato preso in esame anche da G. Ronceaglia, *Giuseppe Verdi, la regia e un libretto di "Aida" con annotazioni e schizzi del musicista*, in *Galleria veridiana*, Milano, 1956, pp. 49-75.

⁹ Ad esempio, si veda la lettera di Verdi del 21 febbraio 1881 a Giulio Ricordi a proposito delle luci per l'ultimo atto del *Simon Boccanegra* (cfr. Abbati, *Giuseppe Verdi cit.*, vol. IV, pp. 147-148), o V. Maurer, *A propos de la mise en scène du drame lyrique "Otello"*, Roma, Bocca, 1888, pp. 176-177. Maurer riferisce che Verdi desiderava, nel finale del terzo atto, che Jago ponesse il suo piede sul corpo disteso di Otello; per le prime tre rappresentazioni fu adottato il punto di vista di Boito — che non voleva quel gesto —, per poi tornare ai voleri di Verdi. Ma la disposizione scenica riporta l'idea di Boito.

¹⁰ Inquadrature del tutto simili, spesso con le stesse parole, si ritrovano nelle disposizioni di Ricordi per opere d'altri autori (ad es., *Mefistofele*, *Il re di Lahore*, *I lituani*, cfr. nota 7).

¹¹ Nel libretto di scena di *Otello* i costumi non vengono descritti tanto particolareggiatamente come in altri casi (ad es., nella disposizione del *Boccanegra*); v'è però l'elenco dei costumi necessari al coro e alle comparse in ciascun atto. Ad ogni voce corrispondono uno dei «figurini» disegnati da Alfred Edel, tuttora conservati negli archivi Ricordi. Evidentemente eran proprio quei figurini (o delle copie) a servir di modello ai vestiaristi dei teatri che rappresentavano l'opera.

diari e copiati da quadri dell'epoca¹² e non v'è ragione perché vengano alterati secondo il capriccio di questo o di quell'artista.

Stando alle disposizioni sceniche, il compito del direttore di palcoscenico è quello di assicurare — ammaestrando e tiranneggiando esecutori e tecnici — che l'opera vada in scena esattamente come previsto dalle istruzioni. Una siffatta nozione di allestimento unico ed «ufficiale» certo non andrebbe a genio ai registi odierni.

Più che passare in rassegna le disposizioni sceniche, voglio qui occuparmi di qualche tratto emergente che possa rivelare il fascino di questi documenti. Per primi, i cambiamenti di scena (o mutazioni sceniche).

Negli spettacoli odierni di solito i cambiamenti di scena durante gli atti praticamente non si distinguono dai cambiamenti di scena fra un atto e l'altro, visto che tutta la differenza sta nel dare o meno la possibilità al pubblico di raggiungere il *buffer* per ristorarsi. Ma le disposizioni sceniche sono lì a ricordarci che i cambiamenti di scena entro gli atti, ai tempi di Verdi, venivano solitamente fatti a vista, con rapidità e a scena aperta. Quando s'alza il sipario sul *Ballo in maschera*, ad esempio, ci si presenta, calato «a mezzo teatro» (ossia a metà del palcoscenico), un «telone rappresentante una sala del Governatore» (p. 7); alla fine della scena esso viene alzato a rivelare l'abituro di Ulrica, una «scena lunga, che viene scoperta dall'antecedente» (p. 10)¹³.

I cambiamenti di scena a vista comportano una limitazione rilevante: prima del cambiamento il palcoscenico dev'essere sgombrato di personaggi — vivi o morti che siano — e di attrezzature sceniche. Quest'operazione può portare a situazioni scabrose, del tipo: «N.B. Durante il canto della seconda cabaletta [l'«Egli è salvò!» del baritone nella *Forza del destino*, III, 2] i Servi avranno sgombro la stanza dalle sedie, dalla valigia e dai due tavoli. — Cambia scena» (dalle note sceniche per *La forza del destino*, p. 31). Più complesso è l'apparato scenico, maggiori sono le difficoltà. Ad esempio, alla prima scena dell'atto II di *Un ballo in maschera* (figura 1) non può seguirne nessun'altra nel corso dell'atto — o tutt'al più una scena «cortaa», che però riuscirebbe deludente sotto il profilo visivo —, giacché altrimenti Sam, Tom e compari

¹² «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 esecrano le vesti dei nostri personaggi» così Boito scriveva il 16 maggio 1886 a Verdi (cfr. *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, Roma, Reale Accademia d'Italia e poi Accademia dei Lincei, 1935-1947, vol. II, p. 104). Quest'insistenza sull'accuratezza storica è un tema ricorrente nelle disposizioni sceniche: nella disposizione per il *Simon Boccanegra* si avverte che la cattedrale genovese è ancora incompiuta (p. 3), in quella per l'*Otello* si chiede che Montano e Casio duellino in stile autenticamente quattrocentesco (p. 27).

