

Magazine «Lingua Italiana» (portale Treccani on line), sezione Speciali – 3 ottobre 2023 (<  
[https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/melodramma/11\\_Buroni.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/melodramma/11_Buroni.html) >)

Codice DOI: <https://doi.org/10.7393/LION-215>

**«Se io non consegno a Giulio questa settimana Desdemona strozzata temo ch'egli  
strozzi me».**

### **La lingua sublime di una vittima di femminicidio**

di *Edoardo Buroni* (Università degli Studi di Milano)

**«Lei non abbandoni l'Otello, non lo abbandoni, le è predestinato, lo faccia»**

Dopo la scrittura del capolavoro giovanile *Macbeth*, Verdi dovette per diverso tempo rinunciare all'aspirazione, pur costantemente presente, di comporre un'altra opera tratta da un soggetto dell'amato Shakespeare: se la volontà era ben chiara e determinata, mancava però al musicista il supporto di un poeta che fosse all'altezza del compito e dei suoi ideali. Superati anche grazie alla tenacia di Giulio Ricordi e alla sapiente complicità di Giuseppina Strepponi i dissapori e le diffidenze che, nonostante l'occasionale ma positiva collaborazione concretizzatasi nel 1862 per la realizzazione dell'*Inno delle Nazioni*, li aveva allontanati, il Maestro accettò di affidarsi per tale impresa all'ormai affermato poeta-musicista Arrigo Boito.

Quest'ultimo, durante la sua fase artistica più squisitamente scapigliata, aveva a sua volta esordito come librettista appena ventitreenne cimentandosi proprio con un'altra tragedia shakespeariana, *Amleto*, trasposta in melodramma nel 1865 per l'amico fraterno Franco Faccio; ma da quel momento in avanti si era anch'egli ispirato ad altre fonti per la stesura dei propri libretti, forse perché, specularmente rispetto a Verdi, riteneva che non vi fossero compositori in grado di affrontare adeguatamente un soggetto tratto dal drammaturgo inglese e capaci di valorizzare appieno i versi che sarebbero stati forniti loro dalla sua penna. Non stupisce allora che, seppur in anni segnati da una distanza personale più che effettivamente artistica, nelle parole del giovane Boito si rintraccino lo stesso slancio e la stessa ammirazione per Shakespeare in diverse occasioni manifestati anche da Verdi:

«Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? Sta bene, l'arte s'innalza. Le grandi fatiche non si addicono che alle grandi forze; il toccar la cima dell'alpe è avidità dell'aquila. Se oggi il melodramma s'attenta a toccar Shakespeare, è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare. Le cose dell'uomo, come quelle di Dio, lavorano e faticano là dove presentano prossimo l'avvento dell'avvenire. Ora, in musica quest'avvento sta nel melodramma più che altrove».

E non per nulla quando, per colpa di un fraintendimento che aveva alterato il suscettibile Maestro, sembrò che la già ben avviata collaborazione tra i due per *Otello* naufragasse, Boito si rivolse a Verdi con queste parole:

«[il] 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 Shakespeare [*sic*], e perché quel tema e il mio libretto le son devoluti per sacro 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 musicabilità della

tragedia Schakespeariana [sic], che prima non sentivo, e se l'ho potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto gli è perché mi son 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».

### «La figura principale del lato lirico è *Desdemona*, la figura principale del lato drammatico è *Jago*»

Nella *Disposizione scenica* predisposta dallo stesso Boito per la rappresentazione dell'opera si legge la seguente precisazione a proposito della protagonista femminile: «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 questa impressione». Tale descrizione non riguarda solo i risvolti drammaturgici e performativi, giacché trova un riscontro preliminare nella lingua con cui si esprime il personaggio, sicuramente meno variata rispetto a quella dei due protagonisti maschili (di cui è più sfaccettata anche la caratterizzazione psicologica), ma in una direzione di sublimità mai stucchevole sebbene fortemente letteraria; ne sono prova i primi versi affidati a Desdemona nel duetto con Otello che chiude il primo atto, ricchi – tra le altre cose – di *iuncturae* con aggettivo anteposto, diverse delle quali originali o comunque estremamente rare anche nel canone poetico tradizionale, e di voci per le quali è stata preferita una variante sinonimica più culta: si hanno quindi *superbo guerrier* (un'unica occorrenza in Tasso), *mesti sospiri* (anch'essa nel *Re Torrismondo*), *soavi abbracciamenti* (nelle *Rime* di Veronica Franco e nell'*Arcadia* di Sannazaro), *esule tua vita, fieri eventi* (al singolare in *Lucia di Lammermoor*), *lunghi tuoi dolor, fulgidi deserti, arse arene* (al singolare in Vincenzo Monti), *materno suol* (un'occorrenza nel romantico Prati) ed *eterea beltà*, cui si aggiungono *speme, rammenti, narravi, duol, muti* (verbo) e *tarda* (agg.).

