UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

CARLOS EDUARDO DA SILVA

CARTAS A RESPEITO DE OTELLO: A CONFIGURAÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA EM TORNO DA ÓPERA DE VERDI E BOITO.

FLORIANÓPOLIS
2022

Carlos Eduardo da Silva

CARTAS A RESPEITO DE OTELLO:

A CONFIGURAÇÃO ÉTICA E ESTÉTICA EM TORNO DA ÓPERA DE VERDI E BOITO.

Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção do título de Doutor em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. Sergio Romanelli

Florianópolis
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Silva, Carlos Eduardo da
Cartas a respeito de Otello : A configuração ética e estética em torno da ópera de Verdi e Boito. / Carlos Eduardo da Silva ; orientador, Sergio Romanelli, 2022.
1139 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Ópera. 3. Ética. 4. Estética. 5. Crítica Genética. I. Romanelli, Sergio. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

Carlos Eduardo da Silva

Cartas a respeito de Otello: a configuração ética e estética em torno da ópera de Verdi e Boito.

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Luiz Felipe Guimarães Soares, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.(a) Maria de Fátima de Souza Moretti, Dr(a).
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Marcos Antônio de Moraes, Dr.
Universidade de São Paulo

Prof. Luiz Henrique Fiammenghi, Dr.
Universidade do Estado de Santa Catarina

Prof. Pedro de Souza, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutor em Literatura.

GOV.BR
Documento assinado digitalmente
BAIRON OSWALDO VELEZ ESCALLON
Data: 08/09/2022 16:44:35-0300
CPF: 011.322.759-03
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Prof. Dr. Bairon Oswaldo Velez Escalon
Coordenador do Programa

GOV.BR
Documento assinado digitalmente
SERGIO ROMANELLI
Data: 08/09/2022 10:50:09-0300
CPF: 837.981.375-87
Verifique as assinaturas em https://v.ufsc.br

Prof. Dr. Sergio Romanelli
Orientador

Florianópolis, 25 de agosto de 2022.

Ao meu irmão, Norberto Correa da Silva Júnior (*in memoriam*), que sempre estará lá, aconteça o que acontecer.

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, o meu Henrique, que, sem ter escolhido, perdeu tantas tardes no parque, tantas brincadeiras na rua ou passeios sob o luar, para que o papai pudesse escrever esta tese. Eu te amo tanto...

Ao Helder, pelo apoio e por tanto amor.

À Thaís pelas revisões e incentivos.

A um motorista de ônibus e uma costureira, meu pai e minha mãe, Norberto e Valna (in memoriam), dois exemplos da minha vida, desses mui dignos cidadãos brasileiros que honraram a nação chegando à universidade pelos passos dos filhos: Pai e mama, chego aqui só para dizer que ainda não encontrei na ciência, filosofia, arte ou religião nada melhor que o cheiro de pão de casa e café pela manhã, galinha ensopada, arroz e purê no almoço e o som da gargalhada de vocês na cozinha... ai tempo, volta, por favor.

Ao meu irmão, Beto (in memoriam), por ter dado o primeiro CD de música clássica para aquele menino de treze anos, por ter me feito rir e lembrado dos que já se foram, por ter herdado e aprimorado os dotes culinários de todos nossos antepassados, pelo exemplo de determinação, competência e paixão pelo que fez (foi o melhor professor do mundo) e também pelo companheirismo de uma vida. Até um dia...

Àqueles que, através dos seus impostos, viabilizam o Ensino Público Superior do Brasil e jamais verão seus filhos matriculados nele, que essa realidade se acabe.

Às minhas professoras, professores, mestras e mestres ao longo de minha história escolar e acadêmica.

Aos amigos do projeto de Extensão "Quem tem medo de ópera?", por me ajudarem a pensar melhor esses caminhos.

Ao professor e pesquisador italiano Emanuele d'Angelo, pela generosidade, pelas opiniões e gentileza de presentear-me com seu livro Invita Minerva.

Ao professor e pesquisador Marco Antonio de Moraes, pela generosidade, pelas opiniões e pela gentileza de presentear-me com diversos livros e artigos a respeito da epistolografia.

Ao senhor Silvio, voluntário do *Museo Teatrale Alla Scala di Milano* pela generosidade de ter-me apresentado o referido museu e por presentear-me com um rico material sobre a passagem verdiana por Milão.

Ao *Ministerio dei beni e delle attività culturali e del turismo d'Italia*, pela imensa eficácia e competência na gestão de arquivos históricos, amplamente digitalizados.

Ao *Archivio di Stato di Parma*, na pessoa de sua diretora geral, dra. Elisabetta Arioti e das coordenadoras locais, dras. Lorenzana Bracciotti Alberta Cardinali e Antolella Barazzoni, pelo acesso aos esboços e rascunhos de Verdi.

Ao *Museo Teatrale Alla Scala di Milano*, na pessoa do seu diretor, o dr. Matteo Sartorio, pelo acesso à edição da tradução de *Othello*, por François-Victor Hugo, utilizada por Boito.

À *Biblioteca Nazionale Braidense*, na pessoa do dr. Roberto Gollo, pelo acesso à sala dos Microfilms contendo periódicos de época ainda não digitalizados.

À *Biblioteca Nazionale di Napoli*, na pessoa do dr. Antonio Borreli, pelo acesso aos periódicos de época ainda não digitalizados.

Ao curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Ao curso de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia onde realizei o mestrado.

A todas as Instituições Públicas de Ensino pelas quais este aluno COTISTA passou: Escola Básica Estadual Professora Rosinha Campos, Escola Básica Municipal Almirante Carvalhal, Escola Técnica Federal de Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina e Universidade Federal da Bahia... por enquanto.

Ao Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, através dos seus Servidores sempre solícitos e gentis, e dos Professores, grandes intelectuais e artistas:

Ao meu orientador, Prof. Sergio Romanelli.

Aos membros da Banca de Defesa, Prof. Dr. Luiz Felipe, Prof. Dr. Luiz Henrique Fiammenghi, Prof. Pedro de Souza, Prof. Marcos Antonio de Moraes e Profa. Maria de Fátima de Souza Moretti, pela generosidade e preciosas colaborações.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Santa Catarina (FAPESC), que me concedeu uma bolsa para realização dessa tese.

"*Io son la mano*
e tu la penna
scrivi." (BOITO, 1876, La Gioconda)

RESUMO

O tema da presente tese é um processo criativo de uma ópera, sendo objeto os documentos do processo criativo do drama lírico *Otello*, composto pelo célebre musicista italiano Giuseppe Verdi com o também músico e literato Arrigo Boito. O objetivo dessa tese é estabelecer o movimento da configuração ética da relação interpessoal entre Verdi e Boito e do processo estético do qual resultou a ópera *Otello*, entre os anos de 1879 e 1887. Para tanto, buscar-se-á recuperar nas cartas a dinâmica das relações do processo criativo, sem limitá-las aos dois compositores, mas envolvendo todos aqueles que de alguma forma interferiram na criação; também se promoverá algumas reflexões e diálogos com conceitos e teorias que se julgam necessárias para se entender o processo colaborativo criativo dessa ópera, os valores estéticos dos envolvidos e a ética desenvolvida; outra atividade realizada foi promover a repercussão do libreto composto nas traduções empregadas por Boito e identificar nas cartas as correlações entre música de Verdi, poesia de Boito e como ambos atuaram fora de seus domínios colaborando um com o outro. A presente investigação justifica-se por trazer um processo de criação operística que reconduz Verdi a uma tríplice reconciliação: a parceria com Boito, com quem o maestro havia tido uma relação desgastante anos antes; com o *Teatro Alla Scala* de Milão, onde Verdi não estreava uma ópera há mais de 42 anos (em 1845); e consigo mesmo, pois que o compositor, amargurado, havia decretado o fim da própria carreira em 1871. Além disso, esse é o primeiro trabalho a: trazer fragmentos dos esboços musicais de Verdi, um fac-símile da obra shakespeariana utilizada por Boito para compor seu libreto especialmente produzido para esta tese; tratar desse processo colaborativo como sendo fruto de uma relação ética; e, por fim, abordar o processo criativo de *Otello* e seu *carteggio* em língua portuguesa. A pesquisa parte do pressuposto metodológico do novo paradigma do pensamento sistêmico, de Vasconcellos (2002); paralelo a isso, adota-se a metodologia da Crítica Genética, com Romanelli (2013, 2016) e da epistolografia, de acordo com Moraes (2006), Nora Bouvet (2006) e Geneviève Haroche-bouzinac (1995). As noções de criação em rede e em grupo são tratadas segundo Salles (2011, 2017); os conceitos de ética e práticas de liberdade advém de Foucault (2017a). As cartas são colhidas dos epistolários organizados por Bosio (2010a), Conati (2014), Cesari e Luzio (1913), Luzio (1935), Abbiati (1963d), Nardi (1942b) e Walker (1962). Como resultado, espera-se a reconstituição do projeto poético do qual resultou a ópera *Otello*, a partir de elementos que nunca haviam sido articulados em conjunto; e propor-se a compreensão de um processo criativo e de uma amizade a partir da configuração de uma relação ética e estética.

Palavras-chave: Ópera. Ética. Estética. Criação compartilhada. Crítica Genética.

ABSTRACT

The theme of this thesis is a creative process of an opera, being the object of the documents of the creative process of the lyrical drama Otello, composed by the famous Italian musician Giuseppe Verdi with the also musician and poet Arrigo Boito. The objective of this thesis is to establish the movement of the ethical configuration of the interpersonal relationship between Verdi and Boito and the aesthetic process that resulted in the opera Otello, between the years 1879 and 1887. For this purpose, we will seek to recover in the letters between the composers the relationship dynamics of the creative process, without limiting them to the two composers, but involving all those who somehow interfered with creation; it will also promote some reflections and dialogues with concepts and theories that are deemed necessary to understand the collaborative creative process of this opera, the aesthetic values of those involved and the ethics developed; Another activity carried out was to promote the repercussion of the libretto composed in the translations used by Boito and to identify in the letters the correlations between Verdi's music, Boito's poetry and how both acted outside their domains collaborating with each other. The present investigation is justified by bringing a process of operatic creation that leads Verdi back to a triple reconciliation: the partnership with Boito, with whom the maestro had had an exhausting relationship years before; with the Teatro Alla Scala in Milan, where Verdi had not premiered an opera for over 42 years (in 1845); and with himself, since the embittered composer had decreed the end of his own career in 1871. Furthermore, this is the first work to: bring fragments of Verdi's musical sketches, a facsimile of the Shakespearean work used by Boito to compose your libretto specially produced for this thesis; treat this collaborative process as the result of an ethical relationship; and, finally, to approach Otello's creative process and his carteggio in Portuguese. The research starts from the methodological assumption of the new paradigm of systems thinking, by Vasconcellos (2002); parallel to this, the methodology of Genetic Criticism is adopted, with Romanelli (2013, 2016) and epistolography, according to Moraes (2006), Nora Bouvet (2006) and Geneviève Haroche-bouzinac (1995). The notions of creation in a network and in a group are treated according to Salles (2011, 2017); the concepts of ethics and practices of freedom come from Foucault (2017a). The letters are taken from epistolaries organized by Bosio (2010a), Conati (2014), Cesari and Luzio (1913), Luzio (1935), Abbiati (1963d), Nardi (1942b) and Walker (1962). As a result, it is expected the reconstitution of the poetic project from which the opera Otello resulted, from elements that had never been articulated together; and to propose the understanding of a creative process and of a friendship from the configuration of an ethical and aesthetic relationship.

Keywords: Opera. Ethic. Aesthetics. Collaborative creation. Genetic Criticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – [Fotografia] Francesco Florimo, 1888. 56
Figura 2 – [Periódico] *Il Parelio*, Ano I, Nº. 25, 3/06/1879. 58
Figura 3 – [Fotografia] Verdi, Ricordi e Giuditta Ricordi, 1900. 59
Figura 4 – [Fotografia] Giulio Ricordi, 1900. 59
Figura 5 – [Periódico] *Gazzetta Musicale di Milano (GMM)*, Ano XXXIV, Nº. 25, 22/06/1879. 63
Figura 6 – [Periódico] *IMA*, Ano XIII, Nº. 24, 22/06/1879. 64
Figura 7 – [Periódico] *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, 06/07/1879. 64
Figura 8 – [Periódico] Franco Faccio, 1891. 68
Figura 9 – [Periódico] Arrigo Boito, 1891. 68
Figura 10 – [Imagem] *Cabinet Favereau / Sisiphe* (1655), ilustração de Bloemaert, Diepenbeeck e Matham. 73
Figura 11 – [Fotografia] *Arrigo Boito* (esquerda) *e Giuseppe Verdi* (direita), Milão, de *Achille Ferrario.* 74
Figura 12 – [Periódico] *Classic Voice*, Nº.193, 06/2015. 75
Figura 13 – [Imagem] Autorização da *SAB-ER* para consulta dos esboços de Verdi, 11/06/2019. 77
Figura 14 – [Fotografia] *Casa della Musica*, sede do *INSV*. 79
Figura 15 – [Fotografia] estátua de Giuseppe Verdi. 79
Figura 16 – [Fotografia] fachada da sede Subsidiária do *ASP*. 79
Figura 17 – [Fotografia] do *HD* externo do *ASP*, com imagens digitalizadas dos esboços de Verdi, 14/06/2019. 79
Figura 18 – [Fotografia] fachada do complexo *Museo* e *Teatro Alla Scala.* 80
Figura 19 – [Fotografia] escadaria de acesso à Biblioteca do *Museo.* 80
Figura 20 – [Fotografia] palco principal do Teatro. 80
Figura 21 – [Fotografia] primeira espineta de *Giuseppe Verdi.* 80
Figura 22 – [Fotografia] máscara mortuária de Verdi, 1901. 81
Figura 23 – [Fotografia] molde da mão de Giuseppe Verdi, 1901. 81
Figura 24 – [Fotografia] tradução de F.-V Hugo, original no *MTAS.* 81
Figura 25 – [Fotografia] facs. da tradução de F.-V Hugo. 81
Figura 26 – [Fotografia] página do livro original da tradução de F.-V. Hugo, com anotações

de Boito. 82
Figura 27 – [Fotografia] facs., 17/06/2019. 82
Figura 28 – [Fotografia] fachada da *Villa Verdi,* Villanova Sull'Arda. 83
Figura 29 – [Fotografia] casa de nascimento de Giuseppe Verdi, Roncole Verdi. 83
Figura 30 – [Fotografia] fachada do *Palazzo Orlandi*, foi uma residência de Verdi, Busseto. 83
Figura 31 – [Fotografia] estação de trem, Busseto. 83
Figura 32 – [Fotografia] *Museo Nazionale Giuseppe Verdi*, Busseto. 83
Figura 33 – [Fotografia] *Rocca Pallavicino*, Teatro Giuseppe Verdi, Busseto. 83
Figura 34 – [Imagem] *Ferdinando Provesi*, primeira metade do século XIX. 164
Figura 35 – [Imagem] *Alessandro Rolla*, retrato de Vincenzo Raggio, 1810. 164
Figura 36 – [Carta] Reprovação para admissão no Conservatório de Milão, 22/06/1832. 165
Figura 37 – [Imagem] *Francesco Basily*, censor do I.R. Conservatório. 166
Figura 38 – [Fotografia] Boito inspecionando o relógio presenteado por Verdi. 175
Figura 39 – [Periódico] *Museo di Famiglia*, com a poesia. Ano III, Nº. 47, 22/11/1863. 177
Figura 40 – [Periódico] Cosmorama Pittorico, Ano XXXIII, Nº. 11, 15/03/1868. 188
Figura 41 – [Periódico] *Le Figaro*, Ano 15º, Nº. 148, 27/05/1868. 191
Figura 42 – [Periódico] *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 36, 24/08/1879. 197
Figura 43 – [Carta] de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Sant'Agata, 1879. 207
Figura 44 – [Carta] de Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 1879. 209
Figura 45 – [Fotografia] maestro Emanuele Muzio, 1865. 209
Figura 46 – [Imagem] esboço *sobre Jago, em pólvora*, Domenico Morelli, 1880. 211
Figura 47 – [Carta] de Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 25/2/1880. 215
Figura 48 – [Carta] de Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 4/3/1880. 215
Figura 49 – [Carta] de Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 17/1/1881. 215
Figura 50 – [Fotografia] Temistocles Solera, 1878. 223
Figura 51 – [Imagem] Felice Romani. 223
Figura 52 – [Imagem] Francesco Maria Piave. 223
Figura 53 – [Imagem] Salvatore Cammarano. 224
Figura 54 – [Fotografia] Andrea Maffei. 224
Figura 55 – [Imagem] Antonio Ghislanzoni, 1917. 224
Figura 56 – [Imagem] Antonio Somma, 1890. 224
Figura 57 – [Fotografia] Joseph Méry, 1860. 224
Figura 58 – [Imagem] Camille du Locle, 1893. 224

Figura 59 – [Fotografia] Eugène Scribe, 1850-60. 224
Figura 60 – [Imagem] Charles Duveyrier, ... 224
Figura 61 – [Fotografia] Alphonse Royer, 1905. 224
Figura 62 – [Imagem] Gustave Vaëz, 1835. 225
Figura 63 – [Periódico] *Il Pungolo*, Ano XXVI, Nº. 85, 26-27/03/1884. 229
Figura 64 – [Fotografia] Teresa Stolz e Giuseppe Verdi, 1899. 235
Figura 65 – [Fotografia] Giuseppe Giacosa e Arrigo Boito. 235
Figura 66 – [Carta] Verdi anuncia o início da composição de *Otello*, 09/12/1884. 236
Figura 67 – [Fotografia] Arrigo Boito em seu escritório, 1887. 238
Figura 68 – [Fotografia] monumento a Verdi, com a Casa de Repouso para Musicistas ao fundo, 2019. 238
Figura 69 – [Imagem] Andrea Maffei, 1862. 247
Figura 70 – [Fotografia] Giulio Carcano, 1884. 247
Figura 71 – [Fotografia] F.-V. Hugo, 1853-1855. 247
Figura 72 – [Fotografia] lateral da página 58, da tradução de F.-V. Hugo. 253
Figura 73 – [Fotografia] lateral da página 62, da tradução de F.-V. Hugo. 253
Figura 74 – [Fotografia] início da Sessão ‘A’, tradução de F.-V. Hugo. 258
Figura 75 – [Fotografia] início da “B”. 262
Figura 76 – [Fotografia] final da Sessão “D”. 276
Figura 77 – [Imagem] convenção da pose cênica para expressar arrependimento. 301
Figura 78 – [Imagem] plateia do Teatro de Bayreuth, de Édouard Schuré, 1875. 325
Figura 79 – [Imagem] plateia lotada do Teatro de Bayreuth. 325
Figura 80 – [Partitura] fragmento desenhado por Verdi na carta. 332
Figura 81 – [Libreto] *Otello*, fala de Jago. 340
Figura 82 – [Partitura] Jago narra o sonho sonambúlico de Cassio. 341
Figura 83 – [Manuscrito] sobre a “palavra cênica”, de Boito, Incipit: 1.A.1.b.1. 344
Figura 84 – [Manuscrito] Verdi e o teatro, de Boito, Incipit: 1.A.1.a.42. 346
Figura 85 – [Esboço] libreto de *Antonio e Cleopatra.* 347
Figura 86 – [Esboço] libreto de *Giulietta e Romeo.* 347
Figura 87 – [Esboço] libreto de *Macbeth.* 347
Figura 88 – [Fotografia] Eleonora Duse no papel de Cleópatra, por Pau Audouard, 1888. .. 348
Figura 89 – [Imagem] Verdi e Boito e a maquete do Teatro *Alla Scala*, série *Verdi*, 1982... 349
Figura 90 – [Imagem] Verdi, Boito, Ricordi e a maquete do Teatro *Alla Scala*, série *Verdi*,

1982. 349
Figura 91 – [Imagem] exemplo de *Spezzato* na cenotécnica italiana. 350
Figura 92 – [Imagem] movimentação de Verdi nos ensaios de *Falstaff* (1893), Paris, 1894. 351
Figura 93 – [Libreto] *Otello*, ária de Desdemona. 372
Figura 94 – [Imagem] Capa dianteira e frontal, respectivamente, do libreto de *Otello*, 1887. 376
Figura 95 – [Imagem] páginas centrais do libreto, 1886. 377
Figura 96 – [Imagem] capas do livro *Disposizione scenica* de *Otello*, 1887. 378
Figura 97 – [Fotografia] figurinista Alfredo Edel. 378
Figura 98 – [Imagem] capa frontal da *Redução para piano e voz* de *Otello*, 1887. 380
Figura 99 – [Manuscrito] arquivo GV_OTL_01_nn1r dos esboços catalogados de Giuseppe Verdi. 381
Figura 100 – [Libreto] página 7. 382
Figura 101 – [Libreto] página 8. 383
Figura 102 – [Cenário] esboço do exterior do castelo, Ato I, por Giovanni Zuccarelli, 1887. 384
Figura 103 – [Cenário] maquete, Ato I, 1895. 384
Figura 104 – [Marcação de cena] planta baixa da abertura de *Otello.* 385
Figura 105 – [Partitura] abertura de *Otello.* 386
Figura 106 – [Marcação de cena] planta baixa da entrada dos primeiros atores na abertura de *Otello.* 387
Figura 107 – [Imagem] lista de trajes de *Otello,* pág. 1. 388
Figura 108 – [Imagem] lista de trajes de *Otello*, pág. 2. 389
Figura 109 – [Imagem] lista de trajes de *Otello,* pág. 3. 390
Figura 110 – [Figurino] esboço N. 12, Jago, Ato II. 391
Figura 111 – [Fotografia] Victor Maurel no papel de Jago, primeiro figurino, 1887. 391
Figura 112 – [Referências] *Arrigo a Colonia*, pintura de Vittore Carpaccio, anterior a junho de 1526. 392
Figura 113 – [Referências] detalhe do traje militar de *Arrivo a Colonia*. 392
Figura 114 – [Referências] bandeira da Sereníssima República de Veneza. 392
Figura 115 – [Partitura] instrução para o tiro de canhão. 395
Figura 116 – [Marcação de cena] planta baixa da abertura, movimentação do coro para Cassio e Montano. 395

Figura 117 – [Marcação de cena] planta baixa da abertura, entrada do coro feminino. 397
Figura 118 – [Figurinos] esboço N. 22, populares cipriotas, Ato I. 398
Figura 119 – [Figurinos] esboço N. 23, populares cipriotas, Ato I. 398
Figura 120 – [Partitura] entrada e primeira participação do coro feminino, Ato I. 398
Figura 121 – [Libreto] página 9. 399
Figura 122 – [Marcações de cena] planta baixa com entrada de Otello, Ato I. 402
Figura 123 – [Reação do público] entrada de Otello, registro de Ricordi. 402
Figura 124 – [Figurino] esboço N. 8, Otello, Ato I. 402
Figura 125 – [Figurino] esboço N. 29, Chefe de tripulação, Ato I. 403
Figura 126 – [Figurino] esboço N. 30, tripulação, Ato I. 403
Figura 127 – [Figurino] esboço N. 31, tripulação, Ato I. 403
Figura 128 – [Figurino] esboço N. 32, capitães vênetos, Ato I. 403
Figura 129 – [Figurino] esboço N. 33, capitães, Ato I. 404
Figura 130 – [Figurino] esboço N. 34, soldados vênetos, Ato I. 404
Figura 131 – [Figurino] esboço N. 35, soldados vênetos, Ato I. 404
Figura 132 – [Imagem] *Ritratto di cavaliere*, de Vittore Carpaccio, 1510 405
Figura 133 – [Fotografia] tenor Francesco Tamagno, figurino N. 8 de Otello, Ato I. 405
Figura 134 – [Referências] *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, Vittore Carpaccio, 1526. 406
Figura 135 – [Referências] detalhe de *Miracolo della reliquia* 406
Figura 136 – [Libreto] página 10. 407
Figura 137 – [Marcação de cena] planta baixa da conversa entre Jago e Roderigo, Ato I. ... 409
Figura 138 – [Libreto] página 11. 410
Figura 139 – [Marcação de cena] planta baixa da crítica de Jago a Roderigo sobre Cassio, Ato I. 413
Figura 140 – [Manuscrito] fragmentos da partitura autografa, Ato I. 414
Figura 141 – [Partitura] trecho da partitura impressa, Ato I. 414
Figura 142 – [Imagem] corte lateral do mecanismo destinado à criação da fogueira, Ato I. . 416
Figura 143 – [Marcação de cena] planta baixa do início do coro *Fuoco di gioia*, Ato I. 416
Figura 144 – [Marcação de cena] planta baixa do decorrer do coro *Fuoco di gioia*, Ato I. .. 417
Figura 145 – [Reação do público] coro *Fuoco di gioia*, registro de Ricordi, Ato I. 417
Figura 146 – [Libreto] página 12. 418
Figura 147 – [Libreto] página 13. 418

Figura 148 – [Libreto] página 14. 419
Figura 149 – [Libreto] página 15. 419
Figura 150 – [Figurino] Esboço N. 47, taberneiro cipriota, Ato I. 423
Figura 151 – [Marcação de cena] planta baixa da cena do brinde, Ato I. 423
Figura 152 – [Reação do público] após o brinde, registro de Ricordi. 425
Figura 153 – [Libreto] página 20. 425
Figura 154 – [Libreto] página 21. 426
Figura 155 – [Libreto] página 22. 426
Figura 156 – [Libreto] esboço N. 9, Otello, Ato I. 429
Figura 157 – [Libreto] esboço N. 2, Desdemona, Ato I. 429
Figura 158 – [Referências] *Sogno di Orsola,* anterior a 1526. 429
Figura 159 – [Referências] detalhe de *Sogno di Orsola,* anterior a 1526. 429
Figura 160 – [Marcação de cena] planta baixa do dueto de amor, 3ª cena, Ato I. 430
Figura 161 – [Manuscrito] arquivo GV_OTL_a02_004r dos esboços de Verdi, 3ª cena, Ato I. 431
Figura 162 – [Partitura] o *leitmotiv* "*un bacio*", de Otello e Desdemona, 3ª cena, Ato I. 432
Figura 163 – [Reação do público] final do Ato I, registro de Ricordi. 433
Figura 164 – [Libreto] página 25. 434
Figura 165 – [Libreto] página 26. 434
Figura 166 – [Libreto] página 27. 435
Figura 167 – [Marcação de cena] croqui da planta baixa, Ato II, por Verdi e Boito. 436
Figura 168 – [Cenário] esboço do térreo do castelo, Ato II, por Giovanni Zuccarelli, 1887. 436
Figura 169 – [Cenário] maquete, Ato II, 1894. 436
Figura 170 – [Marcação de cena] planta baixa, Ato II. 437
Figura 171 – [Imagem] lista de trajes, pág. 3. 437
Figura 172 – [Marcação de cena] planta baixa da abertura, Ato II. 440
Figura 173 – [Figurino] esboço N. 17, Cassio, Ato II. 440
Figura 174 – [Figurino] esboço N. 13, Jago, Ato II. 440
Figura 175 – [Referências] *Processione in piazza San Marco*, de Gentile Bellini, 1496. 441
Figura 176 – [Referências] detalhe da dupla na *Processione in piazza San Marco.* 441
Figura 177 – [Referências] detalhe do quarteto na *Processione in piazza San Marco.* 441
Figura 178 – [Fotografia] barítono Victor Maurel no papel de Jago, figurino N. 13, 1894. .. 442

Figura 179 – [Fotografia] Giuseppe Verdi e Victor Maurel, no papel de Jago, *l'Opera de Paris*, 1894. 442
Figura 180 – [Carta] de Arrigo Boito a Giuseppe Verdi, Milão, [pós] 26/04/1884. 445
Figura 181 – [Partitura] *leitmotiv* de Jago, início do *Credo*, 2ª cena, Ato II. 446
Figura 182 – [Marcação de cena] planta baixa do *Credo scellerato*, 2ª cena, Ato II. 447
Figura 183 – [Reação do público] término do *Credo*, registro de Ricordi. 447
Figura 184 – [Libreto] página 28. 448
Figura 185 – [Libreto] página 29. 448
Figura 186 – [Libreto] página 30. 449
Figura 187 – [Marcação de cena] planta baixa do diálogo entre Desdemona e Cassio, visto por Jago, 2ª cena, Ato II. 450
Figura 188 –[Figurino] esboço N. 2, Desdemona, Ato II. 450
Figura 189 – [Figurino] esboço N. 7, Emilia, Ato II. 450
Figura 190 – [Marcação de cena] planta baixa do diálogo entre Jago e Otello, 3ª cena, Ato II. 455
Figura 191 – [Figurino] esboço N. 10, Otello, Ato II. 456
Figura 192 – [Fotografia] Francesco Tamagno com o figurino N 10, Ato II. 456
Figura 193 – [Fotografia] Verdi e Tamagno, 1899. 456
Figura 194 – [Partitura] trecho "*Temete signor la gelosia*", 3ª cena, Ato II. 456
Figura 195 – [Partitura] exemplo de elisão, supressão de vogal átona, seguido de sinalefa, junção de vogais. 457
Figura 196 – [Partitura] exemplo de Apócope, supressão da sílaba final, em italiano a palavra é *fede*. 457
Figura 197 – [Libreto] página 31. 458
Figura 198 – [Libreto] página 32. 458
Figura 199 – [Manuscrito] anotações de Verdi sobre posicionamento do coro e orquestração, Ato II. 460
Figura 200 – [Imagem] ritmo proposto por Boito no coro à Desdemona, Ato II. 462
Figura 201 – [Marcação de cena] planta baixa do coro à Desdemona, 3ª cena, Ato II. 462
Figura 202 – [Figurino] esboço N. 25, crianças cipriotas, Ato II. 463
Figura 203 – [Figurino] esboço N. 37, marinheiros vênetos, Ato II. 463
Figura 204 – [Figurino] esboço N. 38, albaneses e gregos, Ato II. 463
Figura 205 – [Figurino] esboço N. 36, populares cipriotas, Ato II. 463

Figura 206 – [Libreto] página 44. 466
Figura 207 – [Libreto] página 45. 466
Figura 208 – [Libreto] página 46. 466
Figura 209 – [Libreto] página 47. 467
Figura 210 – [Libreto] página 48. 467
Figura 211 – [Cenário] esboço do salão nobre, Ato III, por Giovanni Zuccarelli, 1887. 468
Figura 212 – [Cenário] Fotografia, Ato III, em 1887. 468
Figura 213 – [Cenário] maquete, Ato III, 1894. 469
Figura 214 – [Marcação de cena] planta baixa do início do Ato III. 469
Figura 215 – [Imagem] lista de trajes, pág. 4. 470
Figura 216 – [Imagem] lista de trajes, pág. 5. 472
Figura 217 – [Figurino] esboço N. 3, Desdemona, Ato III. 473
Figura 218 – [Fotografia] Romilda Pantaleoni como Desdemona, figurino N. 3, Ato III, 1887. 473
Figura 219 – [Partitura] início do diálogo da 2ª cena, Ato III. 483
Figura 220 – [Partitura] final do diálogo da 2ª cena, Ato III. 483
Figura 221 – [Marcação de cena] planta baixa cena inícial, Ato III. 483
Figura 222 – [Libreto] página 49. 484
Figura 223 – [Partitura] início da 3ª cena, Ato III. 485
Figura 224 – [Partitura] final da 3ª cena, Ato III. 485
Figura 225 – [Marcação de cena] planta baixa 3ª cena, Ato III. 486
Figura 226 – [Libreto] página 57. 487
Figura 227 – [Libreto] página 58. 488
Figura 228 – [Libreto] página 59. 488
Figura 229 – [Libreto] página 60. 489
Figura 230 – [Libreto] página 61. 489
Figura 231 – [Libreto] 1ª coluna, página 62. 490
Figura 232 – [Libreto] 2ª coluna, páginas 62 e 63. 490
Figura 233 – [Libreto] 3ª coluna, página 63. 491
Figura 234 – [Libreto] página 64. 491
Figura 235 – [Libreto] página 65. 492
Figura 236 – [Marcação de cena] planta baixa, entrada da comitiva veneziana, 7ª cena, Ato III. 493