¹³ Queste pagine sono riportate in M. Chusid, *A Catalog of Verdi's Operas*, Hackensack, N.J., Joseph Boinin, 1974 (*Music Indexes and Bibliographies*, 5), p. 33.

sarebbero costretti a portarsi fuori a spalla colline e colonne. In breve, se in un atto v'è piú d'una scena, l'ultima sarà, con tutta probabilità, visivamente piú elaborata delle precedenti.

I cambiamenti di scena operati a vista presentano beninteso anche dei vantaggi: il piacere della giustapposizione subitanea delle vedute, connessa normalmente con un'espansione spaziale, e — ancor piú importante — il render possibile la continuità musicale fra scena e scena. Le note per *Aida*, ad esempio, ammoniscono: «Un ritardo nel cambiamento di scena» nell'atto I «guasterebbe tutto l'effetto musicale» (p. 13); e nell'ultimo atto il cambiamento «deve aver luogo subito appena finita la musica di questo pezzo» (p. 60): Verdi infatti ha collegato le due scene del quart'atto usando «lo stesso movimento»¹⁴. Ecco allora che la procedura della mutazione scenica a vista è gravida di implicazioni anche per l'analisi musicale. Un cambiamento di scena è snodamento secco di quanto si possa credere, e quindi, analizzando la struttura compositiva delle opere di Verdi, va tenuto presente che le singole entità musicali possono benissimo travalicare al di là delle entità sceniche o viceversa, senza dover necessariamente coincidere¹⁵.

La disposizione scenica dell'*Otello* dà spunto ad alcune considerazioni ulteriori. Essa è di gran lunga la piú minuziosa della serie, lunga circa tre volte quelle per *Les Vêpres siciliennes* e *Un ballo in maschera*. Sarebbe azzardato affermare che gli allestimenti stessi divenissero via via piú elaborati, ma è chiaro che Verdi e Ricordi vollero esercitare un controllo sempre maggiore sulla mess' in scena delle opere.

Le note per *Otello* spiegano nei particolari come vadano procurati gli effetti visivi richiesti: l'uragano seguito dal rasserenarsi del cielo, il movimento delle navi sul mare in tempesta, il balenio dei fulmini reattizzato con la luce elettrica (soltanto a partire dal 1884 la Scala fu «completamente illuminata a luce elettrica»), il falò del «fuoco di gioia» nel seguito dell'atto («ne avrà speciale incarico un corista intelligente», p. 20). La pagina riprodotta nella figura 2 è seguita da altre due facciate fitte fitte di istruzioni particolareggiate. Ma tralasciamo la produzione dell'uragano ed esaminiamone invece il significato.

Il temporale come rivelatore barometrico dell'azione drammatica e degli stati d'animo — *topos* operistico consueto ed abusato che Verdi e Boito rispolverano ad apertura del prim'atto di *Otello* — ci conduce al problema dell'uso verdiano del simbolismo visivo. L'argomento è troppo vasto perché se ne possa qui fare una trattazione completa, ma credo che qualcosa di utile in merito lo si possa ricavare dall'analisi dei

¹⁴ Di fatto, tutti i cambi di scena all'interno degli atti sono in qualche modo connessi fra loro. Il Mi. P. acuto lega prima e seconda scena dell'atto I, mentre le due dell'atto II trovano il *tratté d'union* nell'utilizzo del medesimo tempo (l'atto III consta d'una sola scena).

¹⁵ Winton Dean fa considerazioni analoghe a proposito del teatro händeliano nel suo *Handel and the Opera seria*, Berkeley, University of California Press, 1969, pp. 123-151.