Anche l'ingresso di Desdemona nel secondo atto, quando il personaggio compare circondato da un languido coro inneggiante di bambini, donne e marinai, crea un'atmosfera idilliaca e quasi impalpabile, a cui la donna partecipa con una sestina di senari a rima alternata arricchita da due terne, la prima delle quali vede sempre l'anteposizione del predicato rispetto al soggetto: *Splende il cielo, danza / L'aura, olezza il fiore. / Gioia, amor, speranza / Cantan nel mio core*; una sublimità che permane nelle battute del successivo dialogo con Otello, caratterizzate da sintassi elaborata e da talune inversioni poetiche (*Lui stesso, e il suo dolor che in me s'infonde / Tanto è verace che di grazia è degno*), da costrutti come l'imperativo proclitico (*Gli perdona*), da preziosismi retorici come il chiasmo di *Intercedo per lui, per lui ti prego*. Questo paragone con la Vergine trova ulteriore sviluppo nel brano a quattro che segue, in cui Desdemona, oltre a impiegare altri sostantivi di ambito religioso come *peccato* e *perdono*, esprime – da «ancilla Domini» – il suo «*Fiat mihi secundum verbum tuum*» nella quartina di settenari *Dammi la dolce e lieta / Parola del perdono. / La tua fanciulla io sono / Umile e mansueta*; fino a presentarsi come la «(Mater) fons amoris» e la «*Consolatrix afflictorum*»: *Guardami in volto e mira / Come favella amore. / Vien ch'io t'allieti il core, / Ch'io ti lenisca il duol*.

### «Molte Ave Marie ci vogliono perché Lei possa farsi perdonare da S.S. il Credo di Jago»

A Desdemona viene affidato un momento solistico solo nell'ultimo atto dell'opera con la *Canzon del salice* e poi con l'*Ave Maria*. Confrontando la prima, già presente nella fonte shakespeareana, con l'omologa dell'*Otello* di Francesco Berio di Salsa per Rossini (1816), si constata quanto e come, proprio grazie a librettisti di estrazione scapigliata come Boito, la struttura poetica dei pezzi chiusi si

stesse trasformando allontanandosi da certe rigidità e avvicinandosi invece a un andamento più prosastico: se là infatti si avevano tre sestine di settenari che sfruttavano la rima sdrucchiola a partire dal sostantivo *salice* e che si chiudevano in epifora (metacanora) con il sostantivo apocopato *suon*, nell'opera verdiana si ha una polimetria che passa dai quinari (singoli e doppi), ai settenari, agli endecasillabi, in successioni variate (ma sempre rimate) di terzine, quartine e distici, in cui il canto si alterna al dialogo con Emilia; qui inoltre si predilige la forma sincopata più poetica *salce*, in un contesto stilistico che – coerente al suo interno e con quanto già visto – ad esempio dal punto di vista fonomorfologico impiega gli imperfetti indicativi senza labiodentale, tutti in posizione di rilievo perché ad attacco di verso o di emistichio: *piangea, sede, scorreano, gemea, scendean e solea*.

La preghiera alla Madonna viene recitata su una successione di endecasillabi e due quinari (il secondo dei quali completato in passaggio di scena per l'ingresso di Otello) variamente rimati, in cui si segnalano, con le ovvie ricadute drammaturgiche, le anafore e un'epifora dell'imperativo *prega*, e la rima – anche al mezzo – semanticamente rilevante *sorte/morte*. La fluidità dell'orazione è resa, oltre che dal metro prosastico, da alcuni *enjambement* (come *eletta / Fra le spose e Per noi tu prega / sempre*), a cui si possono accostare altri costrutti sintattico-retorici poetici come il chiasmo con dittologie della quartina *Prega per chi adorando a te si prostra, / Prega pel peccator, per l'innocente / E pel debole oppresso e pel possente, / Misero anch'esso, tua pietà dimostra*, e come la dittologia intercisa in *Prega per chi sotto l'oltraggio piega / La fronte e sotto la malvagia sorte*. Ma, a monte, dal punto di vista linguistico va sottolineata la scelta di Boito di rendere questa preghiera in traduzione italiana: cosa non scontata considerate sia la prassi dell'epoca sia ciò che il poeta scrisse a Verdi il 9 giugno 1887 quando l'opera doveva essere rappresentata in Inghilterra:

«Eccole una lettera del nostro bravo traduttore Inglese il Signor Hueffer, il redattore del *Times* che Lei conosce. Egli propone di adottare il testo latino per la prima parte dell'Ave Maria di Desdemona quella dove le parole sono mormorate sul mi bemolle ribattuto. Dopo attaccherebbe la versione inglese, quando la preghiera acquista un carattere d'espansione religiosa tutta personale. L'idea mi piace. [...] Lo stacco dal latino all'inglese mi pare gioverebbe a far risaltare il concetto drammatico e musicale di quell'episodio».