Figura 237 – [Marcação de cena] planta baixa, entrada de Cassio, 8ª cena, Ato III. 493
Figura 238 – [Marcação de cena] planta baixa, reação à agressão contra Desdemona, 8ª cena, Ato III. 493
Figura 239 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Jago entre Otello e Roderigo, 8ª cena, Ato III. 493
Figura 240 – [Marcação de cena] planta baixa, Otello retorna ao foco, 8ª cena, Ato III. 493
Figura 241 – [Marcação de cena] planta baixa, Otello ordena evacuação do salão, 9ª cena, Ato III. 493
Figura 242 – [Marcação de cena] planta baixa, Lodovico e Emilia levam Desdemona, 9ª cena, Ato III. 494
Figura 243 – [Marcação de cena] planta baixa, Otello convulsiona e desmaia observado por Jago, 9ª cena, Ato III. 494
Figura 244 – [Figurino] esboço N. 40, Lodovico, Ato III. 494
Figura 245 – [Figurino] esboço N. 6, Emilia, Ato III. 494
Figura 246 – [Figurino] esboço N. 18, dignatários de República Vêneta, Ato III. 495
Figura 247 – [Figurino] esboço N. 26, nobres damas venezianas, Ato III. 495
Figura 248 – [Figurino] esboço N. 28, dama veneziana, Ato III. 495
Figura 249 – [Figurino] esboço N. 27, dama veneziana, Ato III. 495
Figura 250 – [Figurino] esboço N. 50, pajem, Ato III. 496
Figura 251 – [Figurino] esboço N. 21, arauto, Ato III. 496
Figura 252 – [Figurino] esboço N. 41, nobres senhores vênetos, Ato III. 496
Figura 253 – [Figurino] esboço N. 43, cavalheiros, Ato III. 496
Figura 254 – [Figurino] esboço N. 44, cavalheiros vênetos, Ato III. 497
Figura 255 – [Figurino] esboço N. 45, jovens vênetos, Ato III. 497
Figura 256 – [Figurino] esboço N. 46, jovens cavalheiros vênetos, Ato III. 497
Figura 257 – [Figurino] esboço N. 48, trombeteiros, Ato III. 497
Figura 258 – [Figurino] esboço N. 51, pajens de Desdemona, Ato III. 498
Figura 259 – [Figurino] esboço N. 52, cavaleiros da Calza, Ato III. 498
Figura 260 – [Figurino] esboço N. 53, cavalheiros venezianos, Ato III. 498
Figura 261 – [Figurino] esboço N. 54, oficiais vênetos, Ato III. 498
Figura 262 – [Figurino] esboço N. 49, alferes, Ato III. 499
Figura 263 – [Figurino] esboço N. 55, guarda de honra, Ato III. 499
Figura 264 – [Figurino] esboço N. 34, soldados vênetos, Ato III. 499

Figura 265 – [Figurino] esboço N. 35, soldados vênetos, Ato III. 499
Figura 266 – [Figurino] esboço N. 29, chefe de tripulação, Ato III. 500
Figura 267 – [Figurino] esboço N. 33, capitão, Ato III. 500
Figura 268 – [Partitura] *leitmotiv* de Jago, 9ª cena, Ato III. 511
Figura 269 – Registro de Ricordi, final do Ato III. 511
Figura 270 – [Libreto] página 69. 512
Figura 271 – [Libreto] página 70. 512
Figura 272 – [Libreto] página 71. 513
Figura 273 – [Cenário] rsboço do quarto de Desdemona, Ato IV, por Giovanni Zuccarelli, 1887. 514
Figura 274 – [Fotografia] cenário, Ato IV, em 1887. 514
Figura 275 – [Cenário] maquete, Ato IV, 1894. 514
Figura 276 – [Marcação de cena] planta baixa, 1ª cena, Ato IV. 515
Figura 277 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona e Emilia, Ato IV. 515
Figura 278 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona e Emilia, canção *Salice*, Ato IV. 515
Figura 279 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona e Emilia, despedida, Ato IV. 515
Figura 280 – [Figurinos e adereços] lista de trajes, pág. 5. 516
Figura 281 – [Figurinos e adereços] lista de trajes, pág. 6. 517
Figura 282 – [Figurinos] esboço N. 4, Desdemona, Ato IV. 517
Figura 283 – [Figurinos] esboço N. 5, Emilia, Ato IV. 517
Figura 284 – [Reação do público] transição da 2a para o 3ª cena, Ato IV. 523
Figura 285 – [Partitura] solo de contrabaixo, página 341. 524
Figura 286 – [Partitura] solo de contrabaixo, página 342. 524
Figura 287 – [Libreto] página 72. 525
Figura 288 – [Libreto] página 73. 525
Figura 289 – [Libreto] página 74. 525
Figura 290 – [Libreto] página 75. 526
Figura 291 – [Libreto] página 76. 526
Figura 292 – [Libreto] página 77. 527
Figura 293 – [Libreto] página 78. 527
Figura 294 – [Libreto] página 79. 528

Figura 295 – [Figurino] esboço N. 11, Otello, Ato IV. 529
Figura 296 – [Fotografia] Francesco Tamagno, figurino de Otello N. 11, Ato IV. 529
Figura 297 – [Marcação de cena] planta baixa da entrada de Otello, 3ª cena, Ato IV. 529
Figura 298 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona adormecida sob o olhar de Otello, 3ª cena, Ato IV. 529
Figura 299 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona morta e Emilia à porta, 3ª cena, Ato IV 530
Figura 300 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Emilia pedindo ajuda, 4ª cena, Ato IV 530
Figura 301 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Jago fugindo, 4ª cena, Ato IV 530
Figura 302 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Otello suicidando-se, 4ª cena, Ato IV 530
Figura 303 – [Imagem] esboço da versão final da 3ª cena, Ato IV. 540
Figura 304 – [Imagem] esboço da versão final da 4ª cena do Ato IV. 543
Figura 305 – [Imagem] carta de anúncio do término da composição de *Otello.* 550
Figura 306 – [Fotografia] O tenor Francesco Tamagno na cena final, Ato IV, 1887. 551
Figura 307 – [Reação do público] encerramento da ópera. 551
Figura 308 – Coda da ópera Otello. 555
Figura 309 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 02/05/1879. 599
Figura 310 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 02/05/1879. 599
Figura 311 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 02/05/1879. 600
Figura 312 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 11/06/1879. 601
Figura 313 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 11/06/1879. 601
Figura 314 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 11/06/1879. 601
Figura 315 – Página 1 e 2 da Carta de Giuseppe Verdi a Condessa Clarina Maffei, Busseto, 13/12/1863. 617
Figura 316 – Página 3 da Carta de Giuseppe Verdi a Condessa Clarina Maffei, Busseto, 13/12/1863. 617
Figura 317 – Carta de Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, S. Agata, 03/05/1865. 620
Figura 318 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, S. Agata, 03/05/1865. 620
Figura 319 – Carta de agradecimento de Verdi a Boito pelo poema do *Inno alle Nazioni*,

enviada em 29 de março de 1862. 622
Figura 320 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 13/03/1868. 624
Figura 321 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 13/03/1868. 624
Figura 322 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 13/03/1868. 625
Figura 323 – Carta de Verdi à Léon Escudier, *Rivista Musicale Italiana*, Ano XXXV, Nº. 4, de 1928, p. 1. 628
Figura 324 – Carta de Verdi à Léon Escudier, *Rivista Musicale Italiana*, Ano XXXV, Nº. 4, de 1928, p. 2. 629
Figura 325 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/04/1875. 643
Figura 326 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/04/1875. 643
Figura 327 – Segunda folha da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/04/1875. 643
Figura 328 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/04/1875. 644
Figura 329 – Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Venezia, 24/8/1879. 646
Figura 330 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Venezia, 24/8/1879. 646
Figura 331 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/09/1879. 648
Figura 332 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/09/1879. 648
Figura 333 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 26/08/1879. 650
Figura 334 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 26/08/1879. 650
Figura 335 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 26/08/1879. 651
Figura 336 – Verso do Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 26/08/1879. 651
Figura 337 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Hôtel de l'Univers, 1879. 659
Figura 338 – Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Hôtel de l'Univers, 1879. 659
Figura 339 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 1879. 666
Figura 340 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 1879. 666
Figura 341 – Carta de Emmanuele Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 23/12/1879. 667
Figura 342 – Verso da Carta de Emmanuele Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 23/12/1879. 667
Figura 343 – Página 4 e 1 da Carta de Giuseppe Verdi a Domenico Morelli, *Genova*, 1880.

.....670
Figura 344 – Página 2 e 3 da Carta de Giuseppe Verdi a Domenico Morelli, *Genova*, 1880.
.....670
Figura 345 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Monticello, 1881. 684
Figura 346 – Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Monticello, 1881. 684
Figura 347 – Verso da Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 25/2/1880. 691
Figura 348 – Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 25/2/1880. 691
Figura 349 – Verso da Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 4/3/1880. 692
Figura 350 – Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 4/3/1880. 692
Figura 351 – Verso da Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 17/01/1881. 693
Figura 352 – Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 17/1/1881. 693
Figura 353 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, S. Agata, 14/10/1880. 694
Figura 354 – Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, S. Agata, 14/10/1880.....694
Figura 355 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880. 701
Figura 356 – Verso do envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880. 701
Figura 357 – 1ª página da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880. 702
Figura 358 – 2ª página da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880. 702
Figura 359 – 3ª página da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880. 703
Figura 360 – 4ª página da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880. 703
Figura 361 – Carta de Arrigo Boito a Giulio Ricordi, Pádua, 21/01/1881. 720
Figura 362 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Giulio Ricordi, Pádua, 21/01/1881. 720
Figura 363 – Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Monticello, 10/07/1881. 729
Figura 364 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Monticello, 10/07/1881.
.....729
Figura 365 – Página 1 da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Milão, 27/08/1881. 735
Figura 366 – Página 2 da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Milão, 27/08/1881. 735
Figura 367 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 08/02/1882. 741
Figura 368 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 08/02/1882. 741
Figura 369 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 08/02/1882. 742
Figura 370 – Página 1 da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Busseto, 16/08/1882. ...746
Figura 371 – Página 2 da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Busseto, 16/08/1882. ...746
Figura 372 – Carta de Emanuele Muzio a Giulio Ricordi, Gênova, 29/12/1882. 749

Figura 373 – Verso da Carta de Emanuele Muzio a Giulio Ricordi, Gênova, 29/12/1882. ... 749
Figura 374 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 15/02/1883. 751
Figura 375 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 15/02/1883. 751
Figura 376 – Página 1 da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Nervi, 14/02/1884. ... 755
Figura 377 – Página 2 da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Nervi, 14/02/1884. ... 755
Figura 378 – Página 1 da Carta de Arrigo Boito a Giulio Ricordi, Napoli, 20/03/1884. 758
Figura 379 – Página 2 da Carta de Arrigo Boito a Giulio Ricordi, Napoli, 20/03/1884. 758
Figura 380 – Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 26/04/1884. 770
Figura 381 – verso da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 26/04/1884. 770
Figura 382 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 15/02/1883. 771
Figura 383 – Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 03/05/1884. 775
Figura 384 – verso da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 03/05/1884. 775
Figura 385 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 03/05/1884. .. 776
Figura 386 – Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 09/12/1884. 778
Figura 387 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 09/12/1884. .. 778
Figura 388 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 11/04/1871. 785
Figura 389 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 11/04/1871. 785
Figura 390 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 11/04/1871. 786
Figura 391 – Carta de Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, Gênova, 15/12/1868. 792
Figura 392 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, Gênova, 15/12/1868. 792
Figura 393 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 26/12/1883. 809
Figura 394 – Verso da carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 26/12/1883. 809
Figura 395 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 26/12/1883. 810
Figura 396 – Capa do *Inno alle Nazioni*, redução para piano e canto da Ed. Ricordi, Milão, 1862. Desenho de Antonio Focosi. 830
Figura 397 – Página do *Museo di Famiglia*, Ano III, Nº. 47, de 22 de novembro de 1863. .. 831
Figura 398 – *GMM*, Ano XVII, Nº. 6, de 06 de fevereiro de 1859. 832
Figura 399 – *GMM*, Ano XVII, Nº. 12, de 20 de março de 1859. 833
Figura 400 – Capa da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867. 834
Figura 401 – Página 2 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867. 835
Figura 402 – Página 3 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867. 836
Figura 403 – Página 4 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867. 837
Figura 404 – Página 5 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867. 838

Figura 405 – Página 6 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867. 839
Figura 406 – Página 7 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867. 840
Figura 407 – Capa da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867. 841
Figura 408 – Página 2 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867. 842
Figura 409 – Página 3 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867. 843
Figura 410 – Página 5 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867. 844
Figura 411 – Página 4 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867. 845
Figura 412 – Página 6 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867. 846
Figura 413 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 847
Figura 414 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 848
Figura 415 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 849
Figura 416 – Página 4 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 850
Figura 417 – Página 5 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 851
Figura 418 – Página 6 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 852
Figura 419 – Página 7 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 853
Figura 420 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 19, de 10 de maio de 1868. 854
Figura 421 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 19, de 10 de maio de 1868. 855
Figura 422 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 19, de 10 de maio de 1868. 856
Figura 423 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 20, de 17 de maio de 1868. 857
Figura 424 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 20, de 17 de maio de 1868. 858
Figura 425 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 20, de 17 de maio de 1868. 859
Figura 426 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 21, de 24 de maio de 1868. 860
Figura 427 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 21, de 24 de maio de 1868. 861
Figura 428 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 21, de 24 de maio de 1868. 862
Figura 429 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 22, de 31 de maio de 1868. 863
Figura 430 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 22, de 31 de maio de 1868. 864
Figura 431 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 22, de 31 de maio de 1868. 865
Figura 432 – Página 4 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 22, de 31 de maio de 1868. 866
Figura 433 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 23, de 07 de junho de 1868. 867
Figura 434 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 23, de 07 de junho de 1868 868
Figura 435 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 23, de 07 de junho de 1868. 869
Figura 436 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 24, de 14 de junho de 1868. 870
Figura 437 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 24, de 14 de junho de 1868. 871

Figura 438 – Suplemento extraordinário da *GMM*, Ano XXVI, Nº. 52, de 25 de dezembro de 1871. 872
Figura 439 – Página 2 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 01, de 07 de janeiro de 1872. 873
Figura 440 – Capa da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872. 874
Figura 441 – Página 2 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872. 875
Figura 442 – Página 3 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872. 876
Figura 443 – Página 4 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872. 877
Figura 444 – Página 5 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872. 878
Figura 445 – Página 6 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872. 879
Figura 446 – Capa da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872. 880
Figura 447 – Página 2 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872. 881
Figura 448 – Página 3 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872. 882
Figura 449 – Página 4 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872. 883
Figura 450 – Página 5 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872. 884
Figura 451 – Página *L'Empório Pittoresco*, Ano V, Nº. 185, de 15 de março de 1868. 885
Figura 452 – Capa do *Cosmorama Pittorico*, Ano XXXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 886
Figura 453 – Capa do *Cosmorama Pittorico*, Ano XXXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868. 887
Figura 454 – Página 4 do *Cosmorama Pittorico*, Ano XXXIII, Nº. 18, de 04 de maio de 1868. 888
Figura 455 – Página 3 do *Le Figaro*, Ano 15º, Nº. 148, de 27 de maio de 1868. 889
Figura 456 – Capa do *IMA*, Ano II, Nº. 22, de 31 de maio de 1868. 890
Figura 457 – Página 2 do *IMA*, Ano II, Nº. 22, de 31 de maio de 1868. 891
Figura 458 – Capa do *IMA*, Ano VI, Nº. 06, de 16 de fevereiro de 1872. 892
Figura 459 – Página 4 do *IMA*, Ano XIII, Nº. 24, de 22 de junho de 1879. 893
Figura 460 – Página 2 do *IMA*, Ano XIII, Nº. 25-26, de 01 de julho de 1879. 894
Figura 461 – Capa da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 36, de 24 de agosto de 1879. 895
Figura 462 – Página 2 da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 36, de 24 de agosto de 1879. 896
Figura 463 – Página 2 do *Il Pungolo*, Ano XXVI, Nº. 85, de 26-27 de março de 1884. 897
Figura 464 – Página 3 da *GMM*, Ano XXVI, Nº. 85, de 26-27 de março de 1884. 898
Figura 465 – Página autógrafa do *Inno alle Nazioni*, de Boito, musicada por Verdi. 899
Figura 466 – Esboço de *Rei Lear* (1880). Domenico Morelli. 903

Figura 467 – Página 1 do *Il Crepuscolo*, Ano IX, Nº. 26, de 27 de junho de 1858. 904
Figura 468 – Página 2 do *Il Crepuscolo*, Ano IX, Nº. 26, de 27 de junho de 1858. 907
Figura 469 – Página 1 da *GMM*, Ano XVI, Nº. 29, de 18 de julho de 1858. 910
Figura 470 – Página 2 da *GMM*, Ano XVI, Nº. 29, de 18 de julho de 1858. 913
Figura 471 – Capa da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 25, de 22 de junho de 1879. 916
Figura 472 – Capa do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879. 919
Figura 473 – Página 2 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879. 922
Figura 474 – Página 3 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879. 927
Figura 475 – Página 4 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879. 932
Figura 476 – Página 5 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879. 936
Figura 477 – Página 6 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879. 939
Figura 478 – Página 7 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879. 943
Figura 479 – Página 8 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879. 947
Figura 480 – Página 1 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878. 950
Figura 481 – Página 2 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878. 951
Figura 482 – Página 3 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878. 952
Figura 483 – Página 4 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878. 953
Figura 484 – Página 5 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878. 954
Figura 485 – Página 6 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878. 955
Figura 486 – Página 7 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878. 956
Figura 487 – Carta para admissão no Conservatório de Milão, de 22/6/1832. 957
Figura 488 – Carta justificando a rejeição de Verdi, de 2 de julho de 1832. 958
Figura 489 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 1. 959
Figura 490 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 3. 960
Figura 491 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. X. 961

Figura 492 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 48. 962
Figura 493 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 49. 963
Figura 494 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 58. 964
Figura 495 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 62. 965
Figura 496 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 63. 966
Figura 497 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 64. 967
Figura 498 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 65. 968
Figura 499 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 229. 969
Figura 500 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 231. 970
Figura 501 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 232. 971
Figura 502 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 233. 972
Figura 503 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 234. 973
Figura 504 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 235. 974
Figura 505 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 236. 975
Figura 506 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 237. 976
Figura 507 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 238. 977
Figura 508 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 239. 978
Figura 509 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 240. 979
Figura 510 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 241. 980
Figura 511 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 242. 981
Figura 512 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 243. 982
Figura 513 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 244. 983
Figura 514 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 245. 984
Figura 515 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 246. 985
Figura 516 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 247. 986
Figura 517 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 248. 987
Figura 518 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 249. 988
Figura 519 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 250. 989
Figura 520 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 251. 990
Figura 521 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 252. 991
Figura 522 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 253. 992
Figura 523 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 254. 993
Figura 524 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 255. 994

Figura 525 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 256. 995
Figura 526 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 257. 996
Figura 527 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 258. 997
Figura 528 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 259. 998
Figura 529 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 260. 999
Figura 530 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 261. 1000
Figura 531 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 262. 1001
Figura 532 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 263. 1002
Figura 533 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 264. 1003
Figura 534 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 265. 1004
Figura 535 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 266. 1005
Figura 536 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 267. 1006
Figura 537 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 268. 1007
Figura 538 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 269. 1008
Figura 539 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 270. 1009
Figura 540 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 271. 1010
Figura 541 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 272. 1011
Figura 542 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 273, início da sessão “A”. 1012
Figura 543 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 274, sessão “A”. 1013
Figura 544 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 275, sessão “A”. 1014
Figura 545 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 276, sessão “A”. 1015
Figura 546 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 277, sessão “A”. 1016
Figura 547 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 278, sessão “A”. 1017
Figura 548 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 279, sessão “A”. 1018
Figura 549 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 280, sessão “A”. 1019
Figura 550 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 281, sessão “A”. 1020
Figura 551 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 282, sessão “A”. 1021
Figura 552 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 283, sessão “A”. 1022
Figura 553 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 284, sessão “A”. 1023
Figura 554 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 285, final da sessão “A”, início da “B”. 1024
Figura 555 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 286, sessão “B”. 1025
Figura 556 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 287, sessão “B”. 1026

Figura 557 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 288, sessão “B”. 1027
Figura 558 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 289, sessão “B”. 1028
Figura 559 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 290, sessão “B”. 1029
Figura 560 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 291, sessão “B”. 1030
Figura 561 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 292, sessão “B”. 1031
Figura 562 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 293, sessão “B”. 1032
Figura 563 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 294, sessão “B”. 1033
Figura 564 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 295, sessão “B”. 1034
Figura 565 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 296, sessão “B”. 1035
Figura 566 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 297, sessão “B”. 1036
Figura 567 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 298, sessão “B”. 1037
Figura 568 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 299, sessão “B”. 1038
Figura 569 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 300, sessão “B”. 1039
Figura 570 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 301, sessão “B”. 1040
Figura 571 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 302, sessão “B”. 1041
Figura 572 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 303, sessão “B”. 1042
Figura 573 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 304, sessão “B”. 1043
Figura 574 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 305, sessão “B”. 1044
Figura 575 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 306, sessão “B”. 1045
Figura 576 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 307, sessão “B”. 1046
Figura 577 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 308, sessão “B” e “C”. 1047
Figura 578 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 309, sessão “B” e “C”. 1048
Figura 579 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 310, sessão “B” e “C”. 1049
Figura 580 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 311, sessão “B” e “C”. 1050
Figura 581 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 312, sessão “B” e “C”. 1051
Figura 582 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 313, sessão “B” e “C”. 1052
Figura 583 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 314, final da sessão “B”. 1053
Figura 584 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 315, sessão “C”. 1054
Figura 585 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 316, sessão “C”. 1055
Figura 586 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 317, sessão “C”. 1056
Figura 587 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 318, sessão “C”. 1057
Figura 588 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 319, sessão “C”. 1058
Figura 589 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 320, sessão “C”. 1059

Figura 590 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 321, sessão “C”.....1060
Figura 591 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 322, sessão “C”.....1061
Figura 592 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 323, sessão “C”.....1062
Figura 593 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 324, sessão “C”.....1063
Figura 594 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 325, sessão “C”.....1064
Figura 595 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 326, sessão “C”.....1065
Figura 596 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 327, sessão “C”.....1066
Figura 597 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 328, sessão “C”.....1067
Figura 598 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 329, sessão “C”.....1068
Figura 599 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 330, sessão “C”.....1069
Figura 600 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 331, sessão “C”.....1070
Figura 601 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 332, sessão “C”.....1071
Figura 602 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 333, sessão “C”.....1072
Figura 603 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 334, sessão “C”.....1073
Figura 604 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 335, sessão “C”.....1074
Figura 605 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 336, sessão “C”.....1075
Figura 606 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 337, sessão “C”.....1076
Figura 607 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 338, sessão “C”.....1077
Figura 608 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 339, sessão “C”.....1078
Figura 609 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 340, sessão “C”.....1079
Figura 610 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 341, sessão “C”.....1080
Figura 611 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 342, sessão “C”.....1081
Figura 612 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 343, sessão “C”.....1082
Figura 613 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 344, sessão “C”.....1083
Figura 614 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 345, sessão “C”.....1084
Figura 615 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 346, sessão “C”.....1085
Figura 616 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 347, sessão “C”.....1086
Figura 617 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 348, sessão “C”.....1087
Figura 618 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 349, sessão “C”.....1088
Figura 619 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 350, sessão “C”.....1089
Figura 620 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 351, sessão “C”.....1090
Figura 621 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 352, final da sessão “C”, início da “D”. 1091

Figura 622 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 353, sessão “D”. 1092
Figura 623 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 354, sessão “D”. 1093
Figura 624 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 355, sessão “D”. 1094
Figura 625 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 356, sessão “D”. 1095
Figura 626 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 357, sessão “D”. 1096
Figura 627 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 358, sessão “D”. 1097
Figura 628 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 359, sessão “D”. 1098
Figura 629 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 360, sessão “D”. 1099
Figura 630 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 361, sessão “D”. 1100
Figura 631 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 362, sessão “D”. 1101
Figura 632 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 363, sessão “D”. 1102
Figura 633 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 364, sessão “D”. 1103
Figura 634 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 365, sessão “D”. 1104
Figura 635 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 366, sessão “D”. 1105
Figura 636 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 367, sessão “D”. 1106
Figura 637 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 368, sessão “D”. 1107
Figura 638 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 369, sessão “D”. 1108
Figura 639 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 370, sessão “D”. 1109
Figura 640 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 371, sessão “D”. 1110
Figura 641 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 372, sessão “D”. 1111
Figura 642 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 373, sessão “D”. 1112
Figura 643 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 374, sessão “D”. 1113
Figura 644 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 375, sessão “D”. 1114
Figura 645 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 376, sessão “D”. 1115
Figura 646 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 377, sessão “D”. 1116
Figura 647 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 378, sessão “D”. 1117
Figura 648 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 379, sessão “D”. 1118
Figura 649 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 380, sessão “D”. 1119
Figura 650 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 381, sessão “D”. 1120
Figura 651 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 382, sessão “D”. 1121
Figura 652 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 383, sessão “D”. 1122
Figura 653 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 384. 1123
Figura 654 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 393. 1124

Figura 655 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 394. 1125
Figura 656 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 395. 1126
Figura 657 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 396. 1127
Figura 658 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 403. 1128
Figura 659 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 404. 1129
Figura 660 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 405. 1130
Figura 661 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 408. 1131
Figura 662 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 409. 1132
Figura 663 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 411. 1133
Figura 664 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 412. 1134
Figura 665 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 413. 1135
Figura 666 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 414. 1136
Figura 667 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 429. 1137
Figura 668 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 430. 1138
Figura 669 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 443. 1139

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – [Periódico] notícia das enchentes, 1879. 58
Quadro 2 – [Fotografias] Verdi e Giulio Ricordi. 59
Quadro 3 – [Periódico] notícia do concerto beneficente, 1879. 64
Quadro 4 – [Fotografias] de Franco Faccio e Arrigo Boito. 68
Quadro 5 – [Fotografia] Giuseppina [Strepponi] Verdi, 1878. 70
Quadro 6 – [Fotografias] visita a Parma, 14 de junho de 2019. 78
Quadro 7 – [Fotografias] pesquisa no *MTAS,* Milão, 13 de junho de 2019. 80
Quadro 8 – [Fotografias] tradução original e facs. de F.-V. Hugo , 17/06/2019. 81
Quadro 9 – [Fotografias] Comparação do original e do facs. da tradução de F.-V Hugo. 82
Quadro 10 – [Fotografias] visita à terra natal de Verdi, 17 de junho de 2019. 83
Quadro 11 – [Imagens] professores de música de Verdi. 164
Quadro 12 – [Carta] reprovação no exame de admissão. 165
Quadro 13 – [Periódico] divulgação do poema ALL'ARTE ITALIANA. 177
Quadro 14 – [Periódico] charge sobre a estreia de *Mefistofele*. 188
Quadro 15 – [Periódico] notícia do *Le Figaro* sobre o caso Broglio. 191
Quadro 16 – [Periódico] notícia da *GMM* sobre a entrevista de Dupré sobre o que Rossini pensava de Verdi. 197
Quadro 17 – [Carta] acusação de recebimento do libreto, por G. Verdi, 1879. 207
Quadro 18 – [Imagens] confidência de Muzio sobre as impressões de Verdi sobre o libreto de *Otello*, 1879. 209
Quadro 19 – [Imagem] esboço de ideias sobre Jago, de Morelli para Verdi, 1880. 211
Quadro 20 – [Carta] confidência de Muzio sobre a composição musical de *Otello*, 25/2/1880. 215
Quadro 21 – [Carta] confidência de Muzio sobre a composição musical de *Otello*, 4/3/1880. 215
Quadro 22 – [Carta] confidência de Muzio sobre a composição musical de *Otello*, 17/1/1881. 215
Quadro 23 – [Imagens] dos libretistas de Verdi 223
Quadro 24 – [Periódico] repercussão no *Il Pungolo* do caso Cafiero, 1884. 229
Quadro 25 – [Fotografias] Teresa Stolz, Verdi e Giuseppe Giacosa. 235
Quadro 26 – [Carta] Verdi sobre o início da composição musical de *Otello*, 1884. 236

Quadro 27 – [Fotografias] Estúdio de Boito e monumento ao centenário de Verdi, Milão. ..238
Quadro 28 – [Imagens] Andrea Maffei, Giulio Carcano e François-Victor Hugo. 247
Quadro 29 – [Fotografias] lombada, capa e primeira página, da tradução de F.-V. Hugo. 247
Quadro 30 – [Óperas] trecho de Rigoletto, na ópera homônima, por G. Verdi e F. Mª.Piave, 1851. 315
Quadro 31 – [Imagens] interno do Teatro de Bayreuth. 325
Quadro 32 – [Escansão] dez versos alexandrinos de Boito a Jago. 339
Quadro 33 – [Manuscrito] sobre a "palavra cênica", de Boito, s.d. 344
Quadro 34 – [Manuscrito] sobre Verdi e o teatro, de Boito, s.d. 346
Quadro 35 – [Imagens] imagens de tradução e da ligação de Boito com o teatro. 347
Quadro 36 – [Imagens] episódio 9º, *Il vecchio mago*, série de TV *Verdi*, dir. de Renato Castellani, 1982. 349
Quadro 37 – [Escansão] versos setenários de Boito para Desdemona, no fim do 3º Ato. 372
Quadro 38 – [Imagem] capa do libreto de *Otello*, 1887. 376
Quadro 39 – [Manuscrito] arquivo GV_OTL_01_nn1r. 381
Quadro 40 – [Libreto] páginas 7 e 8, original e tradução. 382
Quadro 41 – [Versão final] 1º trecho da página 7 do libreto. 383
Quadro 42 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 7 do libreto. 384
Quadro 43 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 7 do libreto. 386
Quadro 44 – [Versão final] 2º trecho da página 7. 387
Quadro 45 – [Imagens] transcrição e tradução da listagem de figurinos e adereços, Ato I. ..387
Quadro 46 – [Imagens] esboço e fotografia de Jago, primeiro figurino, 1887. 391
Quadro 47 – [Referências] pintura de Carpaccio nos figurinos de *Otello*. 392
Quadro 48 – [Traduções] repercussão do 3º trecho da página 7 do libreto. 393
Quadro 49 – [Versão final] 3º trecho da página 7 do libreto. 394
Quadro 50 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 8 do libreto. 394
Quadro 51 – [Versão final] 1º trecho da página 8 do libreto. 395
Quadro 52 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 8 do libreto. 396
Quadro 53 – [Versão final] 2º trecho da página 8 do libreto. 397
Quadro 54 – [Figurinos] esboço para o coro feminino, Ato I. 398
Quadro 55 – [Libreto] página 9 do libreto de *Otello*, original e tradução. 399
Quadro 56 – [Versão final] 1º trecho da página 9 do libreto. 400
Quadro 57 – [Modificações no libreto] entrada de Otello. 401