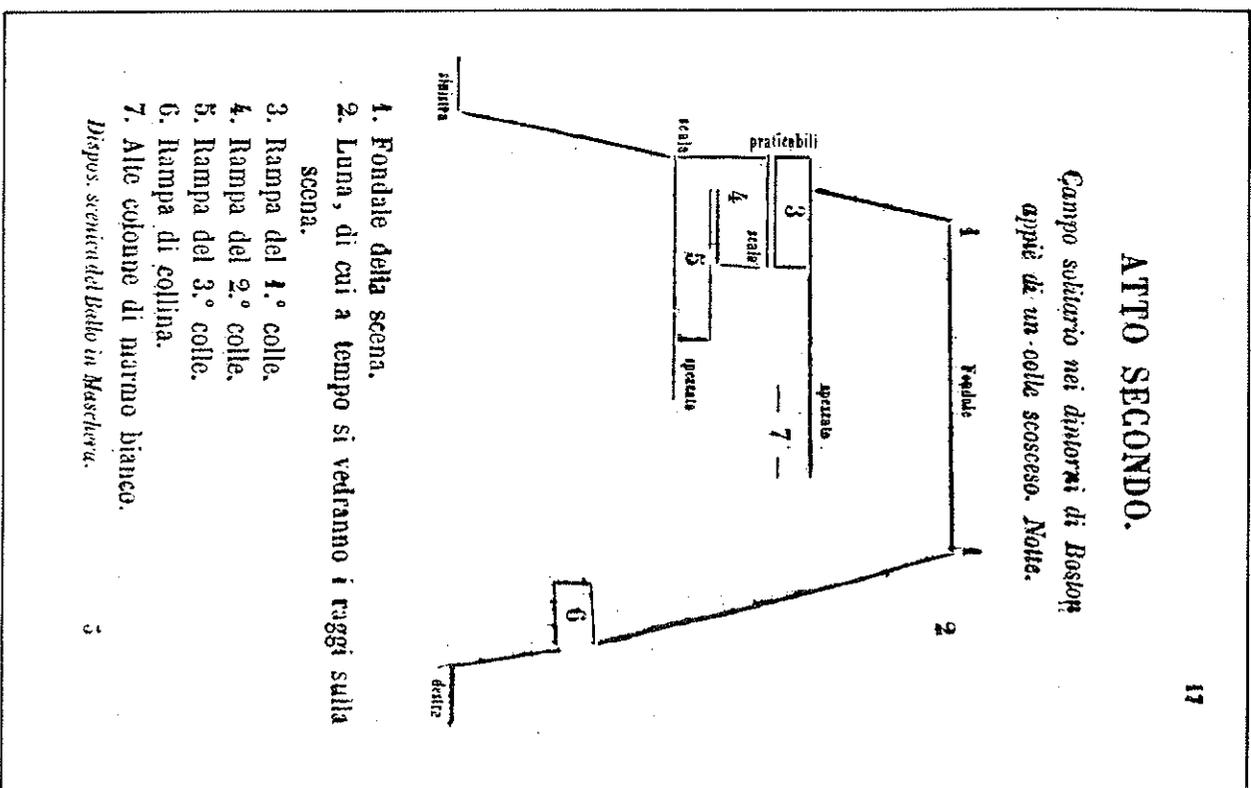


Fig. 1. Disposizione scenica per *Un ballo in maschera*, p. 17.

ATTO PRIMO.