### «Dopo che Otello ha insultato Desdemona, non vi è più nulla a dire»

La «prece» e il «pio fervore» sono del resto atteggiamenti e pratiche che lo stesso Otello, nel terzo atto, riconosce a Desdemona, e che, lui «moro» di carnagione, associa quasi per contrasto all'«eburnea mano» di lei; ma l'immotivata gelosia che il perfido Jago ha instillato nel cuore del protagonista porta quest'ultimo a ritenere che la religiosità della consorte e il «vago avorio» della sua mano dissimulino in realtà «il demone gentil del mal consiglio», a cui è da attribuire piuttosto un «picciolletto artigiano». Inizialmente Desdemona, ancora ignara di quanto Otello sia profondamente e irrimediabilmente turbato, ribatte con pacatezza e riprendendo parole e concetti del suo interlocutore, sempre con uno stile che predilige voci poetiche, tratti fonomorfologici tradizionali e immagini ricercate: *Essa ancor l'orme ignora del duolo e dell'età e Eppure con questa mano io v'ho donato il core* (dove si noterà anche il più formale uso del “voi”, che si alterna al “tu” dei momenti di maggiore intimità o, al contrario, di concitazione).

Quando poi lo scontro si fa più esplicito e diretto, Desdemona si rivolge ancora ripetutamente alla divinità, con esclamazioni, invocazioni e asserzioni (*Gran Dio!, Iddio m'aiuti!, io prego il cielo per te con questo pianto, Vede l'Eterno la mia fede!, Ciel!, pel battesimo della fede cristiana!*), e sottolinea con insistenza lessicale il fatto di essere *fedel* e *casta*; fino a rifiutarsi di ripetere, con una notazione metalinguistica, l'epiteto ingiurioso che Otello le rivolge (*Non son ciò che esprime quella*

*parola orrenda*). Ma l'ignominia pubblica a cui il protagonista sottopone la moglie verso la fine dello stesso atto porta Desdemona a esprimere il suo strazio e il suo pianto con una sintassi breve, mono-proposizionale, nominale, franta, che all'inizio riprende (ulteriore segno di fedeltà e di sottomissione) la violenta ingiunzione di Otello «A terra!... e piangi!...»: *A terra!... sì... nel livido / Fango... percossa... io giaccio... / Piango... [...] Ed or... l'angoscia in viso / E l'agonia nel cor*. L'epilogo della vicenda, contraddistinto da un dialogo serrato e drammatico tra i due protagonisti reso in particolare dalla scomposizione in *antilabé* degli endecasillabi che produce forte brevità sintattica, vedrà ancora il ritorno insistente della tematica religiosa (le ultime parole di Desdemona a Otello e poi, ormai morente, a Emilia sono rispettivamente *Sol ch'io dica un'Ave* e *al mio Signor mi raccomanda*), fino all'affermazione difensiva apparentemente paradossale della donna *Mio peccato è l'amor*; ma contrariamente all'insegnamento evangelico di *Lc 7,47-50* (dove una vera «prostituta», come Otello apostrofa Desdemona, viene perdonata da Gesù per il suo molto amore), l'opera si chiude con l'assassinio di una donna innocente, vittima di un legame morboso e possessivo purtroppo non confinato alla finzione delle scene del teatro inglese secentesco o dell'opera di fine Ottocento, ma ancora oggi di grave e reale attualità.

## Bibliografia

- Otello*. Dramma lirico in quattro atti. Versi di Arrigo Boito. Musica di Giuseppe Verdi. Teatro alla Scala, Carnevale-Quaresima 1886-87. Impresa Fratelli Corti & C. Tito di Gio. Ricordi, Milano.
- Piero Nardi (a cura di), *Arrigo Boito. Tutti gli scritti*, Mondadori, Milano, 1942.
- Piero Nardi, *Vita di Arrigo Boito*, Mondadori, Milano, 1942.
- Vinicio Marini, *Arrigo Boito tra Scapigliatura e Classicismo*, Loescher, Torino, 1968.
- Sandra Righetti, *Boito librettista e l'Otello*, A.M.I.S., Bologna, 1970.
- Antonio Girardi, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 504, 1981, pp. 573-599.
- Giovanni Da Pozzo, «*Otello* tra Verdi e Boito», in «Belfagor», XXXVIII/31, marzo 1983, pp. 129-154.
- Giampiero Tintori (a cura di), *Arrigo Boito musicista e letterato*, Nuove Edizioni, Milano, 1986.
- James A. Hepokoski, *Giuseppe Verdi. 'Otello'*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.
- Julian Budden, *Le opere di Verdi*, vol. III: *Da Don Carlos a Falstaff*, Edt, Torino, 1988, pp. 311-431.
- James A. Hepokoski e Mercedes Viale Ferrero (a cura di), *Otello di Giuseppe Verdi* (Disposizione scenica), Ricordi, Milano, 1990.
- Cinzia Di Cicco, *Lingua e stile dell'Otello di Boito*, in «Cultura e scuola», XXX/120, ottobre-dicembre 1991, pp. 46-59.
- Gilles De Van, *Verdi. Un teatro in musica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994 (ora Edt, Torino, 2022).
- Giovanni Morelli (a cura di), *Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita di Arrigo Boito*, Olschki, Firenze, 1994.