Quadro 58 – [Figurinos] esboços da entrada de Otello e seu séquito, 1887. 402
Quadro 59 – [Referências] *Ritratto di cavaliere* e o figurino N. 8 de Otello, 1887. 405
Quadro 60 – [Referências] *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* e os figurinos de *Otello*. 406
Quadro 61 – [Libreto] página 10, original e tradução. 407
Quadro 62 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 10 do libreto. 407
Quadro 63 – [Versão final] 1º trecho da página 10 do libreto. 408
Quadro 64 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 10 do libreto. 409
Quadro 65 – [Versão final] 2º trecho da página 10 do libreto. 410
Quadro 66 – [Libreto] página 11, original e tradução. 410
Quadro 67 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 11 do libreto. 411
Quadro 68 – [Versão final] 1º trecho da página 11 do libreto. 413
Quadro 69 – [Imagens] *Leitmotiv* de Jago, 1886. 414
Quadro 70 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 11 do libreto. 415
Quadro 71 – [Versão final] 2º trecho da página 11 do libreto. 416
Quadro 72 – [Imagem] aparelho cenotécnico e marcação da cena *Fuoco di gioia*, 1887. 416
Quadro 73 – [Libreto] páginas 12, 13, 14 e 15, original e tradução. 418
Quadro 74 – [Traduções] repercussão do único trecho da página 12 do libreto. 420
Quadro 75 – [Versão final] único trecho da página 12 do libreto. 421
Quadro 76 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 13 do libreto. 421
Quadro 77 – [Versão final] 1º trecho da página 13 do libreto. 422
Quadro 78 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 13 do libreto. 422
Quadro 79 – [Versão final] 2º trecho da página 13 do libreto. 422
Quadro 80 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 14 do libreto. 423
Quadro 81 – [Versão final] 1º trecho da página 14 do libreto. 424
Quadro 82 – [Versão final] 2º trecho da página 14 do libreto. 424
Quadro 83 – [Libreto] páginas 20, 21 e 22, original e tradução. 425
Quadro 84 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 21 do libreto. 427
Quadro 85 – [Versão final] 1º trecho da página 21 do libreto. 428
Quadro 86 – [Figurinos] dueto de amor entre Otello e Desdemona, 1887. 428
Quadro 87 – [Referências] obra *Sogno di Orsola* e detalhe, de Carpaccio. 429
Quadro 88 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 21 do libreto. 430
Quadro 89 – [Versão final] 2º trecho da página 21 e 1º trecho da página 22 do libreto. 431

Quadro 90 – [Modificação do Libreto] trecho removido, versos de Jago 3ª cena, Ato I. 431
Quadro 91 – [Reação do público] final do Ato I, registro de Ricordi com transcrição. 433
Quadro 92 – [Libreto] páginas 25, 26 e 27, original e tradução. 434
Quadro 93 – [Imagens] transcrição e tradução da listagem de figurinos e adereços, Ato II. .437
Quadro 94 – [Traduções] repercussão da página 25 e 26 do libreto. 439
Quadro 95 – [Versão final] trecho das páginas 25 e 26 do libreto. 439
Quadro 96 – [Figurinos] esboços N. 17 e 13, de Cassio e Jago, 1887. 440
Quadro 97 – [Referências] pintura de Bellini nos figurinos de *Otello*. 441
Quadro 98 – [Fotografias] barítono Victor Maurel no papel de Jago e Verdi, 1894. 442
Quadro 99 – [Traduções] repercussão da página 25 e 26 do libreto. 443
Quadro 100 – [Versão final] trecho da página 27 do libreto. 445
Quadro 101 – [Mudança no libreto] inclusão do *Credo*, 2ª cena, Ato II. 445
Quadro 102 – [Libreto] páginas 28, 29 e 30, original e tradução. 448
Quadro 103 – [Figurinos] esboços N. 2 e 7, de Desdemona e Emilia, 1887. 450
Quadro 104 – [Traduções] repercussão da página 28, 29 e 30 do libreto. 451
Quadro 105 – [Versão final] trecho das páginas 28, 29 e 30 do libreto. 454
Quadro 106 – [Imagens] Otello, Verdi e Tamagno. 456
Quadro 107 – [Partitura] transformação nos fenômenos da fala em figuras rítmicas. 457
Quadro 108 – [Libreto] páginas 31 e 32, original e tradução. 458
Quadro 109 – [Manuscrito] anotações no esboço do coro à Desdemona, 3ª cena, Ato II. 460
Quadro 110 – [Modificação no libreto] insersão do coro à Desdemona, 3ª cena, Ato II. 460
Quadro 111 – [Figurinos] esboços N. 25, 36, 37 e 38 do Coro, 1887. 463
Quadro 112 – [Carta] de Boito à Verdi, 9/12/1884. 464
Quadro 113 – [Libreto] páginas 44, 45, 46, 47 e 48, original e tradução. 465
Quadro 114 – [Imagens] transcrição e tradução da lista de figurinos e adereços, Ato III. 470
Quadro 115 – [Imagens] esboço do figurino N. 3 e fotografia, Desdemona, 1887. 472
Quadro 116 – [Traduções] repercussão da página 44 à 48 do libreto. 473
Quadro 117 – [Versão final] trecho das páginas 44 à 48 do libreto. 480
Quadro 118 – [Partitura] comparação da primeira e da última página da partitura, 2ª cena, Ato III. 483
Quadro 119 – [Libreto] página 49, original e tradução. 483
Quadro 120 – [Traduções] repercussão do trecho da página 49 do libreto. 484
Quadro 121 – [Versão final] trecho da página 49 do libreto. 485

Quadro 122– [Partitura] comparação do início e fim da ária "*Dio mi potevi...*", 3ª cena, Ato III. 485
Quadro 123 – [Modificação do libreto] exclusão de trecho de início da 4ª cena, Ato III. 486
Quadro 124 – [Libreto] páginas 57 a 65, original e tradução. 487
Quadro 125 – [Marcações de cena] o *Concertato*: 7ª, 8ª e 9ª cena, Ato III. 493
Quadro 126 – [Figurinos] esboços N. 6, 18, 21, 26 a 29, 33 a 35, 40, 41, 43 a 46, 48 a 55, *Concertato* 1887. 494
Quadro 127 – [Traduções] repercussão da cena do concertato do libreto. 501
Quadro 128 – [Mudança no libreto] exclusão de versos no início da 7ª cena, Ato III. 505
Quadro 129 – [Mudança no libreto] alteração do diálogo entre Jago e Roderigo, 8ª cena, Ato III. 505
Quadro 130 – [Mudança no libreto] alteração na estrofe de Roderigo, 8ª cena, Ato III. 506
Quadro 131 – [Mudança no libreto] alteração de versos de Desdemona, 8ª cena, Ato III. 506
Quadro 132 – [Mudança no libreto] redução de versos para Jago, 7ª cena, Ato III. 506
Quadro 133 – [Mudança no libreto] alteração na estrofe das Damas, 8ª cena, Ato III. 506
Quadro 134 – [Mudança no libreto] alteração na versificação de Jago, 8ª cena, Ato III. 507
Quadro 135 – [Mudanças no libreto] alteração para conectar a 6ª à 7ª cena, Ato III. 507
Quadro 136 – [Versão final] trecho da página 57 do libreto. 508
Quadro 137 – [Reação do público] final do Ato III, registro de Ricordi com transcrição. 511
Quadro 138 – [Libreto] páginas 69, 70 e 71, original e tradução. 512
Quadro 139 – [Marcações de cena] 1ª cena, Ato IV. 515
Quadro 140 – [Figurinos e adereços] transcrição e tradução da lista, Ato IV. 516
Quadro 141 – [Figurinos] esboços N. 4 e 5, de Desdemona e Emilia, 1887. 517
Quadro 142 – [Traduções] repercussão das páginas 69 à 71 do libreto. 518
Quadro 143 – [Mudança no libreto] alteração na canção do *Salice*, 1ª cena, Ato IV. 522
Quadro 144 – [Reação do público] transição entre 2ª e 3ª cena, Ato IV, registro de Ricordi com transcrição. 523
Quadro 145 – [Partitura] solo de contrabaixo "bisado", 3ª cena, Ato IV. 524
Quadro 146 – [Libreto] páginas 72 a 79, original e tradução. 524
Quadro 147 – [Imagens] figurino N. 11 e fotografia de Otello, 1887. 528
Quadro 148 – [Marcações de cena] 3ª e 4ª cena, Ato IV. 529
Quadro 149 – [Traduções] repercussão da página 72 a 79 do libreto. 530
Quadro 150 – [Partitura] *Leitmotiv* de Otello e Desdemona, 3ª cena, Ato IV. 538

Quadro 151 – [Modificações no libreto] alterações nos versos 3ª e 4ª cena, Ato IV. 539
Quadro 152 – [Modificações no libreto] processo criativo da 3ª e 4ª cena, Ato IV, 3ª versão. 540
Quadro 153 – [Versão final] 3ª e 4ª cena, Ato IV. 546
Quadro 154 – [Partitura] *Leitmotiv* de Otello e Desdemona, 4ª cena, Ato IV. 549
Quadro 155 – [Carta] anúncio do término da composição musical de Otello, 1886. 550
Quadro 156 – [Reação do público] final da ópera, registro de Ricordi com transcrição. 551

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – [Catalogação] estatística da redução de Otello. 240
Tabela 2 – [Catalogação] sinais usados por Boito na tradução de F.-V. Hugo. 256
Tabela 3 – [Catalogação] sinais usados por Boito na sessão “A”, da tradução de F.-V. Hugo. 258
Tabela 4 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão “A”. 259
Tabela 5 – [Catalogação] sinais usados por Boito na sessão “B”, da tradução de F.-V. Hugo. 262
Tabela 6 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão “B”. 263
Tabela 7 – [Catalogação] sinais usados por Boito na sessão “C”, da tradução de F.-V. Hugo. 273
Tabela 8 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão “C”. 273
Tabela 9 – [Catalogação] sinais usados por Boito na sessão “D”, da tradução de F.-V. Hugo. 276
Tabela 10 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão “D”. 277
Tabela 11 – [Catalogação] sinais usados por Boito, sem parte definida, da tradução de F.-V. Hugo. 287
Tabela 12 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão “B”. 287
Tabela 13 – [Escansão] acentuação rítmica do *leitmotiv* de Otello e Desdemona. 433

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

SIGLAS:

INSV – Istituto Nazionale di Studi Verdiani

SAN – Sistema Archivistico Nazionale

ASR – Archivio Storico Ricordi

ASP – Archivio di Stato di Parma

FGC – Archivio Fondazione Giorgio Cini

SAB-ER – Soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Emilia Romagna

MTAS – Museo Teatrale Alla Scala

GMM – Gazzetta Musicale di Milano

IMA – Il Mondo Artistico

LIL – L'Illustrazione Italiana

IC – Internet Culturale, cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane

BNF – Bibliothèque Nationale de France

ABREVIAÇÕES (INCLUINDO AS NOTAS DAS CARTAS)

Aut.	autógrafo(s)
cpss.	compasso(s)
canc.	cancelado/apagado
ca.	cerca
cfr.	conforme
cit.	citação
ed.	edição
ex.	exemplo
facs.	fac-símile(s)
fasc.	fascículo
fragm.	fragmento
ibid.	ibidem
id.	idem
ill.	Illeggibile [ilegível]
inc.	incompleto
loc. cit.	local citado
ms.	manuscrito
n.	número
n. ed.	número editorial
op. cit.	obra citada
orig.	original
p.	página
pp.	pagine [páginas]
parz.	parziale [parcial]
P.S.	post scriptum
Pubbl.	Publicazione [Publicação]
reimp.	reimpressão
s.d.	sem data
seg	seguinte
s.l.	sem local
T.P.	timbro/i postale/i [carimbo(s) postal(is)]

vol. volume(s)

ABREVIAÇÕES NAS CARTAS

Ad. Add. Ado	addio [adeus]
Af. Aff.	Affezionato [Afeiçoado]
Aff.mo Affm	Affezzionatíssimo(a) [Afeiçoadíssimo(a)]
ar.	arrivederci [até a vista, até breve]
C. Car	Caro
Caro	Caríssimo
Cav. Cav: Cave	Cavalheiro
co. corr corr.te	corrente
Comm. Com.e Comm.re	Commendatore [Comendador]
cred.mi	credetemi [acredite-me]
D. Dev.	Devoto
Devo Devotmo Devoto	devotíssimo
Devotiss.mo	Devotissimo
ediz ediz.e	edizione [edição]
et. etc.	etcétera

SUMÁRIO

1 PRELÚDIO: RETORNEMOS AO PASSADO, SERÁ UM PROGRESSO. 56

1.1 APRESENTAÇÃO: A VIAGEM EM BUSCA DE UMA TESE 72

1.1.1 Estrutura da tese 86

1.2 METODOLOGIA E BASE EPISTEMOLÓGICA 89

1.2.1 Pressupostos de pesquisa 96

1.2.2 Jogo de encontros com Foucault 109

1.2.3 Cartas: jogo de escrita de si 122

1.2.4 Um jogo de poder entre teatro, música e literatura 130

2 ATTO I: A GÊNESE DE UMA RELAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA 143

2.1 A ÉTICA DO CUIDADO DE SI COMO PRÁTICA DE LIBERDADE 147

2.2 O SUJEITO DA CARTA COMO SUBJETIVIDADE ESTÉTICA 157

2.3 A GÊNESE DA RELAÇÃO VERDI E BOITO 160

2.3.1 A sombra de Wagner entre Verdi e Boito 181

2.3.2 A primeira fase da relação: Verdi esquivando-se de Boito 196

2.3.3 A segunda fase da relação: a busca pela imagem cênica 208

2.3.4 A terceira fase da relação: ganhando a confiança de Verdi com o Boccanegra 221

2.3.5 A quarta fase da relação: o desastroso caso Cafiero 225

2.3.6 Última fase da relação: a amizade 236

3 ATTO II: ASPECTOS DA GÊNESE DO LIBRETO 239

3.1 A PALAVRA E O LIBRETO 242

3.2 O ESTUDO DAS TRADUÇÕES USADAS 245

3.3 A TRADUÇÃO DE FRANÇOIS-VICTOR HUGO 256

4 ATTO III: ASPECTOS DA GÊNESE MUSICAL 294

4.1 O QUE É TER UMA IDEIA EM ÓPERA? DO BARROCO AO ROMANTISMO, A TENSÃO ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO 296

4.2 A MAIOR INOVAÇÃO DA ÓPERA ROMÂNTICA: MACH DAS LICHT AUS! 319

4.3 A PALAVRA E A MÚSICA 331

5 ATTO IV: ASPECTOS DA GÊNESE DA ENCENAÇÃO 342

5.1 VERDI E BOITO: HOMENS DE TEATRO! 342
5.2 A ENCENAÇÃO COMO ENUNCIAÇÃO 353
5.3 O TEMPO DA PALAVRA NA CENA 360

6 ATTO V: A GÊNESE DA ÓPERA: O PROJETO POÉTICO 375

6.1 DA TEMPESTADE AO DUETO DE AMOR 382
6.2 O CREDO DEGENERADO E O CORO À DESDEMONA 434
6.3 A AGRESSÃO À DESDEMONA, A ANGÚSTIA E O CONCERTATO FINAL ... 465
6.4 O FEMINICÍDIO FINAL 512

7 FINALE: CONSIDERAÇÕES FINAIS E PERSPECTIVAS FUTURAS 552

8 REFERÊNCIAS 556

8.1 ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E CONFERÊNCIAS 556
8.2 ICONOGRAFIA 556
8.3 DISSERTAÇÕES E TESES 562
8.4 BIBLIOGRAFIA 563
8.5 ARTIGOS EM PERIÓDICOS E CATÁLOGOS 577
8.6 SÍTIOS DA INTERNET 580
8.7 CARTAS 581

9 ANEXOS 595

9.1 ANEXOS – CARTAS 595
9.1.1 Anexo 9.1.I – Strepponi a Ricordi, sobre Boito 595
9.1.2 Anexo 9.1.II – Verdi a Florimo, "...torniamo all'antico..." 597
9.1.3 Anexo 9.1.III – Verdi a Ricordi, sobre a reformar Boccanegra 599
9.1.4 Anexo 9.1.IV – Verdi a Ricordi, sobre o Réquiem. 601
9.1.5 Anexo 9.1.V – Strepponi à Morosini, sobre Otello 603
9.1.6 Anexo 9.1.VI – Boito a Tornaghi, primeira menção a Otello 604
9.1.7 Anexo 9.1.VII – Boito a Verdi, sobre a pronúncia em inglês 605
9.1.8 Anexo 9.1.VIII – Verdi à Maffei, sobre a arte italiana 607
9.1.9 Anexo 9.1.IX – Verdi a Arrivabene, sobre Gounod 608
9.1.10 Anexo 9.1.X – Verdi, minuta sobre a arte italiana 610
9.1.11 Anexo 9.1.XI – Série de cartas sobre turnê scaligera a Paris 611
9.1.12 Anexo 9.1.XII – Verdi a Caponi, sobre a recusa do Conservatório 613

9.1.13 Anexo 9.1.XIII – Seletti a Barezzi, sobre a recusa do Conservatório 614
9.1.14 Anexo 9.1.XIV – Faccio a Verdi, sobre a estreia de I profughi... 616
9.1.15 Anexo 9.1.XV – Verdi à Maffei, sobre a estreia de Faccio e a Ode 617
9.1.16 Anexo 9.1.XVI – Verdi a Faccio, depois da Ode 619
9.1.17 Anexo 9.1.XVII – Verdi a Tito Ricordi, sobre os scapigliati 620
9.1.18 Anexo 9.1.XVIII – Verdi a Boito, agradecimento pelo Hino 622
9.1.19 Anexo 9.1.XIX – Verdi à Maffei sobre a estreia de Faccio 623
9.1.20 Anexo 9.1.XX – Verdi a Ricordi, sobre a estreia de Mefistofele 624
9.1.21 Anexo 9.1.XXI – Bizet a Lacombe, sobre Verdi 626
9.1.22 Anexo 9.1.XXII – Bizet a Galabert, sobre Don Carlos 627
9.1.23 Anexo 9.1.XXIII – Verdi à Escudier, sobre Don Carlos, p. 1 628
9.1.24 Anexo 9.1.XXIV – Verdi à Escudier, sobre Don Carlos, p. 2 629
9.1.25 Anexo 9.1.XXV – Verdi a De Sanctis, sobre a acusação de wagnerianismo 630
9.1.26 Anexo 9.1.XXVI – Broglio a Rossini, sobre a Sociedade rossiniana 631
9.1.27 Anexo 9.1.XXVII – Verdi a Broglio, sobre a carta a Rossini 633
9.1.28 Anexo 9.1.XXVIII – Boito a Broglio, sobre a carta a Rossini 634
9.1.29 Anexo 9.1.XXIX – Verdi a Tito, agradecimento a Boito 642
9.1.30 Anexo 9.1.XXX – Verdi a Ricordi, imitador de Wagner 643
9.1.31 Anexo 9.1.XXXI – Boito a Tornaghi, sobre último ato 646
9.1.32 Anexo 9.1.XXXII – Verdi a Ricordi, sobre a visita em setembro de 1879 648
9.1.33 Anexo 9.1.XXXIII – Verdi a Ricordi, sobre o caso Dupré 650
9.1.34 Anexo 9.1.XXXIV – Ricordi a Verdi, sobre o caso Dupré, 1 653
9.1.35 Anexo 9.1.XXXV – Ricordi a Verdi, sobre o caso Dupré, 2 655
9.1.36 Anexo 9.1.XXXVI – Boito a Tornaghi, sobre o término do último ato 659
9.1.37 Anexo 9.1.XXXVII – Ricordi a Verdi, sobre o "progresso" de Boito, 1 661
9.1.38 Anexo 9.1.XXXVIII – Ricordi a Verdi, sobre o "progresso" de Boito, 2 662
9.1.39 Anexo 9.1.XXXIX – Ricordi a Verdi, sobre o "progresso" de Boito, 3 663
9.1.40 Anexo 9.1.XL – Ricordi à Strepponi, sobre o "progresso" de Boito, 4 664
9.1.41 Anexo 9.1.XLI – Boito a Verdi, sobre a cessão do libreto 665
9.1.42 Anexo 9.1.XLII – Verdi a Ricordi, recebimento do libreto 666
9.1.43 Anexo 9.1.XLIII – Muzio a Ricordi, "fofocas" sobre Otello 667
9.1.44 Anexo 9.1.XLIV – Ricordi a Boito, sobre terminar o novo final de Otello 668
9.1.45 Anexo 9.1.XLV – Verdi a Morelli, sobre esboços para Otello, 1 669

9.1.46 Anexo 9.1.XLVI – Verdi a Morelli, sobre esboços para Otello, 2 670
9.1.47 Anexo 9.1.XLVII – Morelli a Verdi, sobre esboços para Otello, 1 672
9.1.48 Anexo 9.1.XLVIII – Strepponi a De Sanctis, sobre o carteggio Verdi-Morelli .. 674
9.1.49 Anexo 9.1.XLIX – Morelli a Verdi, sobre Otello 2 675
9.1.50 Anexo 9.1.L – Verdi a Morelli, sobre Otello 3 677
9.1.51 Anexo 9.1.LI – Verdi a Morelli, sobre Otello 4 678
9.1.52 Anexo 9.1.LII – Verdi a Morelli, sobre Otello 5 679
9.1.53 Anexo 9.1.LIII – Verdi a Morelli, sobre Otello 6 681
9.1.54 Anexo 9.1.LIV – Verdi a Morelli, sobre Otello 7 682
9.1.55 Anexo 9.1.LV – Verdi a Arrivabene, sobre não ter começado a compor 683
9.1.56 Anexo 9.1.LVI – Boito a Tornaghi, sobre visita à S. Agata 684
9.1.57 Anexo 9.1.LVII – Boito à Strepponi, sobre a análise da personalidade 686
9.1.58 Anexo 9.1.LVIII – Verdi a Boito, sobre o novo final de Otello 687
9.1.59 Anexo 9.1.LIX – Ricordi a Verdi, curiosidade sobre Otello 689
9.1.60 Anexo 9.1.LX – Muzio a Ricordi, sobre composição de Otello, 1 691
9.1.61 Anexo 9.1.LXI – Muzio a Ricordi, sobre composição de Otello, 2 692
9.1.62 Anexo 9.1.LXII – Muzio a Ricordi, sobre composição de Otello, 3 693
9.1.63 Anexo 9.1.LXIII – Verdi a Boito, recebimento do final do terceiro ato 694
9.1.64 Anexo 9.1.LXIV – Boito a Verdi, diplomacia para discordar 696
9.1.65 Anexo 9.1.LXV – Ricordi a Verdi, sobre a reforma do Boccanegra 699
9.1.66 Anexo 9.1.LXVI – Verdi a Ricordi, sobre a reforma do Boccanegra 701
9.1.67 Anexo 9.1.LXVII – Ricordi a Verdi, sugerindo Boito para o Boccanegra 707
9.1.68 Anexo 9.1.LXVIII – Verdi a Ricordi, resposta sobre Boito para o Boccanegra 710
9.1.69 Anexo 9.1.LXIX – Verdi a Boito, sobre a cena do Senado (Boccanegra) 713
9.1.70 Anexo 9.1.LXX – Verdi a Boito, sobre outra cena do Boccanegra 715
9.1.71 Anexo 9.1.LXXI – Boito a Verdi, sobre outra cena do Boccanegra 717
9.1.72 Anexo 9.1.LXXII – Boito a Verdi, "não terminamos" 718
9.1.73 Anexo 9.1.LXXIII – Verdi a Boito, "não terminamos" 719
9.1.74 Anexo 9.1.LXXIV – Boito a Ricordi, sobre a omissão do próprio nome no Boccanegra 720
9.1.75 Anexo 9.1.LXXV – Boito a Verdi, sobre retomar Otello 722
9.1.76 Anexo 9.1.LXXVI – Boito a Verdi, coro cipriota para Desdemona 724
9.1.77 Anexo 9.1.LXXVII – Boito a Tornaghi, sobre a visita a Sant'Agata 729

9.1.78 Anexo 9.1.LXXVIII – Boito a Verdi, retoques no final do 3º ato 731
9.1.79 Anexo 9.1.LXXIX – Verdi a Boito, mais retoques no final do 3º ato 735
9.1.80 Anexo 9.1.LXXX – Verdi a Maffei, sobre a vida rural que levava 738
9.1.81 Anexo 9.1.LXXXI – Ricordi a Verdi, sobre ter encontrado um Otello, uma Desdemona e um Jago 739
9.1.82 Anexo 9.1.LXXXII – Verdi a Ricordi, sobre ter encontrado um Otello, uma Desdemona e um Jago 741
9.1.83 Anexo 9.1.LXXXIII – Boito a Verdi, sobre o interesse de Blaze de Bury na tradução francesa de Otello 744
9.1.84 Anexo 9.1.LXXXIV – Verdi a Boito, sobre o interesse de Blaze de Bury na tradução francesa de Otello 746
9.1.85 Anexo 9.1.LXXXV – Muzio a Ricordi, sobre o hospital 749
9.1.86 Anexo 9.1.LXXXVI – Verdi a Ricordi, sobre a morte de Wagner 751
9.1.87 Anexo 9.1.LXXXVII – Boito a Verdi, retomando o carteggio em 84 753
9.1.88 Anexo 9.1.LXXXVIII – Verdi a Boito, sinalizando o início da composição 754
9.1.89 Anexo 9.1.LXXXIX – Boito a Tornaghi, anunciando que Verdi está compondo 755
9.1.90 Anexo 9.1.XC – Boito a Ricordi, anunciando que Verdi está compondo 758
9.1.91 Anexo 9.1.XCI – Verdi a Faccio, sobre o caso Cafiero, 1 761
9.1.92 Anexo 9.1.XCII – Faccio a Verdi, sobre o caso Cafiero, 1 762
9.1.93 Anexo 9.1.XCIII – Verdi a Faccio, sobre o caso Cafiero, 2 764
9.1.94 Anexo 9.1.XCIV – Boito a Verdi, sobre o caso Cafiero, 1 765
9.1.95 Anexo 9.1.XCV – Verdi a Boito, sobre o caso Cafieiro, 1 770
9.1.96 Anexo 9.1.XCVI – Boito a Verdi, sobre o Credo 773
9.1.97 Anexo 9.1.XCVII – Verdi a Boito, sobre o Credo 775
9.1.98 Anexo 9.1.XCVIII – Verdi a Boito, sobre o início da composição musical 778
9.1.99 Anexo 9.1.XCIX – Verdi a Boito, exemplo da amizade construída 780
9.1.100 Anexo 9.1.C – Verdi a Marzari, tinta musical 781
9.1.101 Anexo 9.1.CI – Verdi a Arrivabene, ópera é ópera 782
9.1.102 Anexo 9.1.CII – Verdi a Arrivabene, a palavra declamada 783
9.1.103 Anexo 9.1.CIII – Verdi a Ricordi, o Barroco e o falso 785
9.1.104 Anexo 9.1.CIV – Verdi a Segretario dell'Impresa dei RR. Teatri, primeiros conceitos de drama 788
9.1.105 Anexo 9.1.CV – Verdi a Angelo Gallo, Ópera como drama cênico musical .. 789

9.1.106 Anexo 9.1.CVI – Verdi a Carlo Borsi, Rigoletto sem árias 790
9.1.107 Anexo 9.1.CVII – Verdi a Tito Ricordi, desavenças com Alla Scala 792
9.1.108 Anexo 9.1.CVIII – Boito a Verdi, Edel com o libreto..... 794
9.1.109 Anexo 9.1.CIX – Boito a Verdi, a data de Otello e as influências de Edel 796
9.1.110 Anexo 9.1.CX –Verdi a Boito, é preciso desaparecer..... 800
9.1.111 Anexo 9.1.CXI – Boito a Verdi, é preciso sacrificar a eufonia..... 802
9.1.112 Anexo 9.1.CXII – Verdi a Ricordi, a ideia de Wagner..... 804
9.1.113 Anexo 9.1.CXIII – Boito a Duse, imagens de Shakespeare..... 806
9.1.114 Anexo 9.1.CXIV – Boito a Verdi, o teatrinho..... 808
9.1.115 Anexo 9.1.CXV – Verdi a Ricordi, tornemos ao passado 809
9.1.116 Anexo 9.1.CXVI – Verdi a Ghislanzoni, movimentar a cena 812
9.1.117 Anexo 9.1.CXVII – Verdi a Boito, Otello é ação..... 813
9.1.118 Anexo 9.1.CXVIII – Verdi a Ghislanzoni, a palavra cênica 816
9.1.119 Anexo 9.1.CXIX – Boito a Verdi, o conceito de tradução intersemiótica..... 818
9.1.120 Anexo 9.1.CXX – Verdi a Boito, alteração na entrada de Otello 820
9.1.121 Anexo 9.1.CXXI – Verdi a Boito, questionamento sobre a tradução..... 821
9.1.122 Anexo 9.1.CXXII – Boito a Bellaigue, a servidão voluntária 825
9.1.123 Anexo 9.1.CXXIII – Verdi a Boito, a diagramação do libreto..... 826
9.2 ANEXOS – PERIÓDICOS 830
9.2.1 Anexo 9.2.I – Capa do Inno alle Nazioni 830
9.2.2 Anexo 9.2.II – Museo di Famiglia: All'Arte Italiana 831
9.2.3 Anexo 9.2.III – GMM (1859)..... 832
9.2.4 Anexo 9.2.VI – GMM (1867:11)..... 834
9.2.5 Anexo 9.2.XIV – GMM (1867:12) 841
9.2.6 Anexo 9.2.XXI – GMM (1868:11) 847
9.2.7 Anexo 9.2.XXIX – GMM (1868:19)..... 854
9.2.8 Anexo 9.2.XXXIII – GMM (1868:20) 857
9.2.9 Anexo 9.2.XXXVII – GMM (1868:21) 860
9.2.10 Anexo 9.2.XLI – GMM (1868:22)..... 863
9.2.11 Anexo 9.2.XLVI – GMM (1868:23) 867
9.2.12 Anexo 9.2.L – GMM (1868:24) 870
9.2.13 Anexo 9.2.LIII – GMM (1871:52) 872
9.2.14 Anexo 9.2.LV – GMM (1872:01)..... 873

9.2.15 Anexo 9.2.LVII – GMM (1872:06) *874*
9.2.16 Anexo 9.2.LXIV – GMM (1872:07) *880*
9.2.17 Anexo 9.2.LXX – L'Emporio (1868:185) *885*
9.2.18 Anexo 9.2.LXXII – Cosmorama (1868:11) *886*
9.2.19 Anexo 9.2.LXXV – Cosmorama (1868:18) *888*
9.2.20 Anexo 9.2.LXXVII – Le Figaro (1868:148) *889*
9.2.21 Anexo 9.2.LXXIX – IMA (1868:22) *890*
9.2.22 Anexo 9.2.LXXXII – IMA (1872:06) *892*
9.2.23 Anexo 9.2.LXXXIV – IMA (1879:24) *893*
9.2.24 Anexo 9.2.LXXXVI – IMA (1879:25-26) *894*
9.2.25 Anexo 9.2.LXXXVIII – GMM (1879:34-36) *895*
9.2.26 Anexo 9.2.XCI – Il Pungolo (1884:26-85) *897*
9.3 ANEXOS – MANUSCRITOS 899
9.3.1 Anexo 9.3.I – Original do poema do Inno alle Nazioni *899*
9.4 ANEXOS – TEXTOS E IMAGENS 901
9.4.1 Anexo 9.4.I – Poema Final do Inno alle Nazioni *901*
9.4.2 Anexo 9.4.II – Esboço de Rei Lear *903*
10 APÊNDICES 904
10.1 APÊNDICES – TRANSCRIÇÃO E TRADUÇÃO DE PERIÓDICOS 904
10.1.1 Apêndice 10.1.I – Il Crepuscolo (1858:16) *904*
10.1.2 Apêndice 10.1.IV – GMM (1858:29) *910*
10.1.3 Apêndice 10.1.VII – GMM (1879:25) *916*
10.1.4 Apêndice 10.1.IX – GMM (1879:27) *919*
10.2 APÊNDICES – MANUSCRITOS TRANSCRITOS 950
10.2.1 Apêndice 10.2.I – Ensaio "Shakespeare e l'uomo" *950*
10.3 APÊNDICES – CARTAS TRANSCRITAS 957
10.3.1 Apêndice 10.3.I – Pedido de admissão no conservatório *957*
10.3.2 Apêndice 10.3.II – Explicação de Basily sobre a recusa *958*
10.4 APÊNDICE 10.4.I – TRANSCRIÇÃO DO FAC-SÍMILE DA TRADUÇÃO DE F.-V. HUGO UTILIZADA POR BOITO 959
10.4.1 Apêndice 10.4.II – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 1 ..... *959*
10.4.2 Apêndice 10.4.III – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 3 ..... *960*
10.4.3 Apêndice 10.4.IV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 47 ..... *961*