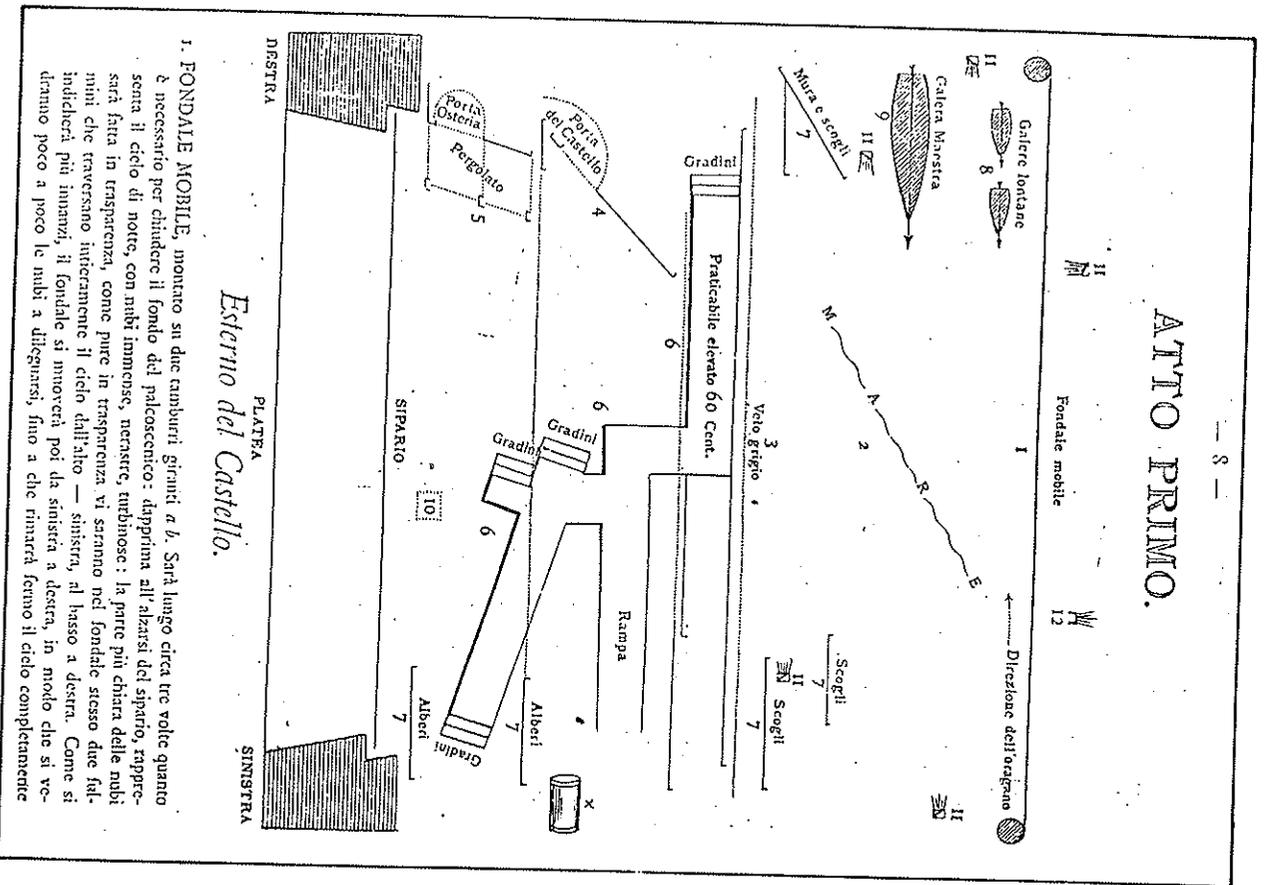


Fig. 2. Disposizione scenica per *Otello*, p. 8.

1. FONDALÈ MOBILE, montato su due tamburi giranti *a b*. Sarà lungo circa tre volte quanto è necessario per chiudere il fondo del palcoscenico: dapprima all'alzarsi del sipario, rappresenterà il cielo di notte, con nubi immense, nerastre, turchese; la parte più chiara delle nubi sarà fatta in trasparenza, come pure in trasparenza vi saranno nel fondale stesso due falanxini che traversano intieramente il cielo dall'alto — sinistra, al basso a destra. Come si indicherà più innanzi, il fondale si muoverà poi da sinistra a destra, in modo che si vedranno poco a poco le nubi a dileguarsi, fino a che rimarrà fermo il cielo completamente

cambi di luce interni alla scena. A giudicare dalle disposizioni sceniche, essi sono rari in Verdi e, se si presentano, son quasi sempre spiegabili — e di fatto spiegati — come fenomeni di natura, tipo levar del sole o tempeste che si scatenano o si placano. In parte ciò è conseguenza della scarsità di avvenimenti soprannaturali nelle opere di Verdi¹⁶, quando Carlo V alla fine del *Don Carlo* fa — in modo soprannaturale o, almeno, misterioso — la sua comparsa, «la sua figura è illuminata da un raggio di luce elettrica» (dalla disposizione scenica del 1867, p. 55, l'indicazione manca nella disposizione della «terza edizione»). Si tratta del primo accenno all'illuminazione elettrica che appaia nelle disposizioni sceniche Ricordi e, forse, dell'unico cambio di luce (interno alla scena) che non sia interpretabile come fenomeno naturale.

Verdi però non si spinse un granché in là neppur nell'ambito di effetti-luce spiegabili naturalmente. Mettiamo a confronto due idee diverse sulla veste luministica da dare all'atto II di *Otello*, quella della disposizione scenica e quella proposta da Victor Maurel (il primo Jago) nel suo *A propos de la mise en scène du drame byrique "Otello"* del 1888, ove il baritono avanza suggerimenti propri per la mess in scena dell'opera. L'illuminazione descritta nella disposizione scenica rimane invariata lungo tutto l'atto (p. 35):

Le invetriate del fondo della sala devono occupare quasi tutta la parete: saranno formate con velo assai trasparente (garza), ma in modo di dare l'impressione che il giardino al di fuori si veda leggermente annerchito, attraverso i vetri. Il giardino deve essere molto illuminato dalle *hæuses* e dai fianchi, ottenendo l'effetto del sole splendente: la sala sarà pure a tutta luce, ma sempre un po' meno illuminata del giardino.