- Marco Grondona e Guido Paduano (a cura di), *Quattro volti di Otello. William Shakespeare, Arrigo Boito, Francesco Berio di Salsa, Jean-François Ducis*, Rizzoli, Milano, 1996.
- Elena Sala Di Felice, *Ricodificazione come interpretazione. "Otello" tra Boito e Verdi*, in «Studi verdiani», 12, 1997, pp. 11-30.
- Vittorio Coletti, *Verdi e la lingua dei libretti*, in M. Rubino (a cura di), *Recordor. Memorie classiche e spunti su Giuseppe Verdi*, Darficlet, Genova, 2001, pp. 55-70.
- Giuseppe Rausa, *Otello e Falstaff: la "parola scenica" (1887-1893)*, in Idem, *Introduzione a Verdi*, Mondadori, Milano, 2001, pp. 149-163.
- Massimo Arcangeli, *La scapigliatura poetica "milanese" e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Aracne, Roma, 2003.
- Vittorio Coletti, *Il gesto della parola. La lingua nel melodramma dei libretti verdiani*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2003, pp. 41-57.
- Stefano Telve, *La lingua dei libretti di Arrigo Boito fra tradizione e innovazione*, in «Lingua Nostra», nn. 3-4, 2004, pp. 16-30 e 102-114.
- Antonio Rostagno, *Temete, signor, la melodia. Metri e ritmi fra Verdi e la Scapigliatura*, in M. Tatti (a cura di), *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal '700 al '900*, Bulzoni, Roma, 2005, pp. 165-189.
- Livio Aragona, *Shakespeare-Boito-Verdi: Otello*, in A. Grilli (a cura di), *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, Plus Edizioni, Pisa, 2006, pp. 91-110.
- Paolo Fabbri, *Metro e canto nell'opera italiana*, Edt, Torino, 2007.
- Riccardo Viagrande, *Arrigo Boito. "Un caduto ch'èrubo", poeta e musicista*, L'Epos, Palermo, 2008.
- Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Carocci, Roma, 2009.
- Guglielmo Pianigiani, *Giuseppe Verdi. Otello*, Ets, Pisa, 2009.
- Emanuele d'Angelo, *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*, Marsilio, Venezia, 2010.
- Ilaria Bonomi, *Il tragico, il comico e il grottesco nella lingua di alcune opere verdiane*, in «Itinera», 6, 2013, pp. 51-63.
- Edoardo Buroni, *Parallelismi letterari e musicali nel canone di Arrigo Boito*, in «Otto/Novecento», XXXVI, 3/2012 [ma 2013], pp. 27-38.
- Edoardo Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Cesati, Firenze, 2013.
- Vittorio Coletti, *L'italiano sublime e conciso di Verdi*, in M. Quaglino e R. Scarpa (a cura di), *Metodi Testo Realtà*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2014, pp. 21-37.
- Ilaria Bonomi, *Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani*, in I. Bonomi et alii (a cura di), *Giuseppe Verdi e Richard Wagner: un duplice anniversario (1813-2013)*, Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, Milano, 2014, pp. 133-164.

- Marcello Conati (a nuova cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 2014.
- Ilaria Bonomi e Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, il Mulino, Bologna, 2017.
- Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Torino, 2017 (nuova ed.).
- Raffaele Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci, Roma, 2017.
- Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Carocci, Roma, 2018.
- Maria Ida Biggi, Emanuele d'Angelo e Michele Girardi (a cura di), «*Ecco il mondo*». *Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*, Marsilio, Venezia, 2019.
- Paolo Gallarati, *Verdi*, Il Saggiatore, Milano, 2022.
- Edoardo Buroni, [\*Nomi e volti della carità, tra lingua, teologia e drammaturgia musicale\*](#), in «Lingua Italiana» magazine, Treccani on line, 2023.
- Edoardo Buroni, [\*Il potere logora chi \(non\) ce l'ha: l'autodistruttiva «voluttà del soglio» nella lingua di Lady Macbeth\*](#), in «Lingua Italiana» magazine, Treccani on line, 2023.