10.4.4 Apêndice 10.4.V – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 48 962
10.4.5 Apêndice 10.4.VI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 49 963
10.4.6 Apêndice 10.4.VII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 58 964
10.4.7 Apêndice 10.4.VIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 62 965
10.4.8 Apêndice 10.4.IX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 63 966
10.4.9 Apêndice 10.4.X – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 64 967
10.4.10 Apêndice 10.4.XI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 65 968
10.4.11 Apêndice 10.4.XII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 229 969
10.4.12 Apêndice 10.4.XIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 231 970
10.4.13 Apêndice 10.4.XIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 232 971
10.4.14 Apêndice 10.4.XV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 233 972
10.4.15 Apêndice 10.4.XVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 234 973
10.4.16 Apêndice 10.4.XVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 235 974
10.4.17 Apêndice 10.4.XVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 236 975
10.4.18 Apêndice 10.4.XIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 237 976
10.4.19 Apêndice 10.4.XX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 238 977
10.4.20 Apêndice 10.4.XXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 239 978
10.4.21 Apêndice 10.4.XXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 240 979
10.4.22 Apêndice 10.4.XXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 241 980
10.4.23 Apêndice 10.4.XXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 242 981
10.4.24 Apêndice 10.4.XXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 243 982
10.4.25 Apêndice 10.4.XXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 244 983
10.4.26 Apêndice 10.4.XXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 245 984
10.4.27 Apêndice 10.4.XXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 246 985
10.4.28 Apêndice 10.4.XXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 247 986
10.4.29 Apêndice 10.4.XXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 248 987
10.4.30 Apêndice 10.4.XXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 249 988
10.4.31 Apêndice 10.4.XXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 250 989
10.4.32 Apêndice 10.4.XXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 251 990
10.4.33 Apêndice 10.4.XXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 252 991
10.4.34 Apêndice 10.4.XXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 253 992
10.4.35 Apêndice 10.4.XXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 254 993
10.4.36 Apêndice 10.4.XXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 255 994

10.4.37 Apêndice 10.4.XXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 256 995
10.4.38 Apêndice 10.4.XXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 257 996
10.4.39 Apêndice 10.4.XL – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 258 997
10.4.40 Apêndice 10.4.XLI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 259 998
10.4.41 Apêndice 10.4.XLII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 260 999
10.4.42 Apêndice 10.4.XLIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 261 1000
10.4.43 Apêndice 10.4.XLIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 262 1001
10.4.44 Apêndice 10.4.XLV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 263 1002
10.4.45 Apêndice 10.4.XLVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 264 1003
10.4.46 Apêndice 10.4.XLVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 265 1004
10.4.47 Apêndice 10.4.XLVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 266 1005
10.4.48 Apêndice 10.4.XLIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 267 1006
10.4.49 Apêndice 10.4.L – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 268 1007
10.4.50 Apêndice 10.4.LI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 269 1008
10.4.51 Apêndice 10.4.LII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 270 1009
10.4.52 Apêndice 10.4.LIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 271 1010
10.4.53 Apêndice 10.4.LIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 272 1011
10.4.54 Apêndice 10.4.LV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 273 1012
10.4.55 Apêndice 10.4.LVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 274 1013
10.4.56 Apêndice 10.4.LVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 275 1014
10.4.57 Apêndice 10.4.LVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 276 1015
10.4.58 Apêndice 10.4.LIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 277 1016
10.4.59 Apêndice 10.4.LX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 278 1017
10.4.60 Apêndice 10.4.LXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 279 1018
10.4.61 Apêndice 10.4.LXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 280 1019
10.4.62 Apêndice 10.4.LXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 281 1020
10.4.63 Apêndice 10.4.LXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 282 1021
10.4.64 Apêndice 10.4.LXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 283 1022
10.4.65 Apêndice 10.4.LXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 284 1023
10.4.66 Apêndice 10.4.LXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 285 1024
10.4.67 Apêndice 10.4.LXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 286 1025
10.4.68 Apêndice 10.4.LXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 287 1026
10.4.69 Apêndice 10.4.LXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 288 1027

10.4.70 Apêndice 10.4.LXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 289 1028
10.4.71 Apêndice 10.4.LXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 290 1029
10.4.72 Apêndice 10.4.LXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 291 1030
10.4.73 Apêndice 10.4.LXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 292 1031
10.4.74 Apêndice 10.4.LXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 293 1032
10.4.75 Apêndice 10.4.LXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 294 1033
10.4.76 Apêndice 10.4.LXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 295 1034
10.4.77 Apêndice 10.4.LXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 296 1035
10.4.78 Apêndice 10.4.LXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 297 1036
10.4.79 Apêndice 10.4.LXXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 298 1037
10.4.80 Apêndice 10.4.LXXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 299 1038
10.4.81 Apêndice 10.4.LXXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 300 1039
10.4.82 Apêndice 10.4.LXXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 301 1040
10.4.83 Apêndice 10.4.LXXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, 302 1041
10.4.84 Apêndice 10.4.LXXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 303 1042
10.4.85 Apêndice 10.4.LXXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 304 1043
10.4.86 Apêndice 10.4.LXXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 305 1044
10.4.87 Apêndice 10.4.LXXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 306 1045
10.4.88 Apêndice 10.4.LXXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 307 1046
10.4.89 Apêndice 10.4.XC – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 308 1047
10.4.90 Apêndice 10.4.XCI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 309 1048
10.4.91 Apêndice 10.4.XCII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 310 1049
10.4.92 Apêndice 10.4.XCIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 311 1050
10.4.93 Apêndice 10.4.XCIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 312 1051
10.4.94 Apêndice 10.4.XCV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 313 1052
10.4.95 Apêndice 10.4.XCVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 314 1053
10.4.96 Apêndice 10.4.XCVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 315 1054
10.4.97 Apêndice 10.4.XCVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 316 1055
10.4.98 Apêndice 10.4.XCIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 317 1056
10.4.99 Apêndice 10.4.C – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 318 1057
10.4.100 Apêndice 10.4.CI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 319 1058
10.4.101 Apêndice 10.4.CII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 320 1059
10.4.102 Apêndice 10.4.CIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 321 1060

10.4.103 Apêndice 10.4.CIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 322 1061
10.4.104 Apêndice 10.4.CV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 323..... 1062
10.4.105 Apêndice 10.4.CVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 324 1063
10.4.106 Apêndice 10.4.CVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 325 1064
10.4.107 Apêndice 10.4.CVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 326..... 1065
10.4.108 Apêndice 10.4.CIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 327 1066
10.4.109 Apêndice 10.4.CX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 328..... 1067
10.4.110 Apêndice 10.4.CXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 329 1068
10.4.111 Apêndice 10.4.CXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 330 1069
10.4.112 Apêndice 10.4.CXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 331..... 1070
10.4.113 Apêndice 10.4.CXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 332..... 1071
10.4.114 Apêndice 10.4.CXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 333 1072
10.4.115 Apêndice 10.4.CXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 334..... 1073
10.4.116 Apêndice 10.4.CXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 335..... 1074
10.4.117 Apêndice 10.4.CXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 336 1075
10.4.118 Apêndice 10.4.CXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 337..... 1076
10.4.119 Apêndice 10.4.CXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 338 1077
10.4.120 Apêndice 10.4.CXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 339..... 1078
10.4.121 Apêndice 10.4.CXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 340..... 1079
10.4.122 Apêndice 10.4.CXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 341 1080
10.4.123 Apêndice 10.4.CXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 342..... 1081
10.4.124 Apêndice 10.4.CXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 343..... 1082
10.4.125 Apêndice 10.4.CXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 344..... 1083
10.4.126 Apêndice 10.4.CXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 345 1084
10.4.127 Apêndice 10.4.CXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 346..... 1085
10.4.128 Apêndice 10.4.CXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 347..... 1086
10.4.129 Apêndice 10.4.CXXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 348..... 1087
10.4.130 Apêndice 10.4.CXXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 349..... 1088
10.4.131 Apêndice 10.4.CXXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 350 1089
10.4.132 Apêndice 10.4.CXXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 351..... 1090
10.4.133 Apêndice 10.4.CXXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 352..... 1091
10.4.134 Apêndice 10.4.CXXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 353 1092
10.4.135 Apêndice 10.4.CXXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 354..... 1093

10.4.136 Apêndice 10.4.CXXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 355 1094
10.4.137 Apêndice 10.4.CXXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 356 1095
10.4.138 Apêndice 10.4.CXXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 357 1096
10.4.139 Apêndice 10.4.CXL – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 358 1097
10.4.140 Apêndice 10.4.CXLI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 359 1098
10.4.141 Apêndice 10.4.CXLII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 360 1099
10.4.142 Apêndice 10.4.CXLIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 361 1100
10.4.143 Apêndice 10.4.CXLIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 362 1101
10.4.144 Apêndice 10.4.CXLV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 363 1102
10.4.145 Apêndice 10.4.CXLVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 364 1103
10.4.146 Apêndice 10.4.CXLVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 365 1104
10.4.147 Apêndice 10.4.CXLVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 366 1105
10.4.148 Apêndice 10.4.CXLIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 367 1106
10.4.149 Apêndice 10.4.CL – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 368 1107
10.4.150 Apêndice 10.4.CLI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 369 1108
10.4.151 Apêndice 10.4.CLII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 370 1109
10.4.152 Apêndice 10.4.CLIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 371 1110
10.4.153 Apêndice 10.4.CLIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 372 1111
10.4.154 Apêndice 10.4.CLV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 373 1112
10.4.155 Apêndice 10.4.CLVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 374 1113
10.4.156 Apêndice 10.4.CLVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 375 1114
10.4.157 Apêndice 10.4.CLVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 376 1115
10.4.158 Apêndice 10.4.CLIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 377 1116
10.4.159 Apêndice 10.4.CLX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 378 1117
10.4.160 Apêndice 10.4.CLXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 379 1118
10.4.161 Apêndice 10.4.CLXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 380 1119
10.4.162 Apêndice 10.4.CLXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 381 1120
10.4.163 Apêndice 10.4.CLXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 382 1121
10.4.164 Apêndice 10.4.CLXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 383 1122
10.4.165 Apêndice 10.4.CLXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 384 1123
10.4.166 Apêndice 10.4.CLXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 393 1124
10.4.167 Apêndice 10.4.CLXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 394 1125
10.4.168 Apêndice 10.4.CLXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 395 1126

10.4.169 Apêndice 10.4.CLXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 396 1127
10.4.170 Apêndice 10.4.CLXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 403 1128
10.4.171 Apêndice 10.4.CLXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 404 1129
10.4.172 Apêndice 10.4.CLXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 405 1130
10.4.173 Apêndice 10.4.CLXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 408 1131
10.4.174 Apêndice 10.4.CLXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 409..... 1132
10.4.175 Apêndice 10.4.CLXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 411 1133
10.4.176 Apêndice 10.4.CLXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 412 1134
10.4.177 Apêndice 10.4.CLXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 413..... 1135
10.4.178 Apêndice 10.4.CLXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 414 1136
10.4.179 Apêndice 10.4.CLXXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 429..... 1137
10.4.180 Apêndice 10.4.CLXXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 430 1138
10.4.181 Apêndice 10.4.CLXXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 443 1139

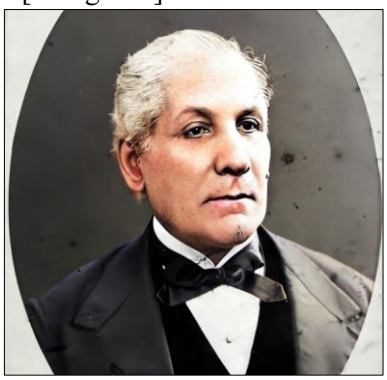
1 PRELÚDIO: RETORNEMOS AO PASSADO, SERÁ UM PROGRESSO.

"*Retornemos ao passado, será um progresso.*"
(VERDI, 1871a, p. 233, tradução nossa)[1].

O prelúdio é um termo compartilhado entre várias artes, empregado na dramaturgia, na literatura em prosa, na poesia e na ópera, na qual designa "uma peça orquestral executada antes de a cortina se abrir" (OSBORNE, 1983, p. 312). Trata-se do trecho inicial, introdutório, da abertura da obra, e com esse termo comum que se inicia este trabalho, apresentando nas breves linhas abaixo, o contexto inicial do tema central: uma relação criativa entre dois gênios que culminou com uma ópera lírica (ou será que foi o contrário?). Essa relação é vista por meio da troca de cartas que ocorreu por ocasião do referido processo, o que implica em uma abordagem singular dos envolvidos, não como subjetividades em ação, mas como subjetividades estéticas em aparição. Tais conceito serão detalhadamente aprofundados adiante. Por ora, voltemos ao passado...

Corria o ano de 1871 quando Giuseppe Verdi, o mesmo que fora recusado como aluno no Conservatório de Milão, em 1832, foi convidado para ser diretor do *Conservatorio di San Pietro a Majella*, o tradicional Conservatório de Nápoles. As negociações ficaram sob responsabilidade do professor Francesco Florimo que tinha a "triste" missão de "convencer" o maestro para assumir o cargo. Pois, como se perceberá ao longo desta obra, Verdi rechaçava certas homenagens, como quando o rei italiano, Umberto I, cogitou nomeá-lo marquês do reino e, ao sabê-lo, o maestro escreveu ao Ministro Ferdinando Martini para que não o permitisse, segundo (CESARI e LUZIO, 1913, p. 715). Um detalhe quanto ao título, provavelmente, seria: Marquês de Busseto (cidade natal do compositor).

Figura 1 – [Fotografia][2] Francesco Florimo, 1888.



[1] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.II.
[2] Todas as fotografias de época que aparecerem em cores nesta tese, foram coloridas digitalmente.

Fonte: (MAURI, 1888).

A resposta do maestro para o professor Florimo veio em uma carta na qual expressava suas razões para não aceitar o cargo e destacava a impossibilidade de atender às demandas acadêmicas da "moda".

> [...] com as minhas ocupações, com meus hábitos, com o meu amor à vida independente, me seria impossível assumir um compromisso tão sério. Você me dirá: "E a arte?" – Está bem, mas eu fiz quanto pude, e se de vez em quando posso fazer alguma coisa, eu preciso estar livre de qualquer outra preocupação. Se não fosse assim, imagine se eu não me orgulharia de ocupar a cadeira onde sentaram-se os fundadores de uma escola *A. Scarlatti*[3], de depois, *Durante*[4] e *Leo*[5]. Para mim seria uma glória [...] de exercitar os alunos naqueles estudos tão importantes e sérios, de forma tão clara, que é o dos primeiros pais. Gostaria de colocar, por assim dizer, um pé no passado e o outro no presente e futuro (que a mim não dá medo a música do futuro), diria aos jovens alunos: "Exercitai-vos na Fuga constantemente, tenazmente, até a saciedade, e até que a mão se torne franca e forte para dobrar a nota segundo a vossa vontade. Aprendei, assim, a compor com segurança, a dispor bem as partes e a modular sem afetação. Estudai Palestrina [6] e alguns outros colegas seu. Saltai depois a Marcello[7] e demorai especialmente a vossa atenção nos recitativos. – Assisti a poucas representações das Óperas modernas, sem deixar-vos fascinar pelas muitas belezas harmônicas e instrumentais, nem pelo acorde de sétima diminuta, pedra de tropeço e refúgio para nós que não sabemos compor quatro compassos sem uma meia dúzia dessas sétimas.
> Fazei esses estudos, uni-vos a grande cultura literária, diria, enfim, aos jovens: Agora, metei uma mão no coração; escrevei, e (admitida a organização artística) sereis compositores. Em todo caso, não aumentai a multidão de imitadores e doentes da nossa época, que buscando, buscam e (as vezes fazendo bem) nunca encontram. Nas aulas de canto teria desejado colocar os estudos antigos, unidos à declamação moderna."
> Para colocar em prática essas poucas máximas, aparentemente fáceis, precisaria supervisionar o ensino com tanta assiduidade que seriam poucos, por assim dizer, os doze meses do ano [...]
> Desejo que encontre um homem culto sobretudo e severo nos estudos. A licença e os erros de contraponto são admissíveis e belos no teatro: no Conservatório, não. **Retornemos ao passado: será um progresso**. (VERDI, 1871a, p. 232 - 233, tradução e grifo nosso)[8].

Nas palavras de Verdi pesa um certo ressentimento contra o interesse acadêmico daqueles dias, pelos ideais wagnerianos da *Obra de arte do futuro* (1895b), de Richard

[3] Alessandro Scarlatti (1660-1725) foi um importante compositor, considerado o pai da escola de ópera napolitana.
[4] Francesco Durante (1684-1755) foi um importante compositor do barroco napolitano, pupilo de Scarlatti, com especial atuação na música sacra e vocal.
[5] Leonardo Leo (1694-1744) foi um compositor dentre os mais importantes representantes da escola napolitana de música.
[6] Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) foi um dos mais importantes compositores italianos da renascença, nome repetidas vezes citado com admiração por Verdi, sobretudo com relação as habilidades contrapontísticas.
[7] Alessandro Marcello (1673-1747) foi um importante compositor veneziano do início do período barroco.
[8] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.II.

Wagner[9]. Naquele momento, ópera *Aída* (1871) [10] estava sendo preparada para a apresentação inicial que marcaria igualmente a estreia do Teatro de Ópera do Cairo. Curiosamente, essa ópera foi acusada de carregar todas as "belezas harmônicas e instrumentais", bem como, outras características da música do futuro: melodia infinita, transição suave ou imperceptível entre cenas, emprego acentuado de *leitmotiv*, drama teatral acima da estrutura operística tradicional, etc. E, por injusto que pudesse parecer, muitos acusaram Verdi de ser um "imitador de Wagner", uma impressão crescente desde *Don Carlos* (1864).

A acusação produziu em Verdi a mais severa reação; o maior dos protestos foi decretar sua aposentadoria e afastamento dos palcos aos 57 anos de idade. Apenas a morte de Manzoni[11] para desenrrijecer-lhe as mãos e colocá-lo a compor o *Réquiem*, em 1874. Mas fora isso, o maestro não esteve aberto a nenhum novo trabalho que não fosse revisões de antigas óperas ou pequenas peças sacras. Nem mesmo uma chuva torrencial demoveria o teimoso camponês de Busseto da decisão tomada... quer dizer, será que não?

E que chuva! Foi o que os jornais italianos estamparam em suas páginas de destaque, a respeito das torrenciais precipitações que ocorriam no final da primavera de 1879, no vale do rio Pó, a conhecida Planície ou *Pianura Padana* – "pó" em latim é *padus* –, localizada na parte norte daquele país. As regiões de *Piemonte*, *Lombardia*, *Emilia-Romagna* e *Veneto* foram duramente castigadas pelas fortes chuvas, relatou o periódico *Il Parelio*, de Cremona, uma das cidades atingidas, como vê-se no quadro abaixo.

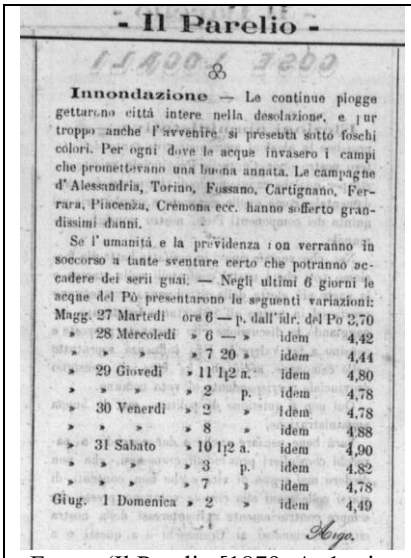
Quadro 1 – [Periódico] notícia das enchentes, 1879.

Figura 2 – [Periódico] *Il Parelio*, Ano I, Nº. 25, 3/06/1879.	Transcrição: – Il Parelio –	Transcrição traduzida: – Il Parelio –
	Innondazione – Le continue pioge gettarono città intere nella desolazione, e pur troppo anche l'avvenire si presenta sotto foschi colori. Per ogni dove le acque invasero i campi che promettevano una buona annata. Le campagne d'Alessandria, Torino, Fossano, Cartignano, Ferrara, Piacenza, Cremona ecc. hanno sofferto grandissimi danni. Se l'umanità e la previdenza non verranno in soccorso a tante sventure certo che potranno accadere dei serii guai. – Negli ultimi 6 giorni le acque del Pò presentarono le seguenti variazioni: Magg. 27 Martedi ore 6 – p. dall'idr. del Po 3,70 » 28 Mercoledi » 6 – » idem 4,42 » » » » 7 20 » idem 4,44 » 29 Giovedi » 11 1|2 a. idem 4,80 » » » » 2 – p. idem 4,78 » 30 Venerdi » 2 – » idem 4,78 » » » » 8 – » idem 4,88 » 31 Sabato » 10 1|2 a. idem 4,90	**Inundação** – As chuvas contínuas jogaram cidades inteiras na desolação, e infelizmente o porvir também se apresenta nebuloso. Em todos os campos que prometiam uma boa colheita as águas invadiram. Os campos de Alessandria, Torino, Fossano, Cartignano, Ferrara, Piacenza, Cremona etc. sofreram grandíssimos danos. Se ajuda humanitária e divina não vierem em socorro a tanta desventura, certamente poderão ocorrer sérios problemas. – Nos últimos 6 dias as águas do Pó apresentaram as seguintes variações: Maio. 27 Terça-feira hora 6-p.m.do sist..hidr. do Pó 3,70 » 28 Quarta-feira » 6 – » idem 4,42 » » » » 7 20 » idem 4,44 » 29 Quinta-feira » 11 1|2 a.m idem 4,80 » » » » 2 – p.m idem 4,78 » 30 Sexta-feira » 2 – » idem 4,78 » » » » 8 – » idem 4,88 » 31 Sabado » 10 1|2 a.m idem

[9] Richard Wagner (1813-1883) foi um compositor alemão, contemporâneo de Verdi, revolucionador da ópera Romântica e da arte contemporânea, autor de livros e textos importantes para o estudo da ópera de seu tempo.

[10] Apesar da autoimposta aposentadoria, Verdi compôs: *Quarteto de cordas em Mi menor* (1873) e da *Missa de Réquiem* (1874), por Alessandro Manzoni (1785-1873), no interlúdio entre *Aida* (1871) e as chuvas de primavera, do ano de 1879.

[11] Alessandro Manzoni (1785-1873) foi um escritor, poeta e dramaturgo, considerado um dos maiores romancistas da língua italiana.



- Il Parelio -

Innondazione — Le continue piogge gettarono città intere nella desolazione, e pur troppo anche l'avvenire si presenta sotto foschi colori. Per ogni dove le acque invasero i campi che promettevano una buona annata. Le campagne d'Alessandria, Torino, Fossano, Cartignano, Ferrara, Piacenza, Crémona ecc. hanno sofferto grandissimi danni.

Se l'umanità e la previdenza non verranno in soccorso a tante sventure certo che potranno accadere dei serii guai. — Negli ultimi 6 giorni le acque del Pò presentarono le seguenti variazioni:

Magg.	27	Martedì	ore 6 — p.	dall'idr. del Po	2,70
»	28	Mercoledì	» 6 — »	idem	4,42
»	»	»	» 7 20 »	idem	4,44
»	29	Giovedì	» 11 1/2 a.	idem	4,80
»	»	»	» 2 p.	idem	4,78
»	30	Venerdì	» 2 »	idem	4,78
»	»	»	» 8 »	idem	4,88
»	31	Sabato	» 10 1/2 a.	idem	4,90
»	»	»	» 3 p.	idem	4,82
»	»	»	» 7 »	idem	4,78
Giug.	1	Domenica	» 2 »	idem	4,49

Hugo.

Fonte: (Il Parelio [1879: A. 1, giu. 3, fasc. 5], 1879, p. 4).

	»	»	» 3 – »	idem	4,82
	»	»	» 7 – »	idem	4,78
Giug	1	Domenica	» 2 – »	idem	4,49

4,90					
	»	»	» 3 – »	idem	4,82
	»	»	» 7 – »	idem	4,78
Jun.	1	Domigo	» 2 – »	idem	4,49

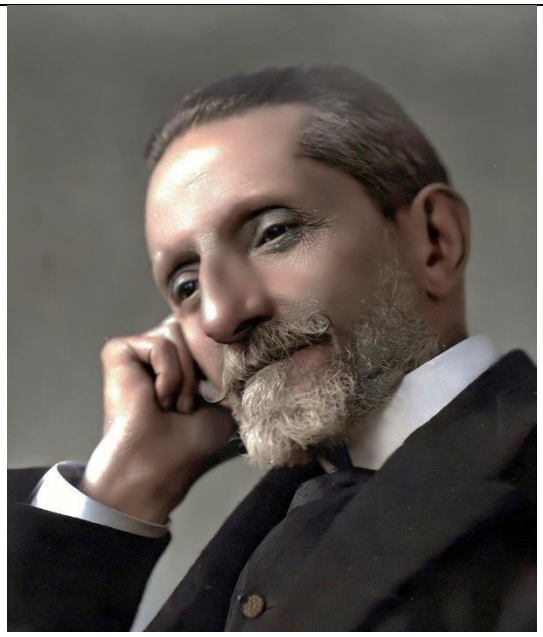
A situação nas cidades ribeirinhas era preocupante e despertou a atenção das autoridades. Camponeses e pequenos agricultores perderam a plantação, os estoques de grão e feno, para consumo próprio e dos animais de criação. Assim, a fome não tardaria a chegar. Por isso, ainda que a capital lombarda, Milão, diste 50km da margem mais próxima do famoso rio, empresários locais agiram para minorar as perdas dos atingidos. Um desses empresários foi o editor Giulio Ricordi, chefe da maior editora[12] italiana, e uma das maiores da Europa oitocentista, que lhe recebeu o nome de família.

Quadro 2 – [Fotografias] Verdi e Giulio Ricordi.

Figura 3 – [Fotografia] Verdi, Ricordi e Giuditta Ricordi, 1900.	Figura 4 – [Fotografia] Giulio Ricordi, 1900.

[12] A casa Ricordi, que dividiu com a rival *casa editrice Lucca*, o status de maiores editoras italianas do século XIX. A primeira, foi fundada em Milão por Giovanni Ricordi, avô de Giulio, em 1808. Apenas para se ter ideia da influência que a mencionada editora alcançou, tinha os direitos sobre a obra de Gioachino Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Antônio Carlos Gomes, Giacomo Puccini e, claro, Giuseppe Verdi. No ano de 1888, a casa Ricordi adquiriu sua maior rival e tornou-se detentora também dos direitos em solo italiano da obra de Richard Wagner, consolidando-se como uma das maiores do seu tempo.

Fonte: *Website* do *ASR*, (ROSSI, 1900).



Fonte: *Website* do *ASR*, (1912).

Ricordi foi o personagem central do evento que estava por se desenrolar: o influente editor, que detinha os direitos sobre a obra do maior compositor vivo da Itália naquele momento, Giuseppe Verdi, propôs ao velho maestro que regesse um concerto beneficente em prol dos vitimados pelo sinistro natural, conforme destaca-se:

> Ricordi, nada desanimado, conquistou uma pequena vitória ao convidar Verdi para reger seu Réquiem no Teatro *Alla Scala*, em um concerto cuja renda seria doada às vítimas das recentes inundações. No campo da caridade, Verdi sempre estava disponível e, nessa ocasião, ele aceitou, estabelecendo algumas condições. (VIAGRANDE, 2013, p. 29, tradução nossa)[13].

O convite não surgiu fortuitamente, pois, como Verdi considerava-se aposentado desde sua última ópera até então, *Aida* (1871), o responsável pela editora Ricordi via na inatividade do compositor, um desperdício financeiro. Logo, a aceitação de Verdi é considerada por Viagrande (2013) como uma "vitória" depois de tantas e infrutíferas tentativas de Ricordi em "desenrijecer" as mãos do maestro, trazê-lo novamente a público e, com sorte, lucrar com suas novas criações.

[13] "*Ricordi, per nulla scoraggiato, ottenne una piccola vittoria invitando Verdi a dirigere il suo Requiem Alla Scala in un concerto il cui incasso sarebbe stato devoluto alle vittime delle recenti alluvioni. Sul terreno della beneficienza Verdi era sempre disponibile e in questa occasione accettò ponendo alcune condizioni.*"

O motivo pelo qual o maestro isolou-se será aprofundado nos próximos capítulos, mas, por ora, adianta-se que Verdi considerava-se desrespeitado por ser tratado como um imitador de Wagner, após tanta contribuição à arte italiana e à tradição da ópera lírica de seu tempo. Assim, sentia-se amargurado e frustrado pelos anos de luta dedicados à causa *risorgimentale*[14] e sentia-se derrotado pela música estrangeira, especialmente, a alemã, que ditava a moda nos teatros e conservatórios musicais italianos em detrimento daquela de Palestrina, Scarlatti, Marcello, entre outros, esses, tão amados pelo compositor de Busseto.

Pelo exposto, Ricordi tentou, durante muitos anos, estimular o velho maestro, sem jamais lográ-lo, sugerindo-lhe temas e parceiros diversos. Uma das recorrentes estratégias do milanês era sugerir a Verdi que reformasse algumas das óperas antigas do compositor e reencenasse-as para revitalizar algum teatro em decadência. Como, quando Ricordi enviou para o maestro o libreto da ópera *Simon Boccanegra* (1857), em maio de 79 (pouco tempo antes de arquitetar o concerto beneficente), com a sugestão de reformar algumas cenas consideradas sensíveis para, posteriormente, levá-la ao *Alla Scala* ainda na temporada daquele ano. A resposta não poderia ter sido mais decepcionante para os propósitos do empresário:

> Recebi ontem um grande pacote, que suponho que seja uma partitura de *Simone*!... Se você vier a S. Agata daqui a seis meses, ano, dois, três, etc. o encontrará intacto como o enviou para mim. Eu lhe disse em Gênova que odeio coisas inúteis. É verdade que não fiz outra coisa na minha vida, mas houve circunstâncias atenuantes no passado. Agora, nada mais inútil no teatro do que uma ópera minha... e então, é melhor terminar com *Aida* e com a *Missa* do que com uma *reforma*[…] (VERDI, 1879a, p. 82, tradução nossa)[15].

Essa insistência não era para menos, pois, como já dito, além de a casa Ricordi deter a preferência pelos direitos de todo novo trabalho do maestro, havia a possibilidade de ganho com uma nova criação. Paralelo a isso, existia a ameaça que a figura de Richard Wagner (1813-1883) causava, por tornar-se cada vez mais presente nos palcos do reino Italiano, de modo a fortalecer a editora rival, a casa Lucca, que, por sua vez, detinha-lhe os direitos.