In questo caso le luci sono del tutto realistiche e decorative; al contrario, quelle di Maurel sono simboliche:

Abbiamo visto, nel prim'atto, uomini ed elementi piegarsi innanzi a Otello, e la più grande serenità tener dietro ai più terribili sconvolgimenti della natura.

Per l'atto II Maurel suggerisce:

¹⁶ Sfortunatamente non v'è alcun libretto di scena per *Macbeth* — Verdi, dopo il 1850, non mise più in scena l'opera —, ma sappiamo, dalla lettera del 21 gennaio 1847 all'impressario Lanari, che il compositore desiderava una «fantasmagoria» (una lanterna magica) per la sfilata del re all'atto III (cfr. Abbiani, *Giuseppe Verdi* cit., vol. I, p. 659). Ci si può chiedere com'egli avrebbe inscenato l'opera se avesse avuto a disposizione i mezzi tecnici d'una Scala o d'un'Opera di quarant'anni dopo, cioè del periodo di *Otello*. Un precedente nell'uso simbolico delle luci in scene soprannaturali l'avrebbe trovato nella disposizione scenica del *Metistofele* di Boito. Ad esempio, dopo che Faust e Metistofele hanno stretto il loro patto, «prendono posto sulla tavola ... la quale si alza portando in aria Fausto e Metistofele artisticamente aggruppati e ravvolti nel mantello magico mentre un raggio di luce rossa li illumina» (p. 29). Pure, alla morte di Faust, «un potente raggio di luce elettrica bianca lo illumina...» (p. 77, corsivi miei).

Per seguire psicologicamente l'evolversi del dramma, e in contrasto col prim'atto, noi vorremmo che al levarsi del sipario l'intensità della luce rendesse l'idea che il sole, pur se ancora brillante, ha già oltrepassato la metà del suo corso per poi tingersi pian piano dei colori del crepuscolo...

Vorremmo ... che la luminosità scemasse gradualmente fino alla fine dell'atto, assecondando così le fasi psicologiche della situazione. Il sole, scomparso all'orizzonte, irradia sulla natura null'altro che bagliori rossastri; l'inizio della notte avvolge materialmente Otello, così come ha pervaso lo spirito di Jago¹⁷.

Fatta l'ovvia eccezione dei temporali, effetti visivi simbolici di tal fatta sono insoliti in Verdi¹⁸, par proprio ch'egli desse priorità assoluta al realismo (accuratezza storica inclusa) e allo sfarzo decorativo.

La figura 3 riporta due dei 270 (!) schemi o diagrammi contenuti nelle istruzioni di scena per l'*Otello*. Nel secondo diagramma Otello, con dietro il suo seguito, è appena uscito in scena e sta per intonare le sue prime parole: «Esultate, l'orgoglio musulmano sepolto è in mar...». Questo tipo di notazione grafica, introdotto per la prima volta nella disposizione scenica per *Aida*, è molto più preciso di quello adottato nei primi libretti di scena (si veda la citazione di p. 209 e s., e la fig. 1). Si noti come i simboli grafici corrispondenti al coro siano disposti sulla pagina in modo piuttosto irregolare. Le note di scena di *Otello* — al pari di altre sei pubblicate da Ricordi¹⁹ — insistono (p. 7) sul fatto che il Direttore di scena deve innanzi tutto spiegare ben chiaramente ai Cori, che non devono raffigurare una massa insignificante di persone, ma che bensì ciascuno rappresenta un personaggio e come tale deve agire, muoversi per conto proprio, secondo i propri sentimenti, mantenendo soltanto cogli altri una certa unità d'azione, atra a meglio assicurare l'esecuzione musicale²⁰. L'immobilità, a meno che non sia espressamente voluta dalla messa in scena, deve essere assolutamente vietata.

¹⁷ Maurel, *Mise en scène du drame lyrique "Otello"* cit., pp. 94-96.

¹⁸ L'esempio forse più eclatante di simbolismo visivo nelle opere di Verdi non è d'invenzione originale, ma derivato dalla fonte, il *Simon Boccanegra* di Gutierrez. All'inizio dell'ultimo atto dell'opera veridiana Genova appare tutta illuminata da torce, per l'annunziare la vittoria del doge. Verdi predispone e giustifica l'effetto visivo facendo annunziare l'ordine del doge che le torce siano spente per rispetto ai caduti. Durante l'atto, poco più innanzi, Fiesco si avvicina al doge, che sta soccombendo al veleno, e lo avverte «in tono minaccioso, quasi profetico»: «Delle faci festanti al barlume Cifre arde, funebri vedrai... Di tua stella s'eclissano i rai...». E le luci infatti prendono a calare per estinguersi del tutto circa a metà del duetto. Verdi così istruiva Abbatini: «*En un septe Verdi* cit., vol. II, p. 375). Tuttavia ci è capitato di assistere a allestimenti del *Simon* ove le direttive di Verdi eran del tutto trascurate.

¹⁹ *Aida*, *Simon Boccanegra*, *I titani*, *Meisterspiele*, *I re di Lahore* e *Manon Lescaut* (cf. nota 7).

²⁰ È indubbiamente alle ragioni dell'«esecuzione musicale» che si deve la suddivisione del coro per sessi e, altrove nell'opera, per registri vocali.

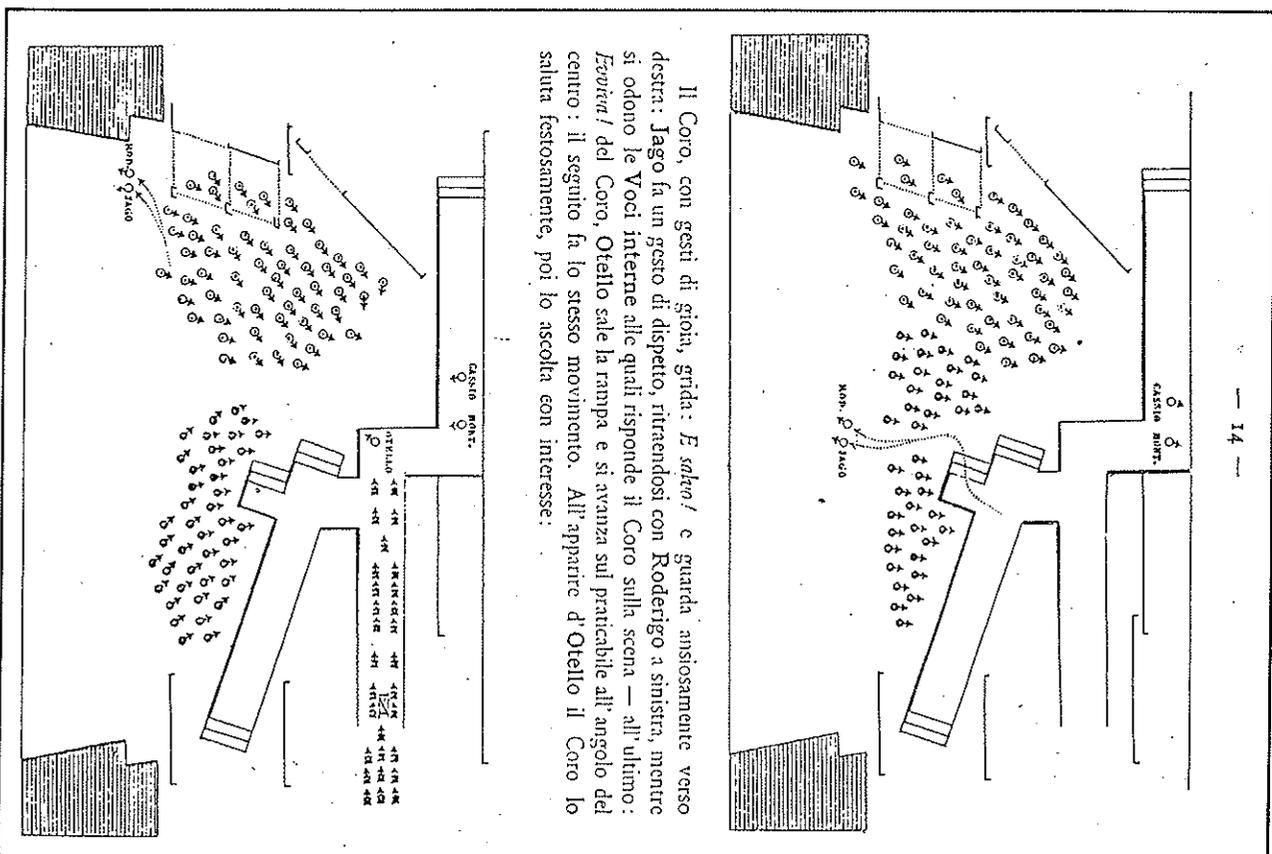


FIG. 3. Disposizione scenica per *Otello*, p. 14.