Não bastassem os ventos germânicos soprando na península, das novas gerações de compositores de ópera na Itália, não surgira, nas décadas de 1860 e 1870, nenhum musicista de destaque que pudesse ocupar o vácuo deixado pelos então sexagenários Verdi e Wagner. Como resultado, as estações operísticas repetiam montagens de obras pretéritas. Por isso, fazer Verdi voltar à atividade compositiva era crucial para a editora Ricordi.

---

[14] *Risorgimento* é um complexo e rico período de efervescência cultural e política na história Italiana situado em meados do século XIX, que compreende as guerras de expulsão de invasores e reunificação das regiões autônomas, aliado ao crescente sentimento nacionalista que inspirou artistas de toda a ordem (musicistas, escritores, pintores, etc.), vindo a culminar, em 1861, com a fundação do país que hoje conhecemos por Itália.

[15] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.III.

Sem desprezar as perdas materiais e desrespeitar as vidas perdidas naquela longínqua tragédia, as intensas chuvas de maio/junho, de 1879, não poderiam ter sido mais "providenciais" para os planos que Ricordi tinha de provocar o abrandamento da enrijecida mão do cisne de Busseto[16]. A ideia seria realizar um concerto com algumas peças verdianas, regidas pelo próprio, no Teatro Alla Scala de Milão, com renda destinada às vítimas.

O concerto serviria para aproximar Verdi do seu público e, quem sabe, inflamá-lo a um novo trabalho. Por fim, Ricordi convidou o maestro que, amarguradamente, assim o respondeu:

> Conheço muito bem a mim mesmo; muito o humor do público; muito as suas tendências atuais. Todos nós tivemos nossos momentos de fama... eles passaram, como tudo passa neste mundo! E, depois, eu tenho 65 anos e não sou um forasteiro! Então, vamos deixar tudo de lado. Falemos sério sobre o concerto que deve ser sério.
> Você quer fazer algo importante e digno? Estou com você. Deseja fazer um dos habituais concertos fragmentados[17]? Não conte comigo. Citar-me exemplos passados e recentes é inútil. Eu não os discuto: me abstenho. Se você quiser, dirigirei a *Missa* em sua totalidade, com uma execução de massas imponentes, com a Stolz[18] e a Waldmann[19] (essa última, sendo muito importante por causa de sua posição atual e porque também foi afetada pelas inundações). O baixo poderia ser Maini; e o tenor, não sei, mas com uma voz boa e segura [será o *parmigiano* Enrico Barbacini – N.D.R.]. Sei que a *Missa* é muito curta para uma noite inteira; e sugiro que você junte o *Stabat*, de Pergolesi, que não é difícil de tocar, e outros cantores facílimos de achar. Tudo isso, eu sei bem, traz um certo compromisso com ensaios. Se estivéssemos em qualquer cidade pequena da Alemanha, todo mundo conhece a *Missa*, e bastariam três ou quatro ensaios: na Itália, não. Diga-me uma palavra sobre a proposta *Stabat*. Mas lembre-se bem: fragmentado, não. Lanterna-mágica de diretores de orquestra, não. Dois já são demais. (VERDI, 1879b, p. 82-83, tradução nossa)[20].

Finalmente, o consentimento ocorreu, mas os planos do editor iam além de retirar Verdi de sua casa no interior do país para reger o concerto. Um grande evento estava sendo arquitetado no Teatro *Alla Scala* de Milão, e fora dele, para bem receber o velho e "sensível" maestro. Verdi era conhecido, como se lerá em suas cartas no decorrer deste trabalho, pela personalidade forte, pelo senso interiorano, agrário, prático e, quiçá, rude para decidir e definir

---

[16] Título antonomástico consolidado na tradição musical em referência à Giuseppe Verdi.

[17] N.T.: O original diz *Concerto-Centone*, segundo o dicionário Italiano *Corriere della Sera*: "Na latinidade tardia, [*centone* é] a composição poética em prosa feita com materiais inferidos de autores diversos; [...] uma composição não muito original, na qual a imitação dos modelos é muito perceptível". Disponível em: <http://bit.ly/2qVwOS4>. Acesso em: 15 nov. 2019.

[18] Teresa Stolz (1834-1902), soprano tcheca naturalizada italiana que protagonizou papéis importantes de óperas de Verdi, bem como, a mais famosa suspeita de relação fora do casamento que, especula-se, o Maestro tenha tido.

[19] Maria Waldmann (1845-1920), *mezzosoprano* austríaca radicada na Itália, assim como Stolz, protagonizou importantes óperas de Verdi.

[20] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.IV.

questões; era e dizia-se, um homem do campo, um *contadino del paese*: "[…] eu, que quero continuar a ser o que sou, ou seja, um camponês de Roncole […]" (VERDI, 1855, p. 170, tradução nossa)[21]. Contudo, o maestro era facilmente abalável por críticas e contrariedades, poder-se-ia dizer, até mesmo, melindroso.

Após tudo organizado, o passo seguinte foi divulgar a realização do evento beneficente, conforme relata brevemente a Figura 5, abaixo:

Figura 5 – [Periódico] *Gazzetta Musicale di Milano (GMM)*, Ano XXXIV, Nº. 25, 22/06/1879.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

ANNO XXXIV. — N. 25
22 GIUGNO 1879

DIRETTORE GIULIO RICORDI

REDATTORE SALVATORE FARINA

SI PUBBLICA OGNI DOMENICA

BENEFICENZA

La *Messa da Requiem* per Alessandro Manzoni. Verdi a Milano.

parte all'esecuzione della *Messa*, e l'egregio maestro E. Perelli, ebbe incarico di dirigerne i relativi studi.

La Commissione direttiva della Scala concedette che le allieve ed allievi della Scuola Corale annessa al teatro, prendessero parte nei cori, i quali si completarono col corpo coristico del teatro stesso, sotto la

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 224)[22].

Note-se que o editor chefe do periódico acima citado é, ninguém menos que, o próprio Giulio Ricordi (cujo nome aparece no segundo quadro da linha destacada do cabeçalho do jornal). Na matéria de capa, a última frase diz:

> [...] dentro de poucos dias, Verdi estará entre nós: o público do Alla Scala será capaz de dár-lhe as boas-vindas das circunstâncias solenes; pelo menos para o bem da arte, para a glória da Itália e para a realização de tantos votos, **essas boas-vindas poderiam terminar com um: até breve**! (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 224, tradução e grifo nosso)[23].

O concerto foi marcado para 30 de junho, no principal teatro milanês. O fato do empresário de Verdi ter sido o proprietário da *GMM* e do *Illustrazione Italiana*, conferiu ao maestro um tratamento especial desses dois veículos de imprensa. Isso significava que toda matéria desses periódicos a respeito de Verdi era elogiosa, espetaculizada, beirando quase ao exagero, e destinada não apenas a insuflar-lhe o ego, mas a enaltecerem uma obra que, no final das contas, tinha os direitos autorais geridos pela mesma editora. Mesmo assim, trata-se de excelentes fontes de pesquisa, em razão do detalhamento e rastros cronológicos que davam aos

[21] "[…] *io che voglio restare quello che sono, vale a dire un paesano delle Roncole* […]".
[22] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.VII.
[23] Vide nota 22.

assuntos ligados ao maestro. Para efeito de comparação, veja-se a mesma notícia divulgada no jornal concorrente, *Il Mondo Artístico (IMA)*, no quadro abaixo:

Quadro 3 – [Periódico] notícia do concerto beneficente, 1879.

Figura 6 – [Periódico] *IMA*, Ano XIII, Nº. 24, 22/06/1879.	Transcrição: – IMA –	Transcrição traduzida: – IMA –
Società Orchestrale della Scala. — Molti egregi artisti di canto a rendere più solenne l' esecuzione della *Messa* di Verdi, ed in segno d'onoranze al gran maestro, si sono offerti di prender parte nei cori. Onde conciliare le esigenze dell'esecuzione, ed equilibrare le varie voci, la direzione della Società prega quegli egregi artisti a volersi regolarmente iscrivere. A tal uopo nel deposito Ricordi, in Galleria Vittorio Emanuele, nei giorni 18 e 19 corrente vi sarà apposito registro: la direzione della Società Orchestrale della Scala si farà premura di rendere avvertiti gli iscritti come ed in qual modo avranno principio le prove, non senza prevenire che le numerose iscrizioni non potranno tutte essere prese in considerazione, dovendosi proporzionare il coro alla vastità del locale in cui avrà luogo l'esecuzione. Fonte: (Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1879:1-52], 1879b, p. 4)[24].	**Société Orchestrale della Scala.** – Molti egregi artisti di canto a rendere più solenne l'esecuzione della *Messa* di Verdi, ed in segno d'onoranze al gran maestro, si sono offerti di prender parte nei cori. Onde conciliare le esigenze dell'esecuzione, ed equilibrare le varie voci, la direzione della Società prega quegli egregi artisti a volersi regolarmente iscrivere. A tal uopo nel deposito Ricordi, in Galleria Vittorio Emanuele, nei giorni 18 e 19 corrente vi sarà apposito registro: la direzione della Società Orchestrale della Scala si farà premura di rendere avvertiti gli iscritti come ed in qual modo avranno principio le prove, non senza prevenire che le numerose iscrizioni non potranno tutto essere prese in considerazione, dovendosi proporzionare il coro alla vastità del locale in cui avrà luogo l'esecuzione.	**Sociedade Orquestral do Alla Scala**. – Muitos cantores ilustres para tornar mais solene a apresentação da *Missa* de Verdi, e, em homenagem ao grande maestro, se ofereceram para participar dos coros. A fim de conciliar as demandas da execução e equilibrar as várias vozes, a direção da Sociedade solicita aqueles ilustres artistas a, regularmente, inscreverem-se. Para esse fim, no galpão Ricordi, na *Galleria Vittorio Emanuele*, nos dias 18 e 19 corrente, haverá um registro especial: a direção da Sociedade Orquestral do Alla Scala garantirá que os inscritos sejam avisados como e de que modo iniciarão os testes, não sem impedir que as numerosas inscrições sejam todas levadas em consideração, uma vez que o coro deve ser proporcional à vastidão do local em que a execução ocorrerá.

Enquanto o *GMM* dedicou uma capa inteira ao fato, o *IMA* expressou-se em menos de uma coluna. Da noite do concerto restaram as notícias e descrições realizadas em inúmeros periódicos e compiladas no laudatório suplemento especial, de número 27[25], da *GMM*, e na morna, quase fria, edição de 25-26[26], do *IMA*. Os jornais *La Perceveranza*, *Il Pungolo*, *Il Secolo*, *Corriere della sera*, *La Lombardia*, *La Ragione*, *Lo Spettatore*, *Gazzetta del Popolo di Torino*, bem como os correspondentes do *La Nazione*, *La Nuova Torino*, *Fanfulla*, *Gazzetta di Treviso* e *L'Opinione*, produziram estrepitosas matérias para dar uma ideia aos que não compareceram ao evento sobre o ocorrido. As notícias deram conta do êxito, vide Figura 7, abaixo.

Figura 7 – [Periódico] *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, 06/07/1879.

SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Anno XXXIV - N. 27. — Domenica 6 luglio 1879.

LA MESSA DA REQUIEM di GIUSEPPE VERDI

AL TEATRO ALLA SCALA

Fu una festa, ma una festa dell'ingegno e del cuore; l'arte condotta per mano dalla pietà conta il suo massimo trionfo. In uno degli scorsi numeri dicevamo: « . . . . . fra « pochi giorni Verdi sarà fra di noi: il pubblico della Scala saprà dargli il benvenuto delle « circostanze solenni: almeno pel bene dell'arte, per gloria d'Italia ed a compimento di « tanti voti, questo benvenuto potesse finire con un: *a rivederci!* »

Ci siamo ingannati: non fu il pubblico della Scala, ma tutta Milano che diede un solenne benvenuto a Verdi: vorrà questo benvenuto dire pur anche: *a rivederci?...* non lo sappiamo davvero: ma l'illustre maestro deve aver veduto quale immensa somma di affetti e di stima esso conti fra noi, non essendo Milano seconda a nessuna delle altre città che acclamarono i capolavori di così illustre uomo.

Un nuovo lavoro di Verdi vuol dire vita nuova dell'arte, nuove glorie all'Italia!

Il pubblico che ha le intuizioni delle cose grandi e giuste, ha ciò pienamente affermato, gridando per mille bocche a Verdi: *Maestro, dateci un'opera!...*

Questo plebiscito artistico deve aver dimostrato a Verdi dove sono rivolte le speranze, i desideri dell'universale: questa dolce violenza riescirà a fargli rompere il già troppo lungo silenzio?... ripetiamo ancora una volta: almeno ciò fosse pel bene dell'arte, per gloria d'Italia ed a compimento di tanti voti.

LA DIREZIONE.

[24] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXXXIV.
[25] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.IX.
[26] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXXXVI.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 250).

Após a realização do evento, todos os periódicos[27] publicaram entusiásticos elogios, com um certo tom ufanista, característico desse período histórico, anterior à primeira grande guerra, na Europa. As notícias traziam o reconhecimento pelo concerto e, em especial, pela contribuição que o velho maestro, mais uma vez, dava à sociedade italiana por meio da sua arte. Nesse sentido, disse o *Corriere della Sera*: "[...] nosso reconhecimento ao maior dos musicistas italianos vivos" (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 4, tradução nossa)[28].

A noite de 30 de junho de 1879, foi descrita como uma típica noite de verão milanesa: muito quente e iluminada. Segundo o *Corriere della Sera*, o espetáculo teve início às 20h15min, conquanto o teatro estivesse lotado minutos antes. Quase todos os jornais narraram que alguns camarotes estavam vazios, algo que não parecia digno de nota, não fosse o fato de se tratar de um evento que contava com a presença daquele que era, segundo *Il Secolo*: "[...] nossa maior glória artística viva" (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 3, tradução nossa)[29]; ou, conforme o *La Lombardia*: "[...] maior gênio musical vivo." (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 5, tradução nossa)[30]. Logo, dá para se ter uma ideia de que, em um concerto regido pelo maestro, qualquer cadeira vazia poderia parecer um escândalo.

Com relação a esses poucos camarotes vazios, o *La Perseveranza* fez questão de informar que houve um comunicado tardio dos proprietários ao comitê organizador. Ocorre que, na Milão dos oitocentos, cada camarote era propriedade de uma das famílias da elite local. Significa dizer que, tais famílias tinham a missão de mantê-los, decorá-los ricamente, e o faziam como sinal de competitiva ostentação. Diversamente do que ocorre hoje quando, tais espaços pertencem ao edifício teatral e são comercializados conforme o evento. Naquele momento, os camarotes poderiam ser comercializados se disponibilizados pelos proprietários à organização do acontecimento. Eis porque, o citado jornal aponta que "[...] todos os assentos na plateia ocupados e os camarotes estavam lotados: os poucos camarotes vazios eram aqueles liberados tarde demais pelos proprietários para o Comitê de socorro." (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 1, tradução nossa)[31].

Outro fator que poderia ter contribuído para alguma ausência inesperada era o calor. Se é costume na contemporaneidade existir um código de vestimenta em teatros, no final do

[27] Vide nota 25.
[28] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.XIII.
[29] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.XII.
[30] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.XIV.
[31] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.X.

século XIX, o rigor era muito maior. Assim, o *Corriere della Sera*, descreveu as senhoras em vestidos de verão e chapéus, enquanto os senhores em trajes de gala. O *Il Secolo*, em tom de humor, afirmou: "É fácil de se imaginar se lá em cima [nas galerias] estava calor! Olhando para aqueles lugares altos, só se podia ver uma contínua agitação de lenços brancos e enxugamento do suor das testas. Imaginem que delícia!" (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 3, tradução nossa)[32].

A despeito de tudo isso, narraram os periódicos que, a apresentação foi um sucesso de público e bilheteria. Para o *La Ragione*:

> Muito tempo antes de começar, o Alla Scala estava repleto – seis ou sete camarotes, dez ou doze cadeiras vazias no total – apesar do fato da ausência da orquestra ter aumentado a capacidade da plateia. – O palco, disposto como um anfiteatro, de um lado ocupado pela orquestra, do outro pelas massas corais, apresentava um aspecto imponentíssimo. No espaço deixado vazio no meio, não tardaram a aparecer primeiro os quatro artistas principais da *Missa*, as senhoras Stolz e Waldmann, e os senhores Barbacini e Maini, então Giuseppe Verdi. (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 6, tradução nossa)[33].

O *Il Pungolo* descreveu o palco da seguinte forma:

> À esquerda do espectador, a orquestra com seus 150 professores, que desde o palco cênico, onde estavam alinhados os violinos, estendiam-se na escada semicircular em direção ao centro do palco – à esquerda os coros – na linha de frente os alunos do Conservatório com suas vestes brancas e os lenços azuis, rostos bonitos, vozes frescas, alegres e bonitas, frescas também como a primavera, prateada, vibrante – depois os alunos das escolas corais – e, nos degraus superiores, os homens, entre os quais alguns artistas de primeira ordem foram notados e alguns amadores de nossa sociedade de corais, no meio de todos havia uma barba branca e comprida de veterano das batalhas musicais, destemido ao fogo. (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 2, tradução nossa)[34].

O *Corriere della Sera* assim relatou a ribalta: "A tela de fundo representava um salão de curiosa arquitetura. Acima, um pequeno retrato de Alessandro Manzoni para o qual foi escrita a *Missa*. À direita e à esquerda, grandes cortinas vermelhas. Em torno de toda ribalta, belas plantas verdes e floridas." (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 4, tradução nossa)[35]. A referência a Manzoni justificava-se porque a composição central do espetáculo era a *Missa de Réquiem* (1874), composta em honra do famoso escritor milanês.

Todos os jornais citaram o *bis* concedido às peças *Sanctus* e *Agnus Dei*, bem como os quase quinze minutos de ovação a Verdi, no encerramento do evento, que foi acompanhada

[32] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.XII.
[33] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.XV
[34] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.XI.
[35] Vide nota 28.

pela chuva de flores e coroas de louros que cobriu o palco do *Alla Scala*. A bilheteria arrecadou ao todo 37 mil Liras, o que corresponderia, em valores atualizados, à 153.067,53 € (euros)[36] ou mais de 930 mil reais em cotação corrente. Ao fim, o maestro pôde deixar o teatro e seguir para o Hotel Milão, onde hospedava-se costumeiramente nas viagens a Milão. O hotel fica no começo da via Manzoni, a mesma que passa diante da mais famosa casa de espetáculos milanesa, cerca de três quadras de distância.

Por fim, uma surpresa foi preparada para encerrar a noite: ao chegar na sua suíte, acompanhado pela esposa, Giuseppina Verdi, ambos foram surpreendidos com o som de uma reconhecida música vinda do exterior, abaixo da janela frontal, era o prelúdio de *Nabucco* (1842). Cabe lembrar que se trata do ano de 1879, longe da invenção do Rádio (1901) ou, até mesmo, do Gramofone (1888), logo, se uma melodia ressoa em algum lugar ou é um realejo, ou uma performance musical. Mas, quando essa música é orquestral, então existe uma orquestra na sua janela. E foi precisamente isso que aconteceu: o casal andou até a sacada e viu ali toda a orquestra do Teatro *Alla Scala* de Milão, disposta na via pública, rodeada por um público estimado em doze mil pessoas, tocando trechos da obra verdiana, em uma serenata como nunca antes vista na capital lombarda. O *Il Secolo* assim reportou:

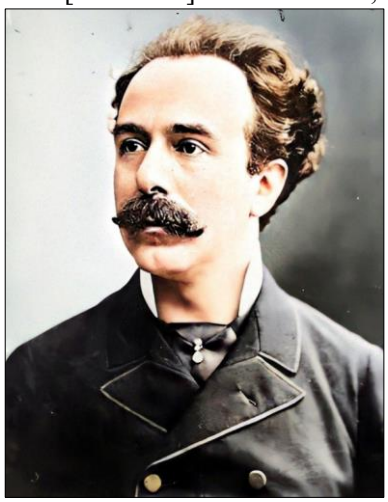
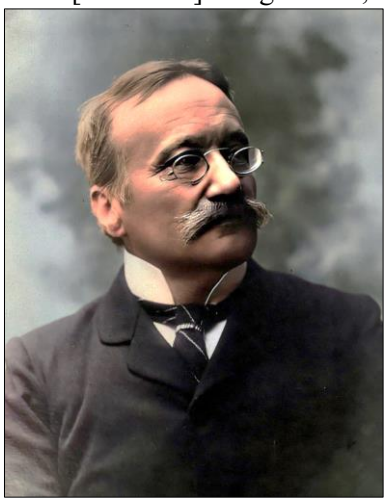
> Uma multidão de pessoas [sic] se aglomerou em frente ao Hotel Milão assim que a apresentação no Alla Scala terminou; e de repente a multidão se abriu para a chegada de Verdi, que foi recebido com aplausos intensos. Verdi apareceu várias vezes na varanda, chamado pela multidão que o aplaudia. As pessoas gritavam: *venha às luzes*; a varanda logo foi esplendidamente iluminada e o maestro pode ser muito bem visto ao responder aos aplausos. Para aqueles que não sabiam que se lhe faria uma serenata, foi uma surpresa agradável verem-se colocadas, adiante do Hotel, as estantes e os instrumentos musicais. Então, gradualmente vieram os 140 professores que compõem a orquestra do teatro Alla Scala. Enquanto isso, a multidão havia crescido tanto, ocupando mais da metade da Via Manzoni. Todas as janelas do hotel e das casas vizinhas estavam tomadas de gente. Fez-se um silêncio geral quando a orquestra começou com a *Sinfonia* de *Nabucco*. Seguiu-se o famoso *Prelúdio* para instrumentos de arco, de *La Traviata*, peça que se pediu bis. Não precisa ser dito o quanto agrada aquele gemido dos violinos que se harmonizava com o brilho patético das estrelas. [...] Então a Sinfonia de *Vespri Siciliani* foi tocada. No final de cada peça, os aplausos soavam altíssimos. O grande maestro sempre ficava na sacada e agitava o lenço para responder aos aplausos da multidão e dos professores da orquestra. Uma hora da madrugada terminou a bela serenata [...] (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 4, tradução nossa)[37].

O reconhecimento dos presentes, naquela aparentemente manifestação espontânea do público, tocou o Maestro. Os aplausos eram comumente entrecortados por gritos de "*Viva*

[36] InflationHistory. Disponível em <http://bit.ly/2O5dmeE>. Acesso em: 03 fev. 2022.
[37] Para acesso ao texto original, transcrito e traduzido, vide Apêndice 10.1.XIII.

Verdi!" e "*Queremos uma nova ópera!*". Ao final, o delírio popular deu lugar ao repouso da madrugada. Entretanto, nem tudo foi tão espontâneo quanto pareceu. Sem que o maestro soubesse, Ricordi, auxiliado por Franco Faccio[38] e Arrigo Boito[39], havia planejado todo o evento, tanto as homenagens no Teatro *Alla Scala*, quando a serenata em frente ao Hotel. Enquanto o editor acompanhava o casal Verdi, Faccio trazia e regia a orquestra do *Alla Scala* e, de acordo com Abbiati (1963d, p. 84); Boito, acompanhado por Giacosa[40], assistia a tudo no meio da multidão.

Quadro 4 – [Fotografias] de Franco Faccio e Arrigo Boito.

Figura 8 – [Periódico] Franco Faccio, 1891.	Figura 9 – [Periódico] Arrigo Boito, 1891.
	
Fonte: *Website* do *ASR* (1891).	Fonte: *Website* do *ASR* (VARISCHI e ARTICO,

[38] Franco Faccio (1840-1891), compositor italiano de carreira promissora na década de 1860, da geração dos *Scapigliati* (descabelados), que se dedicou à regência no decênio seguinte, tornando-se o diretor da orquestra do Teatro Alla Scala de Milão que, dentre uma de suas realizações, irá dirigir a estreia de *Otello* anos mais tarde, bem como várias remontagens de obras de Verdi, ganhando-lhe a confiança e o afeto. [...] Em 1853, ele se matriculou no Conservatório Real de Milão, onde estabeleceu uma amizade firme e duradoura com Boito (em seu terceiro ano de estudos). A parceria começou imediatamente em colaborações musicais, como a cantata *Il quattro giugno* ou o mistério *Le sorelle d'Italia*, compostas por ocasião dos exames finais da academia – respectivamente de 1860 e 1861 – do Conservatório. [...] Faccio empreendeu sua carreira de regente e liderou orquestras italianas e europeias [...]. Ele abandonou a composição após o infeliz resultado de *Amleto*, um melodrama baseado em um libreto de Boito: o trabalho, apesar do retorno positivo obtido em Gênova em 1865, teve um fracasso retumbante na representação do Alla Scala em 9 de fevereiro de 1871. Nomeado diretor e maestro da *Teatro alla Scala*, Faccio obteve aprovação unânime em Milão e nas principais cidades italianas e até no exterior. O vínculo emocional e artístico com Boito o levou a dirigir alguns de seus trabalhos, como o segundo *Mefistofele*, a reforma de *Simon Boccanegra* e *Otello*. Sofrendo de problemas mentais, ele foi ajudado por Boito [...]. Informações cfr. (BOSIO, 2010b, p. 45, tradução nossa), carta n. 1, nota 1. A doença mental de Faccio foi provocada por Sífilis terciária, de acordo com (WILLS, 2012, p. 102).

[39] Enrico Boito (1842-1918), foi um poeta, literato, libretista e compositor italiano, contemporâneo de Conservatório Musical de Milão com seu amigo dileto, Franco Faccio, membro do movimento *Scapigliati* na década dos anos de 1860, e que veio a se tornar o último grande libretista de Verdi com a reforma da ópera *Simon Boccanegra* (1881), a composição de *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Por razões regionalistas, adota o nome Arrigo, forma veneta de Enrico.

[40] Giuseppe Giacosa (1847-1906), dramaturgo, escritor e libretista italiano. São de sua autoria os libretos de *Tosca*, *Madame Butterfly*, *La Boheme*, *Manon Lescaut* e *Una partita scacchi*, todos em parceria com Giacomo Puccini.

	1900-1918).

Ricordi queria juntar a voz do público milanês e estrangeiro a sua própria, formando um grande coro dos que pediam o retorno de Verdi aos palcos. Com isso, o maestro era convidado, não mais pela pessoa do empresário, mas por uma aclamação popular, que pedia uma nova ópera. Mas qual seria o tema que excitaria a imaginação do maestro? O *Corriere della Sera* assim profetizou: "[...] provavelmente [Verdi] ainda nos dará uma dessas grandes obras, nas quais a dor e a alegria, o amor e a morte, as paixões que mais agitam e sublimam o homem, têm acentos eficazes, que o mundo inteiro as repete e as faz próprias." (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 4, tradução nossa)[41].

O prólogo da sagaz manobra ricordiana havia atingido o seu alvo principal. Durante um almoço que reuniu o casal Verdi, o maestro Faccio e o próprio, Giulio Ricordi, alguns dias depois, o editor soube perfeitamente aproveitar o clima favorável e sugeriu um argumento que pudesse conquistar o interesse de Verdi para um novo trabalho. Nenhum nome despertava maior interesse do maestro do que o do célebre dramaturgo inglês: William Shakespeare.

Os artistas do Romantismo – dentre os quais, Verdi – redescobriram o Bardo inglês e identificavam-no como um autor que destacava e potencializava a subjetividade e a individualidade de seus caracteres, algo que encontra profunda identificação com a proposta do Romantismo: personagens complexos, com paixões e sentimentos verossímeis, críveis. O maestro era, reconhecidamente, um aficionado por Shakespeare, e considerava-o um dos maiores nomes do teatro universal. Anos antes, Verdi compôs a ópera *Macbeth* (1847), a partir da peça homônima, além disso, sabia-se que o maestro tinha sempre à mesa de trabalho um libreto de *Rei Lear*, ora adormecido, ora em elaboração; libreto, esse, que nunca chegou a virar uma ópera. Franco Abbiati assim descreveu o jantar:

> Algumas noites depois – o Ato I aconteceu, antes sua [de Ricordi] introdução envolvente – Verdi e Peppina, tendo permanecido em Milão, um almoço reuniu um grupo de fiéis no hotel; entre outros, Giulio e Faccio. A manobra se desenvolvia. O discurso – conforme carta de Peppina à condessa Negroni Prati Morosini – vinha conduzido sob controle para *Otello*, da grande tragédia inglesa, e em particular no trabalho "questionável" rossiniano do qual houvera se inspirado através da adulteração libretista, realizada por um "charlatão no modo nada poético e absolutamente nem um pouco shakespeariano que todos conhecem"[42]. (ABBIATI, 1963d, p. 84, tradução nossa)[43]

[41] Vide nota 28.

[42] Os trechos entre aspas são enxertos da carta de Giuseppina Strepponi, mencionada adiante e disponível na íntegra no Anexo 9.1.V.

[43] "*Alcune sere dopo – veniva il primo atto, anzi la sua avvolgente introduzione – Verdi e Peppina essendosi*

Ricordi soube aproveitar dois temas que poderiam despertar o interesse de Verdi: a paixão do maestro por Shakespeare e uma certa rivalidade do compositor com Gioachino Rossini, que houvera composto um *Otello* (1816), mal recebido em razão do criticadíssimo libreto de Francesco Berio *di Salsa* (o "charlatão", mencionado pela senhora Verdi), elaborado a partir de traduções não muito confiáveis do drama inglês.

Provavelmente, o projeto do libreto sobre *Otelo, o mouro de Veneza* para Verdi já estava em curso sob a pena de um jovem e talentoso libretista. O maior empecilho era, justamente, esse mesmo poeta, Arrigo Boito, até certo momento, *persona non grata* em Sant'Agata; alguém com quem Verdi havia se desgastado quase vinte anos antes. Mas, passadas duas décadas da desavença e as inúmeras homenagens recebidas por ocasião da última noite de 30 de junho, talvez, o coração do compositor tivesse arrefecido. Ao libretista Giuseppe Adami, Giulio Ricordi assim descreveu como ocorreu a primeira menção sobre *Otello* diante de Verdi:

> A ideia da ópera – disse Ricordi, surgiu durante um almoçou entre amigos, onde eu fiz, a caso, convergir o discurso sobre Shakespeare e sobre Boito. Ao falar *Otello*, vi Verdi encarar-me com desconfiança, mas com interesse. Tinha certamente entendido, tinha certamente tremido. Acreditei que a coisa estava madura. O meu cúmplice hábil era Franco Faccio. Criei muitas expectativas. No dia seguinte, quando, ao meu conselho, Faccio conduziu Boito a Verdi com o projeto do libreto já traçado, o maestro depois de tê-lo examinado e achado excelente, não quis comprometer-se, dizendo: – Agora faça a poesia. Será sempre boa, para mim... para ti... para um outro. Encorajou Boito a terminá-lo. Ricordi apud (ADAMI, 2002, p. 92, tradução nossa)[44]

O editor concluiu, com um certo tom de pessimismo, que Verdi não quis assumir nenhum compromisso. Contudo, foi a partir daí que se revelou um personagem importantíssimo na articulação dos primeiros movimentos em direção ao processo criativo de *Otello*: Giuseppina Verdi, a Senhora Verdi ou, como mencionada na intimidade: Peppina. A esposa do maestro ficou conhecida com o nome de solteiro, Strepponi, em função de sua exitosa carreira como soprano lírico.

Quadro 5 – [Fotografia] Giuseppina [Strepponi] Verdi, 1878.

---

fermati a Milano, un pranzetto riuniva all'albergo un gruppo di fedeli; tra gli altri, Giulio e Faccio. La manovra si sviluppava. II discorso – così Peppina alla contessa Negroni Prati Morosini – veniva condotto in buon punto sull'Otello del grande tragico inglese, e in particolare sulla «discutibile» opera rossiniana che se n'era ispirata attraverso la manomissione librettistica, compiuta da un «pasticciere nel modo niente poetico e nientissimo shakespeariano che tutti conoscono»."

[44] "*L'idea dell'opera sorse durante un pranzo d'amici, dove io feci, a caso, convergere il discorso su Shakespeare e su Boito. Al richiamo di Otello vidi Verdi fissarmi con diffidenza, ma con interesse. Aveva certamente capito, aveva certamente vibrato. Credetti la cosa matura. M'era complice abile Franco Faccio. M'illusi troppo. All'indomani, quando per mio consiglio Faccio condusse Boito da Verdi con il progetto del libretto già tracciato, il maestro, dopo averlo esaminato e trovato eccellente, non volle compromettersi. Disse: – Ora fatene la poesia. Sarà sempre buona, per me … per voi… per un altro. –. Incoraggiai Boito a finire.*"

Fonte: (GATTI, 1941, p. 33).

Peppina era conhecida pela elevada cultura[45] e sofisticação de caráter, formada no Conservatório de Milão, onde ingressou em 9 de novembro de 1830, para laurear-se em *Canto e Pianoforte*, em 29 se setembro de 1834, segundo (MEZI, 1873, p. 77); era poliglota, dominando 9 (nove) idiomas modernos, ao ponto de, certa feita, Boito indicar a Verdi com respeito a acentuação que algumas palavras em inglês deveriam ter: " '*Falstaff",* como todos os nomes ingleses dissilábicos, tem o acento forte recaído sobre a primeira. Pergunte a senhora Peppina se estou errado ou com razão." (BOITO, 1890, p. 567, tradução nossa)[46].

Por conhecer o gênio de seu marido, muitas vezes, Peppina convertia-se em santa recebedora das rogativas daqueles que não tinham coragem de abordar algum tema delicado com o maestro, tornando-se, ela mesma, a grande interlocutora[47] entre o "urso de Sant'Agata" e os anseios de Giulio Ricordi, por exemplo. Entretanto, o testemunho da Senhora Verdi, abaixo, parece contradizer a impressão pessimista de Ricordi com relação à objeção de Verdi em comprometer-se com o projeto *Otello*.

> Na conversa falou-se de Boito, que aqueceu sua imaginação e apresentou depois de dois dias o quadro e depois um libreto completo. Parece que a Verdi deve ter agradado, porque depois de lê-lo, o comprou, mas... colocou-o de lado, junto com o *rei Lear*, de Somma, que dorme há 30 anos em sua escrivaninha, um sono profundo e imperturbável. O que acontecerá com este

[45] N.A.: Por ocasião de uma viagem à Villa Verdi, em 15 de junho de 2019, tive a oportunidade de visitar a biblioteca privada de Giuseppina Verdi [Strepponi], na sala contígua ao seu quarto, comunicada por duas portas dispostas nas laterais da cama. Lá constavam não mais de cinquenta títulos, dentre os quais: dicionários em francês e inglês, títulos filosóficos, literatura clássica e obras religiosas, além de um pequeno piano. Infelizmente, fotografias não eram autorizadas para dar ao leitor uma visão do ambiente descrito.

[46] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.VII.

[47] Cfr. (BOSIO, 2010b, p. 148), carta n.141, nota 4.

> *Otello*? Não se sabe. Gostaria que Verdi o deixasse dormir como o *rei Lear* outros 30 anos, e então se sentisse tanto vigor e coragem de musicá-lo pela glória de sua arte, pulando ao mesmo tempo "sem maiores dores" sem a necessidade de repetir esse verso em nenhuma circunstância da sua vida. (STREPPONI, 1879b, p. 47-48, tradução nossa)[48]

No depoimento de Strepponi, pode-se ter a falsa impressão de que o libreto completo tivesse sido entregue pouco tempo depois do encontro. Sabe-se que a primeira versão do libreto só foi plenamente concluída em novembro daquele ano, e que em 1880 a 1886, várias foram as alterações realizadas. O que Boito possivelmente mostrou a Verdi foi um esboço, sumário ou projeto de dramaturgia lírica, e deve tê-lo seduzido, pois, finalmente o grande maestro estava fisgado. O interesse do maestro havia sido conquistado pela retórica artística de Boito. Naquele julho de 1879 iniciava-se uma segunda grande etapa a ser vencida pelo empresário e, agora também, pelo libretista: fazer Verdi materializar seu interesse pela partitura em música e cena.

O maestro impôs que se mantivesse sigilo sobre uma eventual criação. Todas as tratativas deveriam ocorrer em silêncio, para que a imprensa não desconfiasse. Caso Verdi se sentisse pressionado a compor pelo clamor da opinião pública tal pressão poderia surtir efeito contrário e afugentá-lo. Assim, para não se correr o risco de se ver todos os esforços empreendidos até então caírem por água abaixo, o projeto ganhou o codinome de *Cioccolato*, em uma referência (hoje, dir-se-ia, inadequada) à tonalidade da tez do personagem título. Assim, em carta a Eugenio Tornaghi, assistente de Ricordi, Boito expôs sua dedicação ao projeto: "Diga a Giulio que estou preparando o '*chocolate*'." (BOITO, 1879a, p. 140, tradução nossa)[49].

Em agosto de 79, quase dois meses depois dos planos que levaram ao concerto e a serenata de Milão, as inundações na Planície Padana já haviam se esgotado; as águas, voltado ao estado normal, e outra tempestade continuava reverberando nas páginas iniciais do libreto que Boito preparava.

1.1 APRESENTAÇÃO: A VIAGEM EM BUSCA DE UMA TESE

"*Falar é um dever, justamente porque o essencial permanece mudo.*"
(BARBA, 1991, p. 11).

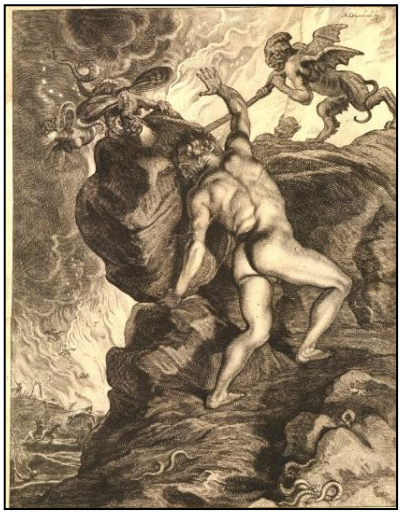
[48] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.V.
[49] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.VI.

O célebre pianista italiano Ferruccio Busoni, radicado na Alemanha, escreveu à revista *Neue Zeitschrift für Musik*, um artigo relatando suas primeiras impressões a respeito da ópera que tinha acabado de estrear naquele ano de 1887. A análise baseou-se apenas na partitura reduzida para piano e canto, excluindo toda a orquestração e, evidentemente, a parte principal: a função teatral (ou operística). Assim, o estudo prescindiu de algo capital, em se tratando de uma arte cênica como o é a ópera, que é a execução pública da obra. Talvez, exatamente por isso, o autor chegou a confessar:

> Normalmente, se começa descrevendo e analisando o argumento, a ação da ópera que se deve revisar e submetê-las à crítica. Mas, para *Otello*, teria se tratado de um verdadeiro e absoluto trabalho de Sísifo, por isso não me permiti tomar esse caminho confortável e prolixo. (BUSONI, 2001, p. 219, tradução nossa)[50].

O termo "trabalho de Sísifo" faz referência à mitologia[51], na qual o personagem homônimo foi condenado a passar o resto da eternidade rolando uma pedra de elevadíssimo peso até o cume de uma montanha, ao que, após largo esforço, a pedra despencava das alturas fazendo-o voltar ao ponto inicial, em um esforço inútil e sem fim, conforme Figura 10.

Figura 10 – [Imagem] *Cabinet Favereau / Sisiphe* (1655), ilustração de Bloemaert, Diepenbeeck e Matham.



[50] "*Di solito si comincia col descrivere e analizzare l'argomento, l'azione dell'opera che si deve recensire, e a sottoporli a una critica. Ma per l'Otello si sarebbe trattato di una vera e propria fatica di Sisifo, dunque imboccare questa strada comoda e prolissa non mi era consentito.*"

[51] Na *Biblioteca*, compêndio mitológico grego atribuído a Apolodoro, Sísifo aparece relacionado à Éfira. Nas Fábulas, de Higino, aparecem as histórias que reforçaram a fama de astuto do monarca, relacionando-o, até mesmo, como possível pai ilegítimo de Odisseu, o que seria uma forma de explicar-lhe a esperteza. Contudo, é na Descrição da Grécia, de *Pausânias* – e, ironicamente, os relatos podem aparecer em livros distintos conforme a tradução, mas, normalmente estão no Tomo II – que se colhem maiores detalhes sobre uma negociação na qual o deus Asopo, a procura da própria filha, Egina, pagou a Sísifo pela informação do paradeiro. O humano havia visto a moça divertindo-se com Zeus, que tão logo soube da delação do éfiro, puniu-o enviando-o ao reino de Hades. Mas, Sísifo soube enganar o emissário Tânato, o próprio deus da Guerra, Ares, e o dos Mortos.

Fonte: *Website* do *The British Museum* (Cabinet Favereau / Sisiphe, 1973).

A interpretação desse mito desdobra-se em torno, sobretudo, de trabalhos que demandam tanto esforço para serem realizados que tendem a sucumbir sem nunca vislumbrarem uma conclusão. O que Busoni se referiu, na citação anterior, foi, precisamente, analisar a ópera *Otello*[52] sem jamais tê-la visto ou ouvido, tendo à disposição apenas alguns elementos da criação de Giuseppe Verdi e Arrigo Boito, vistos na Figura 11.

Figura 11 – [Fotografia] *Arrigo Boito* (esquerda) *e Giuseppe Verdi* (direita), Milão, de *Achille Ferrario.*

Fonte: *Website da Internet Culturale*, (FERRARIO, 1892).

Resguardada a devida distância de mais de 140 anos entre o que o noto pianista pretendia e o que se começa a buscar na presente tese, a primeira e maior diferença é que Busoni visava analisar a obra e aqui o foco está direcionado para o processo criativo e o que dele emerge. Porém, a semelhança está no fato de que uma pesquisa que se dedique a trazer algo de novo sobre o objeto artístico ou o processo de criação tão amplamente estudada por pesquisadores de diversos países e em diferentes momentos e, que tenha à disposição poucos ou nenhum documentos e registros, pode parecer uma tarefa de Sísifo. Por isso, o que faz a presente tese não ser uma pedra para Sísifo rolar? A resposta só pode ser dada após a última linha desta tese e advirá do juízo do leitor.

Até 2015, tudo o que se conhecia sobre o processo criativo da ópera *Otello* estava catalogado e criticado pela musicologia há décadas. A princípio, a perspectiva era estudar o processo de criação a partir das cartas, observando-as ante uma ótica teatral, com ênfase nas

[52] Independentemente do idioma utilizado, *Othello* ou *Otello* (em itálico) referem-se ao título do drama, de Shakespeare, ou da ópera, de Verdi e Boito. Já a forma não itálica adota-se para o nome do personagem shakespeariano ou verdiano. A mesma regra se adota para os demais personagens.

imagens cênicas reveladas no único conjunto de arquivos conhecidos, o *carteggio*[53], disponível e já estudado à exaustão por diversos ângulos. Com o passar desses anos de pesquisa, o próprio epistolário acrescentou outros elementos anteriormente desconhecidos ou não previstos. O primeiro deles veio da edição de junho, de 2015, da revista *Classic Voice,* a qual revelou os esboços musicais de Giuseppe Verdi, pela primeira vez trazidos a público, conforme Figura 12:

Figura 12 – [Periódico] *Classic Voice*, Nº.193, 06/2015.

Fonte: *Website* da *Classic Voice* (2015).

Na manchete lê-se: "VERDI, O TESOURO ESCONDIDO: Descobrimos o conjunto dos seus papéis, 5000 folhas inacessíveis", trata-se dos esboços e manuscritos nunca revelados de várias óperas de Verdi, guardados por seus herdeiros desde a morte do compositor, em 1901. Conta-se que o maestro Arturo Tocantins[54] após tomar conhecimento desse material, levou um deles – a *Sinfonia de Aida*, excluída da ópera pelo compositor – sem a autorização da família Carrara-Verdi (guardiã da herança do maestro) e realizou uma estreia mundial, em Nova Iorque, com a filarmônica NBC.

A partir desse fato, os depositários do tesouro afastaram-no, definitivamente, das mãos dos pesquisadores, temendo novos extravios. Com isso, apesar de jamais virem totalmente a público, havia rumores sobre a existência de tais arquivos. Com a confirmação, o governo italiano, por meio da *Soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Emilia Romagna*, confiscou-os da família herdeira, fazendo-se valer da lei de proteção dos bens histórico-culturais do país, para torná-los de interesse público e propriedade do estado. Em seguida,

[53] Conjunto de correspondências trocadas entre indivíduos, coleção de cartas (Reverso Dicionário).
[54] Arturo Toscanini (1867-1957) foi um dos maiores diretores de orquestra italianos da virada do século, reconhecido intérprete de Verdi, Puccini, Wagner e Beethoven.

iniciou-se um processo de catalogação, restauro (do que fosse necessário) e disponibilização para pesquisa.

Ao mesmo tempo em que foi a responsável por ocultar o conjunto de esboços, a família Carrara-Verdi preservou-o na *Villa* de Sant'Agata. Tais registros reúnem rascunhos de *Luisa Miller* (1849) até *Falstaff* (1893), bem como peças sacras e, obviamente, *Otello* (1887). De acordo com a reportagem da mencionada revista:

> Há um tesouro secreto e misterioso sobre o qual sempre os estudiosos e musicistas sonharam poder colocar as mãos: os manuscritos inéditos de Giuseppe Verdi. Contêm os primeiros rascunhos, esboços e óperas, seções inteiras de partituras depois descartadas ou modificadas. [...] (BALESTRAZZI, 2015, p. 20, tradução nossa)[55].

A análise de tais documentos não figura na presente tese, viso que, por si só envolvem aproximadamente 14 óperas e 5 peças sacras. Um projeto que demandaria um grupo de pesquisa por longos anos, obviamente. Porém, acessar e utilizar um ou outro trecho útil à compreensão dos movimentos criativos do processo, poderia parecer bastante rico. Dessa forma, em agosto de 2018, uma solicitação de consulta dos manuscritos, para a realização deste trabalho, foi encaminhada à direção do órgão de curadoria e catalogação responsável, que a respondeu negativamente. Na oportunidade, justificou-se que o processo de digitalização e cadastro estava em curso e sem previsão de conclusão.

O passo seguinte foi buscar acesso a outro documento, esse sim, que se pretendia para uma reconstituição da criação do libreto a partir das traduções utilizadas, especialmente, o livro da tradução francesa, de François-Victor Hugo, da peça *Othello*, mantido no acervo do *Museo Teatrale Alla Scala* (*MTAS*), de Milão. Esse título foi a tradução mais importante utilizada por Boito na construção do libreto e guarda marcas importantes do que o poeta acentuou ou desprezou da obra original. O musicólogo James Hepokoski (1988) já produziu um estudo sobre essa tradução, sem jamais tê-la trazido a público, pois fotografias e digitalizações não são permitidas.

Por isso, em maio de 2019, um pedido para consultar o mencionado exemplar foi enviado à direção do *MTAS*. O deferimento veio com uma condição: que a visita fosse feita até 6 de setembro, pois, após essa data, todo acervo relativo ao processo criativo de *Otello* e *Falstaff*, em posse do *MTAS*, seria enviado por empréstimo a *The Morgan Library & Museum*, onde ficaria exposto até 5 de janeiro de 2020. Naquela oportunidade, essa informação

---

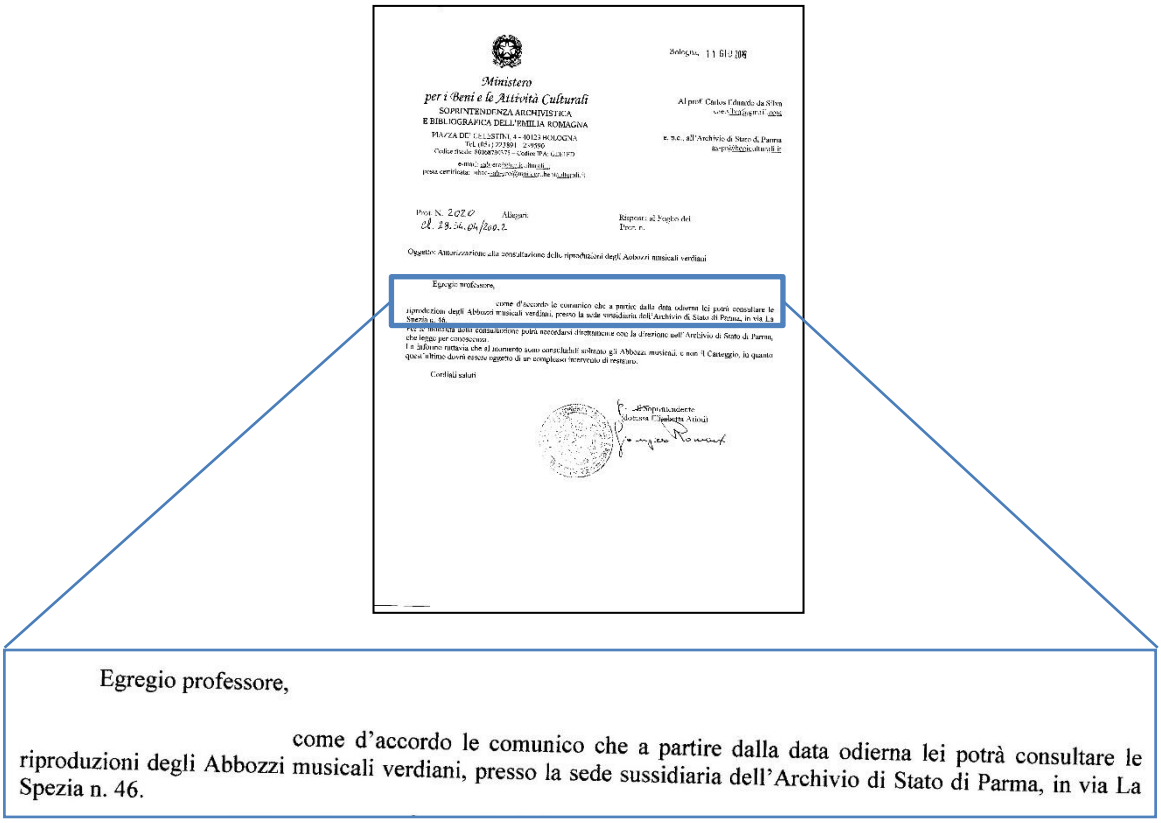
[55] "*C'è un tesoro segreto e misterioso su cui da sempre studiosi e musicisti sognano di poter mettere le mani: i manoscritti musicali inediti di Giuseppe Verdi. Contengono prime stesure, abbozzi di opere, intere sezioni di partiture poi scartate o modificate*."

reformulou a ordem das prioridades da pesquisa e apressou a organização da viagem, destinada a visitar tais arquivos, a qual ocorreu no período de 12 a 27 de junho de 2019. Em razão da impossibilidade de qualquer tipo de digitalização, a estratégia adotada foi: 1) adquirir uma edição idêntica àquela utilizada por Boito; 2) comprar um kit de lápis de cor e um lupa; e reproduzir página à página, exatamente todas as anotações, rabiscos e traços feitos pelo poeta na própria cópia. Assim, construiu-se um fac-símile da versão boitiana, que consta dos apêndices da presente obra.

A obra que correspondesse a mesma tradução, de F.-V. Hugo, usada por Boito, deveria ser datada de 1860, idêntica a versão existente no referido museu. Após longa procura, encontrou-se uma similar em uma livraria especializada em livros antigos, de Paris, a *Le livre sur sorgue*. A expedição do título ao Brasil ocorreu em 7 de maio. Felizmente a cópia chegou a tempo da viagem. O itinerário foi: permanecer em Milão por uma semana para a confecção da versão fac-símile da tradução; ir a Parma visitar o *Istituto Nazionale di Studi Verdiani* (*INSV*); ao *Museu Giuseppe Verdi* (*MGV*), em Busseto, cidade natal do compositor; e à casa do maestro, a *Villa* de Sant'Agata, na vizinha *Villanova sull'Arda*. Nesse ínterim, o objetivo da tese ainda estava em amadurecimento, aguardando novos documentos e fatos que adviessem desses encontros *in loco*.

No dia anterior ao da viagem, a *Soprintendenza Archivistica e Bibliografica dell'Emilia Romagna* (*SAB-ER*), por meio de sua superintendente, a dr[a]. Elisabetta Arioti, respondeu uma solicitação realizada um ano antes, deferindo o pedido de consulta dos manuscritos verdianos, também. A consulta deveria ser feita na sede subsidiária do *Archivio di Stato di Parma* (*ASP*), onde estavam arquivados. No memorando lê-se:

Figura 13 – [Imagem] Autorização da *SAB-ER* para consulta dos esboços de Verdi, 11/06/2019.



Egregio professore,

come d'accordo le comunico che a partire dalla data odierna lei potrà consultare le riproduzioni degli Abbozzi musicali verdiani, presso la sede sussidiaria dell'Archivio di Stato di Parma, in via La Spezia n. 46.

Fonte: acervo do Autor (2019).

Na resposta, lê-se: "Egrégio professor [Carlos Eduardo da Silva], como de acordo, comunico-lhe que a partir da corrente data, o senhor poderá consultar as reproduções dos esboços musicais verdianos, na sede do *Archivio di Stato di Parma* [...]". Como Parma estava no roteiro da viagem, a visita pôde ser feita sem desvios de rota. De acordo com essa informação, os esboços estariam disponíveis para consulta. Entretanto, optou-se por não se analisá-los em virtude de sua complexidade ultrapassar os limites dessa tese, alguns fragmentos, no entanto, serão usados para demonstração da criação de certas cenas.

Na data agendada, quinta-feira, 13 de junho, a cidade de Milão foi o primeiro local de trabalho. Em uma breve reunião com o diretor Matteo Sartori, do *MTAS*, os dias de trabalho foram definidos para iniciarem-se em 17 de junho, segunda-feira seguinte, e concluírem-se até 21, sexta-feira, com acesso exclusivo a obra, das 9h até às 17h. No dia posterior, 14, ocorreu a primeira visita à Parma, com destino ao *ASP* e ao *INSV*. Infelizmente, o primeiro destino tomou todo o tempo e, como o *INSV* só abriria pela manhã, não foi possível conhecê-lo. Assim, o contato com essa organização foi, como o é até hoje, mantido apenas por e-mail. Vide quadro abaixo.

Quadro 6 – [Fotografias] visita a Parma, 14 de junho de 2019.

Figura 14 – [Fotografia] *Casa della Musica*, sede do *INSV*.

Figura 15 – [Fotografia] estátua de Giuseppe Verdi.

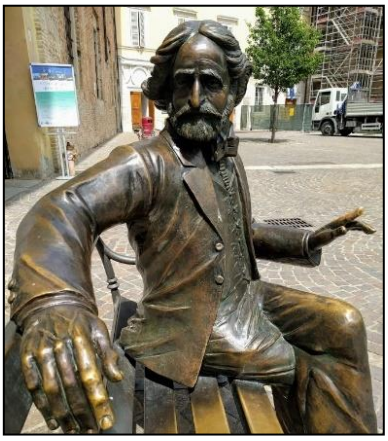


Figura 16 – [Fotografia] fachada da sede Subsidiária do *ASP*.

Fonte: acervo do Autor (2019).

No *ASP*, primeiro compromisso do dia, a diretora, Dr[a]. Lorenzana Bracciotti, deu acesso a um laptop e um *HD* externo com imagens em alta definição, cuja totalidade de espaço, 1 *Terabytes*, estava quase totalmente consumida pelos arquivos digitalizados, como vê-se na Figura 17. Para a nossa surpresa, a gentil diretora informou que aquela era a primeira vez que os esboços eram pesquisados e vinham a público. Com isso, os rascunhos musicais do processo criativo de *Otello* estavam todos ali e poderiam ser copiados para fins de pesquisa em outro meio eletrônico (outro *HD*, *pendrive*, etc.)[56], este sim, poderia ser levado das dependências do *ASP*.

Figura 17 – [Fotografia] do *HD* externo do *ASP*, com imagens digitalizadas dos esboços de Verdi, 14/06/2019.

[56] Apesar da caixa indicar 2 Tb, o HD tinha de fato 1 Tb.

Fonte: *ASP*, acervo do Autor (2019).

Uma nova visita às dependências do *ASP* foi autorizada para o dia 24 de junho, quando se realizou uma conferência do material copiado e novas coletas, por segurança. Posteriormente, os trabalhos concentraram-se no *MTAS* de Milão, que fica no anexo à esquerda, do mítico teatro, vide quadro abaixo.

Quadro 7 – [Fotografias] pesquisa no *MTAS,* Milão, 13 de junho de 2019.

Figura 18 – [Fotografia] fachada do complexo *Museo* e *Teatro Alla Scala.* 	Figura 19 – [Fotografia] escadaria de acesso à Biblioteca do *Museo.*
Figura 20 – [Fotografia] palco principal do Teatro. 	Figura 21 – [Fotografia] primeira espineta[57] de *Giuseppe Verdi.*

[57] A *Espineta* é um instrumento musical de cordas beliscadas pela ação de um teclado, da família do cravo, e similar ao piano de quem, pode ser considerada uma das predecessoras.

Figura 22 – [Fotografia] máscara mortuária de Verdi, 1901.

Figura 23 – [Fotografia] molde da mão de Giuseppe Verdi, 1901.

Fonte: acervo do Autor (2019).

O diretor do *MTAS*, dr. Matteo Sartori, autorizou e deu acesso à Biblioteca, viabilizando a consulta e construção do fac-símile da tradução já citada. Aliás, sobre isso, o próprio diretor confessou ter achado bastante engenhoso, e pediu uma cópia do resultado para deixar à disposição dos demais pesquisadores e preservar a obra original. A confecção de tal documento possibilitou a verificação de todo um léxico de anotações feitas pelo poeta, que não aparecem no estudo de Hepokoski (1988), e que serão apresentadas aqui. Um dos desafios será demonstrar as ricas conexões entre estrofes e escolhas cênicas, com os trechos destacados do livro de F.-V. Hugo.

Ao fim dos trabalhos, o fac-símile foi digitalizado e compartilhado com a referida Biblioteca para facilitar que outros pesquisadores possam acessá-lo, evitando, assim, o desgaste natural da cópia boitiana que já está bastante desbotada. Na Figura 24, vê-se lado a lado a versão original da principal tradução empregada por Arrigo Boito para a construção do libreto, juntamente com a edição idêntica usada nesta tese:

Quadro 8 – [Fotografias] tradução original e facs. de F.-V. Hugo , 17/06/2019.

Figura 24 – [Fotografia] tradução de F.-V Hugo, original no *MTAS*.

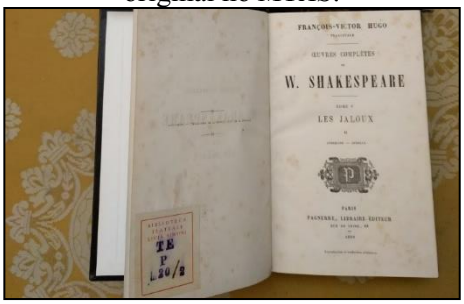
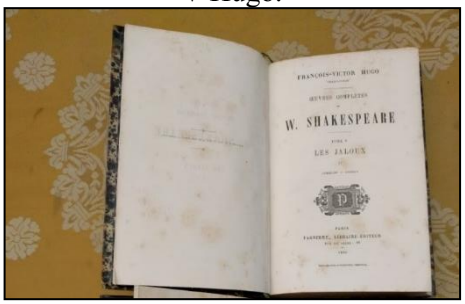


Figura 25 – [Fotografia] facs. da tradução de F.-V Hugo.

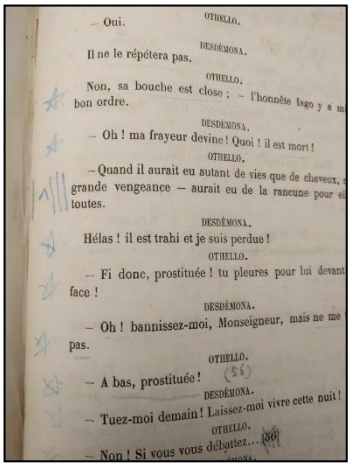


Fonte: *MTAS*, acervo do Autor (2019).

Abaixo, visualiza-se uma página do original em comparação com sua equivalente, produzida na cópia, para se dar uma ideia de que as cores foram respeitadas, bem como os traços e símbolos realizados por Boito no próprio livro.

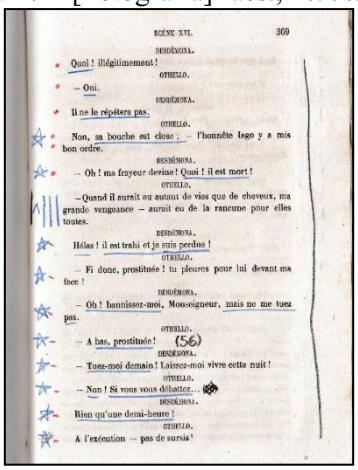
Quadro 9 – [Fotografias] Comparação do original e do facs. da tradução de F.-V Hugo.

Figura 26 – [Fotografia] página do livro original da tradução de F.-V. Hugo, com anotações de Boito.



Fonte: *MTAS*.

Figura 27 – [Fotografia] facs., 17/06/2019.



Fonte: acervo do Autor (2019).

O ângulo oblíquo e desconfortável da fotografia obtida da página do livro original resultou da pressa na captura, excepcionalmente autorizada para fins de comparação. Nota-se, também, que a versão original está em processo de desbotamento e quando confrontada com a cópia, fica acentuada esta perda. Mas o mesmo tipo de material, lápis de cor, foi utilizado, e na mesma cor usada por Boito. Outras três traduções foram empregadas por Boito, uma de Andrea Maffei, outra de Giulio Carcano e a última de Carlo Rusconi. Uma cópia da mesma edição foi empregada, mas nesse caso, sem anotações do libretista, pois as obras não estavam disponíveis para consulta.

Para você, eu trago aqui um *corpus* que se estende desde o *carteggio*, com as cartas reunidas, editadas e publicadas da comunicação entre Verdi e Boito; o fac-símile da principal fonte de construção do libreto, no apêndice desta tese; e alguns esboços musicais verdianos digitalizados. Além disso, a viagem para as terras verdianas produziu imagens e registros que são compartilhados para criar uma obra visual. Nelas, as belas imagens materializam um pouco dos ares respirados pelo maestro em sua terra natal. Da sua parte espero uma contrapartida inegociável: assista a ópera antes de prosseguir nesta leitura! Busque na internet, em um

provedor de *streaming*, enfim, não leia esta tese sem ter assistido à *Otello* pelo menos duas vezes; critique-o, compare-o, usufrua-o, ouça-o, veja-o. Todas as páginas porvir só farão sentido se você compartilhar dessa experiência. Faça isso agora, e volte dentro de duas horas.

Quadro 10 – [Fotografias] visita à terra natal de Verdi, 17 de junho de 2019.

Figura 28 – [Fotografia] fachada da *Villa Verdi,* Villanova Sull'Arda. 	Figura 29 – [Fotografia] casa de nascimento de Giuseppe Verdi, Roncole Verdi.
Figura 30 – [Fotografia] fachada do *Palazzo Orlandi*, foi uma residência de Verdi, Busseto. 	Figura 31 – [Fotografia] estação de trem, Busseto.
Figura 32 – [Fotografia] *Museo Nazionale Giuseppe Verdi*, Busseto. 	Figura 33 – [Fotografia] *Rocca Pallavicino*, Teatro Giuseppe Verdi, Busseto.

Fonte: acervo do Autor (2019).