Invero non mancano i casi in cui i libretti di scena stabiliscono che tutti i coristi si muovano di concerto; ciò accade spesso nelle azioni rituali, come durante la scena dell'investitura di Radames (*Aida*, I, 2; pp. 14-21) o quando, nel finale I del *Simon Boccanegra*, «precisamente sull'ultima sillaba di "Maledetto", tutti, artisti e cori fanno un gran passo innanzi, stando con gesto marcatissimo il braccio destro, come se maledissero un personaggio invisibile» (pp. 27-28). I casi di azione concertata sono comunque relativamente rari; l'uso scenico del coro è solitamente «realistico».

La direzione delle frecce nel secondo diagramma di figura 3 indica che tutti si son volti a Otello, che sta per parlare; tutti meno Jago e Roderigo. Essi si son staccati dalla folla per portarsi su di un lato del palcoscenico — le linee punteggiate segnano il loro percorso — e volgono le spalle a Otello! Nelle didascalie sceniche di partitura e libretto non v'è cenno alcuno a questo ironico «contrappunto» gestuale che mira a sminuire l'entrata trionfale di Otello.

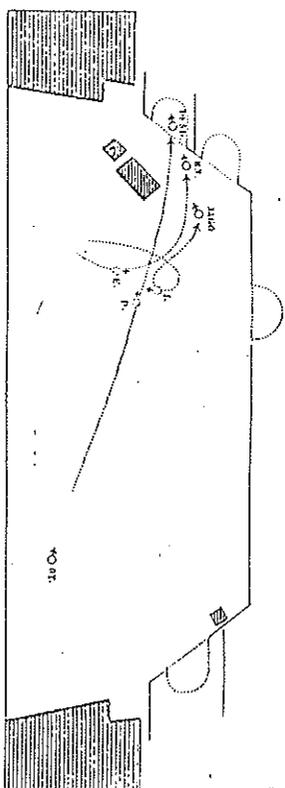
Dalla descrizione relativa al primo diagramma risulta che «Jago, afferrando per una mano Roderigo scende rapidamente dai gradini...» (p. 13). Trascinarsi dietro le proprie vittime per mano o sottobraccio è comportamento tipico di Jago. Il «terzetto del fazzoletto» nell'atto III ne dà un esempio eloquente (p. 65):

Jago molto maliziosamente fa in modo che all'orecchio d'*Otello* non arrivino che le parole le quali possono servire al di lui scopo... Quando *Jago* s'accorgerà fini, gli farà subito cenno di abbassare la voce, e prendendolo sottobraccio lo condurrà lontano da *Otello*, verso sinistra: oppure farà tutto il contrario, se vedrà che ciò gli è giovevole.

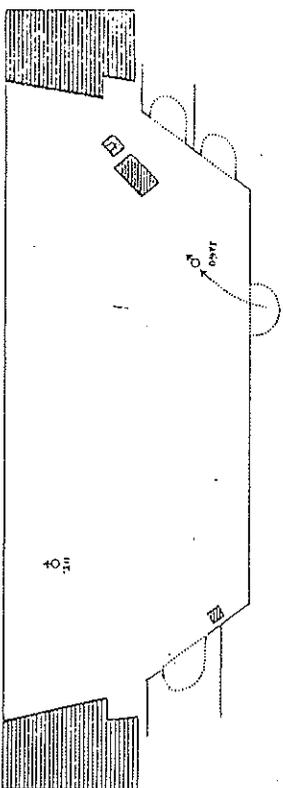
Poco prima Jago, «prendendolo pel braccio sinistro, quasi a forza conduce rapidamente *Otello* verso il fondo a destra, e lo fa nascondere sul rigo — addirittura «quasi a forza» — va certo inteso come un segno della sua degradazione.