De posse desses dados, delimitar o objetivo geral foi um desafio tão prazeroso quanto difícil, em função da grande responsabilidade de se estar diante de um material tão rico e

almejado por qualquer investigador de processo criativo verdiano. Assim, o objetivo surgiu como uma necessidade do *corpus*, nasceu dos registros, brotou da documentação de processo criativo, e isto não está posto como um modelo, uma regra, a ser seguida. Nesta investigação aconteceu assim, como uma insatisfação com o que estava dado como certo e, quase como um palpite, uma intuição de pesquisa, tudo ficou em aberto até o último momento, até que os arquivos de processo pudessem ser reunidos na maior totalidade possível, para ouvi-los e colher o que tinham a contar.

Portanto, o **objetivo geral** da tese é estabelecer o movimento da configuração ética da relação interpessoal entre Verdi e Boito até a criação da ópera *Otello*; e que se converte em uma relação estética, a partir de um projeto poético de criação colaborativa entre ambos e em rede com outros interlocutores, cujo fruto foi a composição da dimensão lírica, o libreto, da musical, a partitura, e da cênica, o projeto de encenação, da referida ópera. Um caminho para se alcançar esse objetivo é investigar os bastidores da criação, a dinâmica das relações e do processo compositivo por meio das cartas, dos anos de 1879 a 1887, que articulam o fluxo ético-estético, considerando-os como vestígios de uma hierarquia móvel e uma relação de poder dinâmica.

Os objetivos específicos são:

- Reconstituir o movimento das epistolar como sendo as condições de produção de um discurso ético, estético e histórico, sobre as distintas fases da relação interpessoal entre Verdi e Boito, desde o desgaste ocorrido em 1862, que levou ao afastamento de ambos, até a reaproximação, em 79, chegando, por fim, na forte amizade, em 87.
- Realizar uma análise poético-estética, sobre o que é a composição de um libreto e quais foram as condições em que se deu a investigação de Boito para a criação do libreto de *Otello*, com apoio nas missivas e nas traduções empregadas para o trabalho.
- Produzir uma reflexão sobre o que é ter uma ideia musical em ópera, como mote articulador de quais elementos éticos e estéticos podem ter interferido mais intensamente na composição de *Otello* e que Verdi e Boito trouxeram para fazer parte do projeto poético.
- Estabelecer interconexões entre Verdi, Boito e à cena, por meio da palavra, assim como, buscar entender a importância do tempo cênico na estética de ambos para a composição de *Otello*.

- Reconstituir o projeto criativo da ópera *Otello,* entrecruzando todos os elementos possíveis dessa arte da cena, como as cartas, a repercussão do libreto nas traduções usadas, os esboços e referências usadas no projeto de encenação (figurinos, cenários e marcação de cena), indícios musicais e esboços de partitura e imagens do que resultou toda essa junção de linguagens.

Com isso, pretende-se abarcar, também, a dinâmica das relações envolvidas no processo criativo de *Otello*, os elementos que revelam os bastidores de criação, tais como dissensos, tensões, preferências, soluções e estratégias de ação, assim como, o processo de elaboração do libreto e evidências da composição musical e cênica. Logo, as cartas convertem-se no coração do *corpus* disponível, pois fazem a urdidura da constituição da relação ética e estética, que caracteriza a parceria Verdi-Boito; a conexão para identificar animosidades, aproximações e desejos artísticos que ganharam forma nos aspectos tangíveis da obra: o libreto, a partitura e o projeto de encenação.

Enfim, as cartas materializam a relação e a criação em rede que culminou com a ópera *Otello*. Segundo Cecília Salles, os processos de criação complexificam-se e ganham densidade na medida em que a rede que os forma se torna diversa, ou multiplica-se, como no trecho abaixo:

> [...] pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. (SALLES, 2006, p. 15).

No cerne desta tese está a abordagem de um processo criativo (estético) e de um processo colaborativo (ético), aliás, essas duas vertentes têm sido forças pendulares necessárias para se entender o movimento entre a criação e a colaboração.

A **hipótese** aventada parte da pergunta: que forças éticas e estéticas atraem ou afastam artistas em redes criativas? Das quais se especula que o processo criativo colaborativo, do qual resultou a ópera *Otello,* nasceu de uma tal configuração ética e estética, que se desdobrou na relação dos compositores para estabelecer as condições de compartilhamento de valores estéticos e de aperfeiçoamento da aspectos éticos.

A pesquisa se **justifica** por tratar de um processo de criação operística que conduz Verdi rumo a uma tríplice reconciliação: com Boito, com o Teatro *Alla Scala* de Milão e, sobretudo, com o seu próprio fazer operístico. Há qualquer coisa de mágico, de fascinante,

nesse processo, pois o compositor não queria mais compor[58], o libretista não era bem visto[59], o argumento não era novidade[60], e Verdi não tinha boas recordações do Teatro *Alla Scala*. Enfim, o processo criativo de uma ópera não deveria ter ocorrido, mas, mesmo assim, ocorreu. *Otello* foi como uma força irresistível que apesar de toda contrariedade tornou-se inevitável e materializou-o.

Tanto peça de Shakespeare quanto a ópera *Otello* são instigantes e continuam muito atuais. Além de abordar questões étnicas e tencionar fraturas sociais contemporâneas, como: o racismo, a imigração, o colonialismo e o eurocentrismo; o aspecto, talvez, menos tratado do enredo, é a misoginia. Pois, ao se fazer o debate cair sobre a questão se Desdemona traiu, ou não, Otello com Cassio, se está, de alguma forma, propondo que um feminicídio é legítimo, desde que seja justificado, por exemplo, por causa de um suposto caso extraconjugal. Nada mais machista, arcaico, abjeto e selvagem do que isso, conquanto, pouco importa o que faça um ser humano, nada justifica seu assassinato. Neste caso, o de uma mulher. Se relações fora do casamento socialmente reconhecido fossem motivos justos para se exterminar alguém, muito provavelmente a sociedade patriarcal estaria extinta ou em vias de.

Com respeito ao método, buscou-se a articulação dos dados da pesquisa de modo a produzir conceitos relevantes dentro daquilo que aplacasse a insatisfação deste autor na abordagem desse processo em outras obras. Surgiu também o imperativo de se refletir sobre vários conceitos bases e sobre a própria figura do pesquisador, que começou a surgir aqui como um *bricoleur*, um aspirante à "capacidade de engendrar novas conjugações, realocando partes e construindo a partir deste jogo um novo objeto ou solução diante de um problema colocado" (TELLES, 2008, p. 17). Por isso, a metodologia parte de uma bricolagem entre o método da crítica genética e da epistolografia, para abordagem documental, ante a perspectiva do novo pensamento sistêmico, como valor ético de pesquisa.

1.1.1 Estrutura da tese

A tese estrutura-se em cinco capítulos, a partir daqui, cujos títulos principiam com o termo Atto em alusão à própria estrutura de um drama lírico, pois, como tal é carregado de paixões e lutas intensas. A estrutura desse trabalho inspira-se em Romanelli (2013), cuja obra ordena-se apresentando seus pressupostos de pesquisa; a pré-gênese e a gênese do objeto a que aquela investigação se dedica. Por isso, todos os capítulos a seguir, subdividem-se em pré-

[58] Vide o subcapítulo 2.3.2.
[59] Vide o subcapítulo 2.3.
[60] Vide o subcapítulo 1.

gênese e gênese, no qual o primeiro abordará as influências que levaram ao momento criativo, e o segundo observar-se-á o processo de criação de fato. Também, não se pretende impor uma ordem narrativa sequencial de leitura que é, justamente o que se procura evitar, tampouco definir uma ordem de criação, por exemplo: primeiro se cria o libreto, depois a partitura e, por fim, a cena. O novo paradigma científico como linha condutora dessa obra, resulta em uma divisão em capítulos que não visa a simplificação, mas o seu oposto, a premissa da complexidade.

A parte do prelúdio trata de fazer uma introdução à obra, sem muita preocupação com acadêmica ainda que respeite o rigor científico. Não se observa *Otello* fruto de um processo criativo linear, isto é, não começou com a compilação de traduções dramatúrgicas, passando depois à transposição do libreto e, somente em seguida, culminando com a composição musical. Na gênese, o libreto e a música influenciaram-se mutualmente, nascendo em um jogo imbrincado entre palavras e melodias. Um processo que ocorreu em movimentos recursivos, retornando e revisando trechos iniciais já compostos, para depois avançar além deles. Logo, o método de pesquisa precisaria acomodar um procedimento complexo e por vezes caótico, sem perder tal complexidade.

O primeiro capítulo, *A gênese de uma relação ético-estética*, trata-se do conceito de ética, a abordagem do processo criativo realizado em parte por meio das cartas como uma prática do cuidado de si e prática de liberdade. Nesse mesmo capítulo, busca-se apresentar um pouco da história, a formação intelectual e acadêmica e a história da relação existente entre os dois personagens centrais nesse processo criativo: Verdi e Boito. Essa construção é feita para se tentar entender as referências e os valores estéticos que ambos carregam para o processo criativo, além de, de acordo com um dos objetivos específicos, propor subsídios para se construir o movimento do perfil do maestro e do poeta. Na primeira sessão, chamada pré-gênese, discute-se toda a trajetória de encontros e desencontros acontecidas entre Verdi e Boito até o momento de início do *carteggio.* Ganha relevo nesse período, o fator que mais marcou a "pseudo" discordância entre eles: a influência de Richard Wagner; uma sombra que cobre toda essa pré-história criativa. A segunda sessão, a gênese, propõe, a partir da troca de cartas, a configuração e consolidação de uma relação ética que culmina com as condições para que se estabeleça o processo criativo colaborativo, vista em 4 fases, que se entrecruzam em alguns momentos, são elas: a fase inicial, em que Verdi esquiva-se de participar do projeto chocolate; a fase que mostra a diferença entre a relação que o maestro mantinha com o pintor Domenico Morelli e com quem discutia aspectos cênicos da ópera, em comparação com a relação que

havia com Boito; o período em que o poeta conquista a confiança de Verdi, no refazimento da ópera *Simon Boccanegra*; e o desastroso caso Cafiero, que criou o maior ponto de tensão do processo criativo. Essa última fase, apesar de criar as condições éticas para o estabelecimento do processo criativo colaborativo, é chamada de gênese porque nela já ocorre grande parte da criação do libreto, do projeto de encenação e há elementos que indicam o início da criação musical, mas de forma individual, não coletiva.

O segundo capítulo, *Aspectos da gênese do libreto*, investiga o processo criativo do texto utilizado no drama lírico, criado, conforme o *carteggio*, a partir de julho de 1879. Nessa parte, investiga-se a pré-gênese, onde são observados os textos que influenciaram Boito na tradução e criação de *Otello*, incluindo-se as razões da preferência que o poeta deu à obra de François-Victor Hugo, definitivamente, a mais presente dentre as várias fontes usadas, para a elaboração do libreto, em detrimento das traduções influenciadas por August Schlegel, que são de viés racistas. Ao cabo da pré-gênese, investiga-se o facs. da tradução de F.-V. Hugo, mapeando-se o léxico de sinais, linhas, sublinhados e anotações de Boito, com a posterior análise de como tais rascunhos aparecem no libreto, seja por meio de versos, na sua estrutura ou nos argumentos que foram realocados no ordenamento do texto boitiano. Na parte da gênese do libreto, resgatam-se nas cartas o movimento de alteração do texto dramatúrgico, a partir dos diálogos estabelecido com Verdi.

O terceiro capítulo, *Aspectos da gênese musical*, pretende trazer elementos que, julga-se, tenham feito parte e sido considerados no processo criativo de Verdi e Boito. Surgem algumas reflexões sobre como nasce uma ideia em ópera. E para buscar uma resposta possível, tenta ancorar a relação com a criação operística na tradição que Wagner, Verdi e Boito representam. Além disso, trata-se da ópera romântica e suas diferenças e divergências para com a ópera Barroca, como sendo a diferença entre o subjetivismo do primeiro e a retórica do segundo, além da transformação da teoria dos afetos atravessando esses dois capítulos da história da ópera. Por fim, busca-se discutir a relação entre a palavra e a música por estímulo daquilo que se especula seja o elemento mais importante da criação verdiana: o estudo e declamação da palavra.

O quarto capítulo, *Aspectos gênese da encenação*, começa com uma provocação do próprio Verdi, identificando-se como um homem de teatro. A pergunta que surge é, o que é ser um homem de teatro e quais as implicações disso numa ópera. Em seguida, aponta-se na compreensão da palavra cênica uma grande aproximação entre os pontos de vista estéticos de Verdi e Boito e um fator determinante para que ambos funcionassem enquanto parceiros

compositores. Na sequência, promove-se uma reflexão sobre o tempo cênico e elegendo-o como a maior diferença entre as óperas de Verdi e Wagner.

O quinto capítulo, *A gênese da ópera: o projeto poético*, trata especificamente do processo criativo, trazendo documentos, manuscritos e esboços que tentam remontá-lo. Busca-se repercutir as traduções utilizadas no libreto construído, articulá-lo com os esboços de figurinos, referenciar a criação dos figurinos nas pinturas e imagens da Veneza renascentista, trazer as plantas de encenação e marcação de posição dos personagens, revelar o projeto dos cenários e o nascimento das ideias musicais. A concentração de toda a criação da ópera neste mesmo capítulo serve para reforçar que a ópera é vista como obra integrada nesta tese e não como uma soma de gêneros artísticos. Além de elementos criativos, aparece nessa mesma sessão anotações relativas à recepção do público na noite de estreia e algumas fotografias que marquem a semelhança de como certos elementos cênicos foram planejadas e como chegaram à cena. Por fim, promove-se quando os indícios assim o permitam, uma certa dinâmica criativa mostrando-se algumas variações de trechos do liberto, com as mudanças que ocorreram até aquilo que foi considerado a versão final.

Por fim, o *finale*, de final só tem um nome, é um respirar após tanto trabalho, local em que ser olha para traz e reúnem-se as considerações finais, a parte na qual pretende-se compartilhar as últimas reflexões desta tese. Quase como conclusão, esse trecho assemelha-se mais a um memorial de pesquisa, onde tudo o que poderia ser dito, já o tinha sido. O final recusa-se a concluir algo, a colocar um ponto final, ao contrário, nele, pretende-se estabelecer quantas possibilidades ainda existem para aprofundar a pesquisa e continuá-la em outras frentes.

Todos os conceitos que aparecem, surgem como uma necessidade aliada e motivada pela pesquisa e, sobretudo pela ópera *Otello*. Por mais longe que se pareça estar ou mais perto que se chega à ópera em questão foi a referência. Desde a definição do que seja ópera, a compreensão da relação com a cena, com a música e com a literatura, tudo isso é estimulado por *Otello*. Essa ópera é a referência e a condutora daquilo que aqui se leu e se lerá.

1.2 METODOLOGIA E BASE EPISTEMOLÓGICA

Para o teatrólogo e professor argentino Jorge Dubatti (2009), a questão de como se conhece algo requer a elaboração de uma base epistemológica constituída pela definição dos conceitos mais importantes utilizados no sistema teórico desenvolvido. Para tanto, nesse capítulo são articulados e expostos os seguintes aspectos metodológicos: 1) das premissas da

pesquisa, ou seja, quais os pressupostos epistemológicos que fundamentam a aproximação e abordagem que se faz junto aos registros e documentos de processo; 2) a forma como a pesquisa estrutura-se; 3) os principais conceitos elencados, isto é, a base epistêmica empregada; e, por fim, 4) qual o *corpus* de pesquisa se tem à disposição.

Uma premissa fundamental com relação à criação em artes é que cada processo criativo é singular, pois dialoga com a sociedade e o tempo histórico no qual está inserido; manifesta os valores estéticos em um recorte específico da vida dos envolvidos; estabelece as próprias regras de funcionamento internamente e seu caráter programático, ou seja, sua poética. O programa adotado em um determinado processo pode não ser válido em outro sem que perca sua legitimidade, por isso, não faz sentido, contemporaneamente, definir-se que a constituição de um dado processo criativo serve de padrão aos demais ou que certas especificidades adquirem projeções universais. Entretanto, algumas interseções entre poéticas distintas ocorrer, como é o caso da fundamentação dos principais conceitos envolvidos.

Luigi Pareyson buscou traçar as linhas mestras de sua concepção estética, diferenciando-a da teoria da arte, de Benedetto Croce, defensor de uma estética da expressão. Segundo Croce: "[...] um pensamento só é para nós um pensamento se for formulável em palavras; uma fantasia musical só quando se concretiza em sons; uma imagem pictórica quando for colorida" (1997, p. 58). Gramsci (1999, p. 136) critica a estética idealista de Croce que afirma a identidade entre conteúdo e forma ou, segundo os termos do esteta italiano, entre intuição e expressão.

Por sua vez, no livro *Os problemas da estética* e *Estética: Teoria da Formatividade,* Pareyson propõe uma estética da formatividade e não da expressão (ou da forma). O termo "forma" leva à compreensão de algo concluído, cujos contornos estão estabelecidos ou formados. Já "formatividade" apresenta o sufixo -dade, que "[...] tem como origem o sufixo latino -tati e forma substantivos abstratos que designam 'qualidade, modo de ser, estado, propriedade', afixando-se a adjetivos (derivados ou não)" (PEZATTI, 1990, p. 156), portanto, indica uma maneira, um modo de formar.

Na teoria da Formatividade, de acordo com Pareyson (1993), a produção de conhecimento está relacionada com a prática, com o fazer, de onde vem a importância do conceito de performatividade associado também a **formação** de conceitos. Segundo o autor:

> O conceito central é o de formatividade, entendida esta como a união inseparável de produção e invenção. 'Formar' significa aqui 'fazer' inventando ao mesmo tempo 'o modo de fazer', ou seja, 'realizar' só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são 'formas'. (PAREYSON, 1993, p. 12-13).

Sem desprezar a dimensão metafísica, Pareyson faz uma abordagem materialista da arte, baseado na prática, separando estética e poética por uma razão metodológica. A primeira tem um duplo caráter: especulativo-filosófico e da concretude da experiência. Como afirma o autor: "A estética, portanto, não pode pretender estabelecer o que deve ser a arte ou o belo, mas, pelo contrário, tem a incumbência de dar conta do significado, da estrutura, da possibilidade e do alcance metafísico dos fenômenos que se apresentam na experiência estética." (PAREYSON, 1997, p. 4). A segunda tem caráter programático e operativo e pode ser definida assim:

> [...] uma poética é um determinado gosto convertido em programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época ou de uma pessoa tornada expectativa de arte; a poética, de per si, auspicia mas não promove o advento da arte, porque fazer dela o sustentáculo e a norma de sua própria atividade depende do artista. (PAREYSON, 1997, p. 17-18)

Nesse sentido, a ação de criar, resulta de uma prática, de um ato de dar forma a algo, uma ideia, um desejo, uma sensação. Para Ostrower:

> [criar] é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo da atividade, trata-se, nesse 'novo', de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar [...] (2009, p. 9)

O conceito de *poíesis*[61] aproxima-se da formatividade quando entendido conforme Dubatti:

> Chamaremos, então, a produção artística, a criação produtiva de entes artísticos em si, de *poíesis*. *Poíesis* implica tanto a ação de criar como o objeto criado que, em suma, são inseparáveis (ocorre o mesmo em castelhano com os substantivos criação ou produção). *Poíesis* designa o trabalho de produção do ente artístico, o ente em si, e o ente como processo de fazer-se [...] Produção e produto, trabalho em progresso e artefato. Trabalho poético e objeto poético. [...] Pela dupla dimensão de trabalho e de ente, a *poíesis* é acontecimento: ação humana e sucessão, algo que sucede/ocorre, feitio que acontece no tempo e no espaço. (2007, p. 90-91, tradução nossa)[62].

[61] Poesia, no latim, *Poésis*, no grego antigo, *Poíesis*, refere-se à *Poièô*, que significa: inventar, compor ou, simplesmente, fazer. Disponível em: <https://bit.ly/3JaPCiW>. Acesso em: 6 fev. 2022.

[62] "*Llamaremos entonces poíesis a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. Poíesis implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (sucede lo mismo en castellano con los substantivos creación o producción). Poíesis designa el trabajo de producción del ente artístico, el ente en sí, y el ente en tanto proceso de hacerse [...] Producción y producto, trabajo en progreso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético. [...] Por la doble dimensión de trabajo y de ente, la poíesis es acontecimiento: acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tempo y en el espacio.*"

As noções de formatividade, dar forma e *poíesis*, são distintas maneiras de expressar a mesma coisa, aquilo que ocorre em um processo de formação, de criação, o que equivale a dizer: o que constitui a poética de uma obra de arte, senão, ela mesma. A presente tese possui um duplo aspecto: o estético e o ético. Exposto dessa forma, pode surgir a questão da separação entre ambas, da autonomia do ente estético e da ética e, fugir dessa questão, aliás, enfrentando-a em cada linha deste trabalho, a poética surge como elemento conciliador entre ética e estética, entre a subjetivação e a arte. A poética destina-se a identificar o programa e a técnica, ou os procedimentos artísticos realizados, a articulação e conciliação de conceitos de natureza filosófica, histórica, estética e de teoria da arte, na técnica da formação da obra. O aspecto estético da presente tese visa alcançar não a metafísica da obra de arte (pois aqui não se está analisando *Otello*), mas identificá-la em sua materialização no processo formativo.

A Crítica Genética (CG)[63] foi o método escolhido, juntamente com a Epistolografia, para realização da investigação. Ambos estão vinculados ao tipo de *corpus* disponível para a tese: alguns manuscritos (inclusive musicais, mas não somente), esboços de encenação, de figurinos de cenários; 200 páginas de facs. de tradução; e 150 cartas. Além disso, somam-se periódicos e documentos de época mencionados nas cartas ou relevantes para o processo, bem como, obras de arte renascentistas que influenciaram a criação das imagens e espaços da ópera.

O *corpus* é constituído de três núcleos: o primeiro do método, o segundo dos conceitos e o terceiro dos documentos de processo. Quanto ao método, o corpus visa respaldar o ferramental metodológico, com a noção de anacronismo, segundo Didi-Huberman (2015); Crítica Genética, pela obra de Romanelli (2013; 2015); a Criação em rede, por meio de Salles (2006); a Epistolografia, de acordo com Marcos Antônio de Moraes (2007), Nora Bouvet (2006) e Geneviève Haroche-bouzinac (1995).

Com relação aos documentos de processo, as cartas trocadas, especialmente aquelas entre Verdi e Boito, foram catalogadas e editadas por Marcello Conati (2014); Cesari e Luzio (1913); Petrobelli, Casati e Mossa (1988), Casati, Cela e Ricordi (1994); Luzio (1935), Abbiati (1963d), Bosio (2010a; 2010b); e Walker (1962). As mensagens foram confrontadas com

[63] A Crítica Genética nasceu na França, em 1968, quando por iniciativa de Louis Hay, formou-se um pequeno grupo, datando de 1965 a 1975, de pesquisadores encarregados de organizar os manuscritos do poeta alemão Heinrich Heine. Os problemas metodológicos que esses autores encontraram ao lidar com os manuscritos, desencadearam um profundo interesse pelos estudos dos manuscritos, que acabaram envolvendo outros estudiosos e levando à criação de um laboratório, o ITEM, o que ocorreu da década de 1970 até meados da década de 1980. Nessa época, os pesquisadores teriam se dedicado exclusivamente ao estudo do manuscrito literário. Finalmente, a Crítica Genética se espalhou pelo mundo e foi introduzida no Brasil por Philippe Willemart, em 19854, começando a refletir sobre os princípios fundamentais, bem como sobre a legitimidade da disciplina, ao se abrir espaço para a transdisciplinaridade da Crítica Genética. (ROMANELLI, 2013, p. 49-50).

periódicos e relatos da época, tais quais: a *Gazzetta Musicale di Milano*; *Le Figaro*; *Il Mondo Artistico*; *Il Pungolo di Milano*; *Il Roma di Napoli*; *Museo di Famiglia*; *L'Emporio*; *Cosmorama* e *L'Illustrazione Italiana*. A menção ao projeto de encenação apoia-se no documento original (Messa in scena: Otello, 1886), em Petrobelli (1998), Hepokoski e Ferrero (1990). A criação do libreto é tratada a partir do facs. da tradução para o francês realizada por F.-V. Hugo (1860a), além de outras fontes que incluem Schlegel (1817) e as traduções de Rusconi (SHAKESPEARE, 1838), Maffei (SHAKESPEARE, 1869) e Carcano (SHAKESPEARE, 1857). A obra *A gênese do processo tradutório*, de Romanelli (2013), oferece alguns parâmetros para abordar a tradução de Boito, como sendo uma pré-gênese, pois o livro de Hugo é em francês e a ópera em italiano. O estudo da gênese do libreto é realizada com o auxílio de Aragona (2006) e Hepokoski (1988; 2001). Por fim, há o folheto da noite de estreia, com anotações manuscritas de Giulio Ricordi.

Sobre os conceitos, ao longo da tese foi surgindo a necessidade de articular vários conceitos com a investigação, como pontos de reflexão. Com eles, julgou-se importante esclarecê-los ou, pelo menos, apontar para uma definição de referência que pudesse dar ao leitor uma perspectiva a partir da qual se estaria utilizando o termo empregado. Trata-se dos conceitos de estética e poética, obtidos da obra de Pareyson (1993; 1997) e Dubatti (2007; 2010a); de tempo. As noções de jogo, especialmente por Gadamer (1997), Foucault (2014d) e Wittgenstein (2000); fenômeno, ontologia e sujeito de acordo com Heidegger (2012), Foucault (2010a)e Bohrer (1987); cuidado e técnicas de si, prática de liberdade, jogo de verdade e poder, segundo Foucault (2017a; 2014a; 2017c), uma ética que articula Foucault, Heidegger, Lévinas (1982) e Ricœur (1990); o tempo e duração para se pensar o tempo da carta e o tempo cênico, conforme Bergson (1999; 2005) e Deleuze (1999); obra de arte total por Trahndorff (1827) e Wagner (1895b); a ontologia musical por García Bacca (1989); e a criação da palavra para a música por Bakhtin (1997; 2002) dentre inúmeros outros.

Tanto nas cartas, nos facs., nos esboços, nos manuscritos e nas obras de arte de referência especula-se por imagens geradoras. Uma imagem geradora, segundo a definição de Cecília Salles, é uma imagem sensível que tem poder criativo. "Essas imagens, que guardam o frescor de sensações, podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento. " (SALLES, 2006, p. 134). A abordagem da troca de cartas leva em consideração a metodologia epistolográfica. O professor Marcos Antônio de Moraes assevera que a epistolografia se ocupa de três abordagens:

> Pode-se, inicialmente, [1] **recuperar na carta a expressão testemunhal que define um perfil biográfico**. Confidências e impressões espalhadas pela correspondência de um artista, contam a trajetória de uma vida, delineando uma psicologia singular que ajuda a compreender os meandros da criação da obra. [2] A segunda [...] procura **apreender a movimentação nos bastidores da vida artística de um determinado período**. Nesse sentido, as estratégias de divulgação de um projeto estético, as dissensões nos grupos e os comentários acerca da produção contemporânea aos diálogos contribuem para que se possa compreender que a cena artística (livros e periódicos, exposições, audições, altercações públicas) tem raízes profundas nos "bastidores", onde, muitas vezes, situam-se as linhas de força do movimento. [3] Um terceiro viés interpretativo vê o **gênero epistolar como "arquivo da criação", espaço onde se encontram fixadas a gênese e as diversas etapas de elaboração de uma obra artística**, desde o embrião do projeto até o debate sobre a recepção crítica favorecendo a sua eventual reelaboração. (MORAES, 2006, p. 65-66, grifos nossos).

Um dado importante na abordagem epistolar é a observação daquilo que as cartas dizem e omitem ou silenciam, bem como, o que não está evidente, o atraso, a recusa, o não citado, o informado de maneira oblíqua, por meio indiretos, o não enfrentamento, etc. Enfim, todos esses aspectos constituintes de uma certa etiqueta que compõe a ética presente na comunicação por cartas entre os envolvidos.

Portanto, a epistolografia e a CG ocupam-se de indícios de processo de criação, dos bastidores, que revelam as incontáveis rasuras antes do traço final, as correções sobre os primeiros escritos, as melodias que antecederam a principal, os esboços, estudos, pesquisas, fontes de inspiração, enfim, tudo o que interferiu, fez parte e foi necessário para que a obra de arte chegasse ao ponto como a conhecemos. Mas também a carta que pediu uma tal mudança, que carregou em si uma discordância, que deixou vazar um certo encontro ou uma atividade absolutamente prosaica que interferiu na obra (como um prazo vencido, a necessidade de dinheiro, etc.).

Com isso, busca-se restaurar o cruel campo de batalha no qual o artista enfrenta o erro, a angústia e a insatisfação, um lugar para transformar sua luta em algo que corresponda e apazigue suas aspirações; onde o criador tenta decifrar o enigma da esfinge – que é a obra de arte em processo – sendo por ela devorado repetidas vezes até que ela se sinta saciada. A tarefa de aproximar o processo criativo de conceitos, teorias ou pensadores externos a ele – que não fizeram parte ativa na criação – não são objetivo dos métodos citado, mas uma ação do pesquisador que coloca os assuntos concernentes ao projeto poético em diálogo com a literatura universal. A exceção ocorre quando essa aproximação está explícita de alguma maneira nos registros de criação.

Assim, empregar-se-á a noção de sujeito para entender-se Verdi e Boito como sujeitos éticos, fazendo-se, em termos foucaultianos, um deslocamento: "[...] indo da questão do sujeito à análise das formas de subjetivação, e de analisar essas formas de subjetivação através das técnicas/tecnologias da relação consigo ou, vamos dizer, através do que se pode chamar de pragmática de si." (FOUCAULT, 2010b, p. 6). Logo, a ética surge como uma das tecnologias mediadoras da relação consigo, dentro da chamada constituição do sujeito, ou modo de subjetivação. Para isso, busca-se esclarecer alguns espectros da subjetividade, especialmente, conforme entendida por Foucault[64], Deleuze (1992) e Heidegger (2012), enquanto *habitat* de um *ethos*. Por ora, essa expressão, o ser como sendo um *habitat* do *ethos*, é meramente provocativa.

Posteriormente, um novo deslocamento será feito da dimensão individual para o relacional, por meio dos textos sobre a prática de liberdade, cuidado de si, jogos de verdade e poder, oriundos da obra de Foucault[65]. As obras de Ricœur (1990; 1995; 2000), Gadamer (1997) e Lévinas (1982; 2012) concorrerão para aprofundar a ética inter-relacional; e a noção de amizade, virá de Ortega (1999; 2009). Por fim, o pensamento de Bohrer (1987) enriquecerá a dialética sobre o tema, apresentando a subjetividade como produto da estética e não da ética, ou seja, a constituição do sujeito Verdi e Boito (nesse específico recorte) como sujeitos da estética, não um sujeito da beleza, mas um sujeito apreendido esteticamente pelos demais, daí o conceito de subjetividade estética.

Aspectos biográficos e algumas cartas de Verdi são colhidos de Osborne (1987), Roosevelt (1887) e Abbiati (1963a; 1963b; 1963c; Giuseppe Verdi, 1963d). Boito é observado pelas obras de Nardi (1942a; 1942b), Morelli (1994), Buroni (2008-2009) e d'Angelo (2010). As imagens originais advêm do *Archivio Storico Ricordi* [*Fondo Corrispondenza*], do *Sistema Archivistico Nazionale* (*SAN*) e do *INSV*.

Por fim, o arquivo dos esboços musicais é uma Caixa de Pandora que, como já mencionado, foi guardado há mais de um século pelos duplamente desobedientes herdeiros. Primeiro, desobedeceram, felizmente, ao desejo do compositor que, nos esboços, deixou escrito "*abbrucciare tutte queste carte*", isto é, "queimar todos esses papéis"; e na sequência, por terem mantido os documentos longe da consulta pública por 114 anos.