Altra peculiarità gestuale di Jago è quella che vien definita esplicitamente, ad un certo punto, «mossa serpentina» (p. 52). Il quartetto dell'atto II ne fornisce un esempio che evidenzia anche «la facoltà che egli possiede di mutar aspetto a seconda delle persone colle quali si trova per meglio ingannarle o dominarle» (p. 5). Qui Jago, che ha appena strappato di mano il fazzoletto ad Emilia, «le si avvicina rapidamente e le dice sottovoce, ma in tono assai minaccioso: *Ti giova tacere, intendi?*... poi, cambiando fisionomia, fa qualche passo verso *Desdemona*, ossequiosamente la inchina, e le dice qualche parola come per rassicurarla...» (pp. 49-50). Si noti la traiettoria a «serpentina», di Jago, rappresentata dalle linee punteggiate di figura 4.

poi, cambiando fisionomia, fa qualche passo verso *Desdemona*, ossequiosamente la inchina, e le dice qualche parola come per rassicurarla: poi s'arresta mentre *Desdemona* entra nella porta a destra, seguita da Emilia.



Jago finge di uscire per la porta del giardino, ma giuntovi si arresta: Otello, accasciato da immenso dolore, si volge verso il pubblico ed esclama: *Desdemona rea!*... inorridito a tale pensiero. Jago fa due passi nella sala, poi guardando di nascosto il fazzoletto dice: *Con questi fili...*, alle parole: *Nella dimora di Cassio ciò s'assonda*, ripone il fazzoletto con cura nel giustacchiere.



Otello, sempre angosciato, esclama: *Altoce tata!*... Jago si volge, e fissando Otello, cinicamente dice: *Il mio velin lavora*: poi s'avvanza di due o tre passi, sempre fissando Otello, e cupo in volto e con ira soggiunge: *Soffrir e ruggir!*

quindi, portandosi accanto ad Otello, mutando faccia, bonariamente gli dice: *Non pensateci più.*



Fig. 4. Disposizione scenica per *Otello*, p. 50.

Come s'è visto, i movimenti scenici possono contribuire a tratteggiare il personaggio. Le disposizioni sceniche tentano inoltre d'instaurare il cantante-attore all'interpretazione voluta attraverso un'analisi delle emozioni dei personaggi. Questa sa essere talvolta assai sottile, come mostra questo esempio riferito al duetto fra Otello e Desdemona nell'atto III (p. 58):

Otello, tentando dissimulare l'affanno doloroso da cui è preso, va incontro a *Desdemona*, la saluta e le dice: *Grazie madonna... Otello* deve parlare con dolcezza, con grazia, ma in modo che si comprenda com'egli arrivi a ciò, facendo forza a se stesso...

Una testimonianza estrema di tale intento analitico la dà la disposizione scenica di *Otello*, che è l'unica ad essere corredata di una serie di profili dei personaggi tracciati dal librettista. Il ritratto di Jago dato da Boito riveste interesse particolare, poiché va contro l'opinione diffusa ch'egli, compositore e librettista del *Metistofele*, concepisse Jago come una figura satanica (p. 5):

Il più grossolano errore, l'errore più volgare nel quale possa incorrere un artista che s'attenta d'interpretare codesto personaggio è di rappresentarlo come una specie di uomo-dèmonel è di mettergli in faccia il ghigno metistofelico, è di fargli fare gli occhiacci satanici. Codesto artista mostrerebbe di non aver capito Shakespeare, né l'opera intorno alla quale ci intrattentiamo. Ogni parola di Jago è da uomo, da uomo scellerato, ma da uomo.

È superfluo aggiungere che nelle note di scena non v'è ombra della tradizionale risata sardonica in coda al «Credo» di Jago. Leggiamo invece: «Alle ultime parole: *E vecchia tola il ciel*, scrollerà le spalle, poi volgendosi s'incamminerà verso il fondo» (p. 37).

Come spero d'aver dimostrato, le disposizioni sceniche hanno funzioni più importanti che non regolare il traffico in palcoscenico o insegnare ad applicare i falò. Il libretto di scena di *Otello* ci dà indizi di gran conto sui personaggi; quanto alle *Vèpres siciliennes*, senza di esso non sapremmo mai come l'opera vada a terminare. Le disposizioni sceniche sono fonti imprescindibili non solo per i registi ma per chiunque studi e voglia far capire l'opera di Verdi.²¹

²¹ A proposito delle disposizioni sceniche si vedano anche gli studi seguenti, apparsi dopo il completamento del presente saggio: L. Alberti, «I progressi attuali [1872] del dramma musicale. Note sulla disposizione scenica per l'opera "Aida"...», in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 125-153; G. Carutti, *Musica e dramma nell'ultimo Verdi*, dissertazione, Università degli Studi di Milano, 1977; D. Coe, *The Original Production Book for "Otello"*, An Introduction, in «19th-Century Music», II (1978/79), pp. 148-158.