---

[64] A menção a Michel Foucault aparece desprovida da referência de uma obra específica, pois muitas são aquelas a serem consultadas nesta tese.

[65] Vide nota anterior.

1.2.1 Pressupostos de pesquisa

Apresenta-se aqui algumas noções fundantes para a abordagem do objeto da tese, a começar pelo método, pelo *ethos* de pesquisa e pela compreensão adotada de música e teatro, e a construção de um conceito do que seja a ópera. Nem todos os conceitos serão elaborados nesse trecho, sob pena de se abrir uma larga fissura no texto da tese com a escrita de um capítulo de caráter iminentemente teórico e não necessariamente vinculado ao objeto do trabalho, por isso, ao longo de outros capítulos, conforme forem aparecendo, os conceitos serão esclarecidos.

A combinação de duas metodologias, a Crítica Genética e a Epistolografia, filia-se a uma abordagem que leva em consideração o novo paradigma do pensamento sistêmico de Vasconcellos (2002), segundo o qual, os fenômenos do universo não podem ser reduzidos, isolados e simplificados sem perdas conceituais. Ao contrário, as ocorrências devem ser analisadas na sua dimensão interconectada com outros fenômenos e atravessadas por eles. Dessa perspectiva surgem inferências antagônicas ao pensamento tradicional, que influenciou, profundamente, a ciência clássica e que já não é mais capaz de explicar a totalidade dos eventos e fatos da vida.

A abordagem fundamentada nos pressupostos do novo pensamento sistêmico não aparece na investigação como uma estrutura pré-definida, a ser tomada por modelo, mas, surgem como parte da postura do pesquisador, de um *ethos* de pesquisa, que orienta a aproximação junto ao tema e estabelece uma forma de observá-lo, sem a busca, comum no pensamento científico tradicional, de estabelecer-se verdades unívocas a partir da tríade: simplicidade, estabilidade e objetividade. De acordo essa tríade, um certo fenômeno pode ser observado sob a ótica reducionista, da simplificação e do isolamento, supostamente para melhor compreendê-lo e explicá-lo. Nessa perspectiva, seria adequado promover-se uma busca linear, intermitente e objetiva nos vestígios da criação com fins a se atomizar o gesto criativo. Não é o que se pretende!

Por isso, tanto a epistolografia quanto a crítica genética não são empregadas aqui com fins a redução e simplificação do objeto de pesquisa. Uma nova forma de pensar demanda novos paradigmas que tratem os fenômenos observados a partir do pressuposto de sua complexidade, instabilidade e intersubjetividade. Significa dizer que, em todos os níveis da natureza, existem sistemas complexos de causas recursivas. Em um mundo estável e constante, é razoável que a repetição gere os mesmos resultados conforme os acontecimentos, mas, em um mundo em processo, em fluxo, os fenômenos são instáveis e, por isso, incontroláveis.

Além disso, para a constituição do conhecimento não se reconhece uma realidade independentemente do observador, logo, em dimensões diversas, não se dissocia, no âmbito do processo criativo, o autor da obra: Verdi e Boito de *Otello*, nem ignorar-se o contexto italiano e oitocentista, no ápice da sociedade europeia vitoriana, donde instaura-se tal processo; assim como, no âmbito da pesquisa, não é irrelevante que a presente tese seja realizada por um brasileiro, em terras sul-americanas, com visão estrangeira e extemporânea dos fatos investigados. Para Romanelli, "A importância desse [novo] paradigma, nascido no âmbito das ciências exatas e transferido para todas as outras, é que procura deslocar o foco da pesquisa do objeto para o observador, rejeitando a presumida objetividade." (2013, p. 12-13). Portanto, um movimento ultrarromântico do objetivo para o intersubjetivo.

A partir desse pressuposto, ganha relevo dois conceitos fundantes, como maneiras de materializar o novo pensamento sistêmico e manifestá-lo na pesquisa, são eles: o anacronismo, como elemento temporal de instabilidade que distancia o fenômeno de seu observador; e uma noção de ópera – que afasta a ideia de definição, de colocar fim, término ou fronteiras, a um dado conceito – e pretende a complexificação de seu entendimento, por meio da qual se estrutura o processo criativo a ser investigado. Essa definição, em consonância com o citado em Romanelli, desdobra-se associado a própria estrutura da tese, cujos capítulos são aspectos dos documentos que resultam do processo constitutivo da ópera investigada.

A noção de anacronismo é percebida em duas situações: na relação temporal *sui generis* que a troca de cartas opera ao criar um tempo paralelo à corrente para os envolvidos, que instaura o tempo da carta, isto é, o tempo no qual a carta é lida não foi o mesmo no qual ela foi escrita; e pela distância entre os tempos atuais, quando ocorre a pesquisa, daquele em que ocorreu a troca das cartas analisadas nessa tese. Sobre o primeiro caso, Nora Bouvet afirma:

> A carta procura abolir a distância no tempo e espaço que intermedia a emissão e a recepção, ao mesmo tempo que produz distância com relação ao destinatário. Esses efeitos paradoxais epistolares provêm do feito de que a carta cria, entre quem a escreve e quem a recebe e a lê, um espaço-tempo fictício (sem objetos, sem rostos e sem vozes) que substitui o espaço e tempo reais. A distância que separa o emissor e receptor (o destinatário e o remetente) está feita de espaço-tempo. (BOUVET, 2006, p. 68-69, tradução nossa)[66].

A carta reconecta o tempo e o local onde foi lida ao tempo e o local no qual foi escrita, não importa se a leitura ocorre poucos dias após sua elaboração ou muitos anos depois, por

[66] "*La carta procura abolir la distancia en tiempo y espacio que media entre la emisión y la recepción, al mismo tiempo que produce distancia respecto del destinatario. Estas paradojas epistolares provienen del hecho de que la carta crea, entre quien la escribe y quien la recibe y la lee, un espacio-tiempo ficticio (sin objetos, sin rostros y sin voces) que sustituye al espacio y tiempo reales. La distancia que separa a emisor y receptor (o destinador y destinatario) está hecha de espacio-tiempo.*"

exemplo, hoje, quase 150 anos após a troca de cartas entre Verdi e Boito. Nesse aspecto, o anacronismo não surge como um julgamento de valor, tampouco como um equívoco operacional, mas como uma abordagem metodológica consciente da história, que considera o afastamento temporal do evento investigado, com relação aquele no qual o observador o toma. Segundo Didi-Huberman,

> [...] para o historiador, parece constituir a evidência das evidências: a recusa do anacronismo. É a regra de ouro: sobretudo não "projetar", como se diz, nossas próprias realidades – nossos conceitos, nossos gostos, nossos valores – sobre as realidades do passado, objetos de nossa investigação histórica. Não é evidente que a "chave" para compreender um objeto do passado encontra-se no próprio passado e, mais ainda, *no mesmo passado* que o passado do objeto? (2015, p. 19)

A busca por referências síncronas ao objeto estudado, com o intuito de melhor compreendê-lo, ganha o nome de eucronia. Para Didi-Huberman (2015) uma abordagem eucrônica, em que, por exemplo, a análise de processo criativo tenha sido feita em consonância com seu acontecimento, é, praticamente, utópica, a menos que o pesquisador tenha testemunhado os acontecimentos estudados. Não há um processo de produção de conhecimento que disponha integralmente de elementos que eliminem o anacronismo, quando se está tão afastado no tempo. Há interferências temporais, culturais e históricas inevitáveis e o citado pensador francês não descarta nem evita o anacronismo, entendendo-o como sendo "[...] em uma primeira aproximação, um modo temporal de exprimir a exuberância, a complexidade, a sobre determinação das imagens." (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22).

Por isso, o anacronismo é tratado aqui como um estranhamento, uma precariedade metodológica de aproximação do contexto onde o objeto de pesquisa se encontra e que expõe todas as idiossincrasias do pesquisador. Nisso reside também uma espécie de conexão entre dois pontos na história, o agora e o antes, apesar das interferências inerentes. Uma tal precariedade que, quando assumida, renuncia qualquer pretensão de isenção, produção unívoca de conhecimento e universalidade dos resultados. Cabe aos leitores indicarem o quão inadequadas foram as interferências temporais.

Por outro lado, mesmo considerando o anacronismo como fator inevitável, julgar eventos passados com parâmetros contemporâneos pode levar ao risco de fazer a pesquisa se parecer com um *vaticinium ex eventu*. Essa é uma expressão latina, carregada de ironia, que significa: vaticinar após o evento, adivinhar que algo acontecerá, depois de já ter ocorrido. A teologia coopta essa expressão para explicar a prática de se associar uma profecia a um evento posterior, depois de ter acontecido. Corre-se o risco de uma interpretação tendenciosa de um

certo acontecimento para forçá-lo a encaixar-se em um dado conceito. Infelizmente, é uma possibilidade na qual não reside má fé, pode ser apenas um processo inconsciente, uma miopia intelectual. Por sorte, as obras, incluindo-se as teses, enfrentam a crítica de seus leitores.

Como a assepsia completa dessas interferências na pesquisa é outro trabalho de Sísifo, pode-se buscar minimizá-las priorizando-se uma abordagem que esteja atenta para considerar as precariedades e limitações de trajeto como potencialidades. Abre-se, assim, um espaço cultivado à contradição, ao questionamento, e que incorpora a noção de um devir epistemológico, não necessariamente como síntese, mas como um conhecimento gregário, coletivo e sempre em processo de construção, sempre se revelando ante novas perspectivas. No que, reconhece-se tanto o lugar de existência dos conceitos produzidos e observados, como a possibilidade de que divergências e outros conteúdos possam aparecer em contraste.

Essa premissa, ou pressuposto de pesquisa, como dito anteriormente, liberta a pesquisa da pressão de ter de ser aquilo que nenhuma pesquisa jamais o será, perfeita, o que não significa abandonar-se o rigor científico. Por isso, um segundo elemento anteriormente listado como parte dos conceitos fundantes é a compreensão que se adota de ópera. Tal gênero une em si a arte musical, teatral e literária, que se fossem abordadas separadamente exigiriam, no mínimo, três teses, cada qual tratando, na profundidade adequada, as especificidades de cada gênero.

Portanto, de início, pode-se dizer que a ópera, enquanto gênero artístico, coloca-nos diante de dois problemas inter-relacionados: o da definição e da essencialidade. O primeiro, trata de tentar responder à difícil questão: o que é ópera? E, por consequência, afirmar também o que não é; tarefa sempre arriscada, uma vez que definir algo implica não somente em um empenho intelectual, mas uma ação que compõe um jogo de poder. O problema não é, exatamente, a constituição de um jogo dessa natureza – há algum jogo que não seja de poder? –, mas saber a quem o serve.

Dizer que a ópera é a síntese entre música e teatro, não é uma resposta muito consistente, tendo em vista que a definição de ambas, assim como a da arte como um todo, está permanentemente em crise. A música, por exemplo, está relacionada à produção de sons intercalados/delimitados pelo silêncio. Entretanto, quando John Cage desenvolveu a performance *4'33"* (CAGE, 1952), tal conceito pareceu insuficiente para abarcar essa dialética, pois o silêncio já não era mais a fronteira que circundava a música, ele mesmo era música.

Em sua tese de doutoramento, Juan García Bacca incluiu uma ôntica e uma ontologia da música diversas da existente, pois: "[...] a música, sobretudo a artificiosa [67], é a refutação da metafísica clássica e posição de uma transmetafísica nova." (BACCA, 1989, p. 45, tradução nossa)[68]. Essa "nova" ôntica tem a finalidade de investigar as condições de realidade e o lugar de aparição do fenômeno musical, para isso, busca-se o tipo de ente que dele surge, seus elementos constitutivos, suas propriedades, condições necessárias e suficientes. Tais elementos constituem o modo de ser musical, isto é: o ser e o não ser, o som, entendido como o ser, e o silêncio ou pausa, como o não ser musical. Na música, o não ser é tão possível quanto o ser, o som e o silêncio são elementos tão reais quanto os acordes e as pausas.

Para manifestar sua ontologia musical, Bacca (1989, p. 350) deparou-se com o problema de qual linguagem melhor se aplicaria a interpretar o tipo de realidade musical. Pois, a linguagem natural, isto é, aquela herdada pelo indivíduo segundo sua própria constituição anatômica e fisiológica, restringe-o em sua realidade por causa dessa mesma constituição. A conclusão é que essa linguagem é inadequada para se falar de música, pois, igualmente, limita-a. Segundo o autor, as linguagens artificializadas, utilizadas e aperfeiçoadas com o tempo, como a notação musical empregada na elaboração das partituras, ainda assim são insuficientes, já que além de estática – cuja natureza ontológica não produz aparição –, são simbólicas (BACCA, 1989, p. 355-356).

Por sua natureza ontológica, o ente musical, para ser tratado com propriedade, precisa de uma linguagem dinâmica, que ultrapasse as limitações estáticas do papel, na qual esteja codificada, e de qualquer mídia, em que esteja coisificada. Para tanto, Bacca estabelece uma linguagem técnico cinético e dinâmica, cuja efetividade se dá na execução, na performance musical. Em suma, se fala de música, ontologicamente, ouvindo-a ou executando-a, o resto, é memória ou registro. Os instrumentos musicais "[...] não *tratam de* ou *falam de* música, de tal ou qual obra musical; mas *se relacionam* com ela: atuam no domínio da *onto-logia*." (BACCA, 1989, p. 356, tradução nossa)[69].

---

[67] Por música "artificiosa ou formalista", no capítulo V de *Filosofia de la Música*, Bacca esclarece: "*'Artificioso' o 'formalista' no designará, contra su sentido y uso corriente, una degeneración de 'artificial'o 'formal'. [...] Aquí se invierte la valoración histórica: artificioso precede o puede preceder a artificial; formalista a formal. [...] Artificial... incluye instrumentos (aparatos, instructos, enseres) de contextura, manejo y efectos estabilizados, consagrados, por técnica científicamente fundada y dirigida.*" (BACCA, 1989, p. 183).

[68] "*[...] la música, la artificiosa sobre todo, es refutación de la metafísica clásica y posición de una transmetafísica nueva."*

[69] "*[...] no tratan de o hablan de música, de tal o cual obra musical; sino se tratan con ella: actúan en dominio de onto-logía.*"

Bacca conclui sua visão ôntica da música investigando três categorias dialéticas que auxiliam a interpretar o tipo de realidade musical, são elas: criatividade, transfinitude e totalidade. A criatividade é uma condição suficiente da realidade de verdade musical, no sentido de que a música são emissões ou emanações da criatividade humana e que se estende pelas quatro dimensões físicas dos sons: intensidade, altura, timbre e duração. A transfinitude refere-se à superação regulada e aproveitada da finitude de temas musicais, por exemplo, a fuga. A totalidade diz respeito à característica de melodias, acorde e ritmo, que não são apreendidas em partes, mas na sua totalidade.

Uma última categoria escolhida da obra de Bacca é a de mesmidade e identidade ou identidade e variação. Segundo Bacca, "Identidade potenciada exclui maneiras de ser. E, inversamente: potenciações de variação ou de maneira conspiram a destruir ou enfraquecer a identidade – e ao ente idêntico." (BACCA, 1989, p. 276, tradução nossa)[70]. Os temas de formas musicais como fuga, sonata, sinfonias ou variações são, eles mesmos, "mesmicísmos"; sem falar, mais evidentemente, nos ritornelos, repetições que no âmbito da música são constitutivos do próprio ente musical.

A ideia é que a variação aponta para um referencial de mesmidade, aproximando-se e afastando-se dele, ao mesmo tempo, um movimento simultaneamente dialético e antitético. Por isso, conceito remete à diferença e repetição, de Deleuze (2006), cujo ponto central é o de que, se há repetição, não pode ser do mesmo, pois no ato de repetir se introduz a diferença. Conforme Gadamer, a cada vez que ocorre a repetição, vai-se modificando, "pois sempre algo diverso é simultâneo com ela." (GADAMER, 1997, p. 204).

Nas artes da cena, com o advento da radionovela, da teledramaturgia, do cinema e das plataformas de *streamings*, o teatro começou a procurar uma definição e passou a buscar em si, características ou elementos, que o pudessem distinguir de tal forma para não ser substituído ou considerado obsoleto. De acordo com a etimologia (BAILLY, 2020, p. 1130), a palavra teatro advém da Antiguidade Clássica em que *θέατρον* (*thèatron*) agregou dois outros termos helênicos: *θέα* (*thèa*) e *τρον* (*thron*) que, por sua vez, é o resultado da apócope de *τρόνος* (*thrónos*). O primeiro termo significa ver, trazer à luz ou à vista; o posterior, acento ou lugar. Não seria o suficiente dizer que o teatro é o lugar onde se assiste a algo, até porque o espectador é apenas um dos elementos constitutivos dessa arte.

---

[70] "*Identidad potenciada excluye maneras de ser. E inversamente: potenciaciones de variación o de manera conspiran a destruir o debilitar la identidad – y al ente idéntico.*"

Para Lope de Vega[71], citado por Augusto Boal:

> [...] o teatro é um tablado, dois seres humanos e uma paixão: o teatro é *o combate apaixonado de dois seres humanos* em cima de *um tablado*. Dois seres – e não um só! – porque o teatro estuda as múltiplas relações entre homens e mulheres vivendo em sociedade, e não se limita à contemplação de cada indivíduo solitário, tomado isoladamente. [...] a paixão é necessária: o teatro, como arte, não se preocupa com o trivial e corriqueiro, o sem valor, mas sim com as ações nas quais os personagens investem e arriscam suas vidas e sentimentos [...] Quando fala em tablado, Lope de Veja reduz todos os teatros, todas as arquiteturas teatrais existentes, a sua expressão mais simples, mas elementar: um espaço destacado dos demais espaços, um "lugar de representação". (BOAL, 1996, p. 30).

O teatro é o lugar onde se vê o que estava oculto; porém, é um oculto que jamais se revela "verdadeiramente", senão por representação, conflito e paixão, em um espaço destacado dos demais. Um oculto desvelado pelo mesmo meio que o esconde: as palavras, o corpo, o gesto, a cena, a plateia, as relações e as trocas. O ato de ver, de espectar, está no âmago da realização teatral e, se o teatro, originariamente, é "o lugar onde o olhar busca desvendar o que permanece oculto", a teatralidade torna-se a qualidade da performance, da feitoria, do ato; qualidade que significa o como se sente algo, o quão intenso aos sentidos a experiência do evento é.

A pergunta "o que é teatro?" não tem como resposta a especificação de uma estrutura canônica constituída por categorias epistemologicamente conhecidas e consolidadas. A fugidia definição de teatro é determinada pela percepção que se tem da intensidade dessa qualidade, a teatralidade. Conquanto, persista a dificuldade no fato de que essa propriedade também define a si própria, na medida em que também não é totalmente conhecida e não pode ser completamente prevista. De sorte que, o próprio fazer teatral esclarece, cada vez mais, o que venha a ser o teatro e a teatralidade.

Porém, não se deve perder de vista a noção de intensidade, isto é, a força com a qual a qualidade do evento, chamado teatro, é captada pelos sentidos. A intensidade é o elemento mínimo da sensibilidade. Para entender essa afirmação, em *Proust e os signos* (2003), observa-se um aspecto do conceito de intensidade na obra de Deleuze que o trata como "encontro", colhido da *Ética* (2009), de Spinoza, o qual aparece como *occursu*, no seguinte contexto:

> Afirmo expressamente que a mente não tem, de si própria, nem de seu corpo, nem dos corpos exteriores, um conhecimento adequado, mas apenas um

[71] A frase – também atribuída por William Ernest Henley, em 1883, a Alexandre Dumas – de Lope de Veja é: "*Four trestles, four boards, two actors, a passion*" (FITZMAURICE-KELLY, 1902, p. 55) ou ainda "*Dadme cuatro bastidores, cuatro tableros, dos actores y una pasión*". Nessas frases aparecem "dois atores", enquanto o público é ignorado. Na versão de Boal, "dois seres humanos" pode incluir o espectador, afinal, sem ele o teatro não existe.

> conhecimento confuso, sempre que percebe as coisas segundo a ordem comum da natureza, isto é, sempre que está exteriormente determinada, pelo **encontro** [*occursu*] fortuito com as coisas, a considerar isto ou aquilo. E não quando está interiormente determinada, por considerar muitas coisas ao mesmo tempo, a compreender suas concordâncias, diferenças e oposições. (SPINOZA, 2009, p. 75, grifo nosso).

No pensamento espinosano, o encontro é o contato do indivíduo com outro e com as coisas do qual, a depender da ideia positiva ou negativa que se lhe surgir, terá sua potência aumentada ou diminuída, ou seja, produzirá uma variação da potência de agir. O estado provocado pela mistura de corpos de um encontro fortuito provoca duas possíveis paixões, tristeza ou alegria – ou uma infinidade de outros que são combinações desses dois iniciais –, segundo Spinoza: "a alegria é a passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior. A tristeza é a passagem do homem de uma perfeição maior para uma menor." (2009, p. 141). Assim sendo, a possibilidade de um corpo ser afetado tem relação direta com os encontros que tenha, e só a partir desses se conhece as consequências corporais, ou como Pelbart afirma:

> [...] somos um grau de potência, definido pelo poder de afetar e ser afetado. Mas, jamais sabemos de antemão qual é nossa potência. Do que somos capazes. É sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Spinoza, só o descobriremos no decorrer da existência. Ao sabor dos encontros. Só através de encontros aprendemos a selecionar o que convém com nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui. (PELBART, 2008, p. 33).

De acordo com Deleuze, os encontros e a pressão da coação são temas fundamentais de Proust: "Pois é precisamente o signo que é objeto de um encontro e é ele que exerce sobre nós a violência. O acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado. Fortuito e inevitável, como diz Proust." (DELEUZE, 2003, p. 15). A intensidade do encontro com o signo é a violência com a qual ele se nos atinge e é percebido, além disso, existe relação direta entre a intensidade e a capacidade com a qual o signo **encontra** a sensibilidade e dispara conexões do pensamento.

Em *Diferença e repetição* (2006) o tema da intensidade é retomado e aprofundado. Segundo Deleuze (2006, p. 212), a pergunta "qual é o ser do sensível?" têm como resposta a existência de "alguma coisa" que revela o paradoxo ontológico de um ser que não se pode sentir do ponto de vista empírico, mas, sim, do ponto de vista transcendente. Assim, sendo toda qualidade um devir, Deleuze privilegia o devir em detrimento do ser, pois a noção de um ser estável no tempo perde espaço para um ser que traz em si qualidades do que foi no passado, do que é no presente e do que não é, mas pode vir a ser, no futuro. Nesse sentido, a qualidade (o

devir) é objeto do encontro intensivo sensível, ou como afirmado: "É a diferença na intensidade, não a contrariedade na qualidade, que constitui o 'ser' do sensível" (DELEUZE, 2006, p. 213). As três características da intensidade são:

> De acordo com a primeira, a quantidade intensiva compreende o desigual em si. Ela representa a diferença na quantidade, aquilo que há de não anulável na diferença de quantidade, de não igualável na própria quantidade: ela é, portanto, a qualidade própria da quantidade. [...] Uma segunda característica decorre da primeira: compreendendo o desigual em si, sendo já diferença em si, a intensidade afirma a diferença. [...] De acordo com uma terceira característica, que resume as duas anteriores, a intensidade é uma quantidade implicada, envolvida, "embrionada". Não implicada na qualidade; isto ela é, mas apenas secundariamente. Primeiramente, ela está implicada em si mesma: implicante e implicada. (DELEUZE, 2006, p. 208-213).

No pensamento deleuziano, a intensidade é a própria diferença. Esse conceito será retomado oportunamente para se falar objetivamente do valor intensivo das cartas trocadas entre Verdi e Boito, enquanto promotoras de um encontro não presencial, bem como, de outros encontros intensivos entre ambos, que foram disparadores criativos, violadores do pensamento e essenciais no processo de composição. Mas, com relação à característica da teatralidade, enquanto potência do encontro teatral, a intensidade supera aquilo que a qualificação simplista ousou dividir entre os polos bom/ruim, fraco/forte, belo/feio, e busca estender à incontáveis graus o entremeio de possibilidades entre esses extremos. O mesmo se dá com o teatral e o não teatral, são extremos dentro dos quais a intensidade se posiciona, de igual maneira, com o musical, o operístico, o artístico, o poético, etc.

Para o teatrólogo Jorge Dubatti, o teatro é definido como um evento ontológico (a exemplo do que faz Bacca, com relação à música), cuja intensidade do ente qualifica o acontecimento. Para Dubatti, "[...] a Ontologia Teatral é o estudo do teatro como acontecimento e produção de entes ou o estudo do acontecimento teatral e dos entes teatrais considerados na sua complexidade ontológica." (DUBATTI, 2010a, p. 31, tradução nossa)[72]. Significa dizer que, para o professor argentino, o modo de ser teatral tem como características: surgir de uma prática convivial, dependente da experiência e em espaço de subjetivação.

Por prática convivial, Dubatti explica que o teatro necessita do concurso de mais de um indivíduo em atividade, fazendo-o e assistindo-o. O teatro é um fenômeno cuja experiência é intransferível, não se pode vivê-lo por meio de terceiros ou limitado à leitura dos textos dramatúrgicos. Por fim, o teatro é uma zona de produção de subjetividades, tanto de

[72] "*[...] la Ontología Teatral es el estudio del teatro en tanto acontecimiento y producción de entes o el estudio del acontecimiento teatral y de los entes teatrales considerados en su complejidad ontológica.*"

personagens quanto de espectadores que estabelecem novas formas de estar no mundo a partir do convívio e da experiência.

Assim como Bacca, o professor argentino busca uma linguagem para definir e se relacionar ao ente teatral. Por isso, Dubatti recorre à teoria do *reomodo*[73] para estabelecer os termos que emprega, dos quais, destaca-se, por exemplo, o *teatrar*, isto é, o conjunto de fazeres ou as práxis específicas envolvidas nessa arte. Dubatti elucida:

> […] utilizando o princípio de reomodo de David Bohm, [...] para poder compreender a complexidade dos fenômenos, a única maneira de defini-los é utilizar um verbo que nomeie especificamente estes fenômenos, por exemplo: a árvore, absorve a água do solo, tem as raízes subterrâneas, um tronco, sobe aos ares com as ramas, [...] tudo isso somente se pode definir com o verbo "arvorear", a árvore "arvoreia". Como os alunos "aluneiam". A ideia de que os alunos "aluneiam" é a de que saem as oito da manhã de casa, tomam o ônibus, sentam-se na classe, […] tudo isso seria "alunear". Poderíamos dizer assim, o teatro "teatra". O que seria dizer "o teatro teatra"? O teatro faz algo que é tão específico e tão singular, em seu pluralismo, que somente se pode defini-lo com o verbo "teatrar". (DUBATTI, 2010b, p. tradução nossa)[74]

Assim, o ideário romântico, que defende a autonomia da arte, manifesta-se nessa compreensão de que o teatro (e a música, em Bacca) define o ferramental de sua própria linguagem, os saberes relacionados e produzidos no e a partir do seu feitio e da sua realização. Do contrário, não seria uma linguagem teatral, mas filosófica ou literária, por exemplo. Um princípio similar é adotado por Deleuze, em *O que é a filosofia?* (1992), quando distingue o produto da filosofia (o conceito), da ciência (a função) e da arte (o percepto-afeto). Nesse último caso, além do ente teatral ser um percepto-afeto característico desse gênero, os saberes oriundos desse fazer artístico seriam de natureza distinta daqueles que são objeto da filosofia e da ciência. Conquanto, não seja o caso de defender-se uma tal pureza conceitual – que imponha a um saber ser apenas filosófico, artístico ou científico – poder-se-ia dizer que, nesse caso, um "conceito-teatral" seria uma zona de contaminação ou mútua interferência entre filosofia e arte cênica.

---

[73] *Rheo* "fluir" em grego, reomodo = modo fluente. "O reomodo envolve, em primeiro lugar, uma nova construção gramatical, onde os verbos são utilizados de uma nova maneira. Todavia o que é mais original é o fato de a sintaxe estender-se não apenas ao arranjo de palavras que podem ser consideradas como já dadas, mas também a um conjunto sistemático de regras para a formação de novas palavras." (BOHM, 2001, p. 67)

[74] "*Utilizando el principio de reo modo de David Bohm […] para poder entender la complejidad de los fenómenos la única manera de definirlos es utilizando un verbo que nombra específicamente esos fenómenos, por ejemplo, el árbol, absorbe el agua del piso, extiende las raíces hacia abajo, tiene un tronco, sube al alto las ramas, etcétera […] todo eso solamente se puede definir con el verbo arbolar, el árbol arbola […] cómo los alumnos alumnean, la idea de que el alumno alumnea sería: sale a las 8 de la mañana de la caso, se toma el colectivo, se sienta a la clase […] todo eso sería el alumnear. ¿Podríamos decir entonces 'el teatro teatra', que quieres decir 'el teatro teatra'? El teatro hace algo que es tan específico y tan singular en su pluralismo que solamente se puede definir con el verbo teatrar*."

O segundo problema, sobre a essencialidade, trata o ser da arte a partir de uma abstração, um certo purismo[75] conceitual, ou seja, um ser cuja essência seja pura, descontaminada de outros seres, como, por exemplo, o ser de cada gênero artístico, distinto, singularizado entre si. A ontologia questiona essas fronteiras, na medida em que busca conhecer o ser a partir de sua manifestação no ente que ocorre articuladamente a outros entes e eventos. A pergunta (Heideggeriana) é: será que existe essa 'substância', o 'ser puro' da coisa? Existiria o teatro ou a música "pura", autônomos e descontaminados de quaisquer outras artes. Que haja uma essência que contribua para a individuação de um dado objeto, não há problema, mas para achá-la é preciso reduzi-lo até isolá-la?

Provavelmente esse dilema só faça sentido na contemporaneidade. Pois, segundo os românticos alemães, a arte na Grécia antiga não era reduzida, fragmentada e singularizada em gêneros como atualmente é percebida. Wagner pretendia um retorno ao modo de fazer e relacionar-se com a arte que, suposta e idealisticamente, os gregos possuíam: "Em qualquer investigação séria da essência da nossa arte contemporânea, não podemos dar um passo adiante sem que se nos ponham face a face com sua íntima conexão com a arte da Grécia antiga." (WAGNER, 1895b, p. 32, tradução nossa)[76]. Para tentar resgatar essa forma de abordar a arte cunhou-se o conceito de *Gesamtkunstwerk* ("obra de arte total") que aparece pela primeira vez no ensaio, *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst* (1827), de Trahndorff, não como expectativa de uma obra una, isto é, que junte artes "separadas", um mosaico artístico, mas como forma de relacionamento com o ente artístico no todo, que o tome como algo integral e unificado em si. Conforme segue:

> Falamos anteriormente, na seção da arte do Som da Palavra (§. 57 S., 2z), sobre o fato de que as quatro artes, chamadas de arte do Som da Palavra, da Música, da Mímica e da Dança, têm a possibilidade de fluir em conjunto. No entanto, essa possibilidade é baseada em um comando que existe em toda a arte que se esforça para formar uma Gesamt-kunstwerk por parte de todas as formas da Arte. É uma busca que existe originalmente em todo o campo da arte. Uma vez que é reconhecida a unidade de sua existência, esta possibilidade não se dá apenas nas artes acima mencionadas, mas em todas. (TRAHNDORFF, 1827, p. 312, tradução nossa)[77].

---

[75] Vide nota 177, de *Verdade e Método I* (1997), onde lê-se: ". H. Sedlmayr, *Die Revolution in der Moderne Kunst*, 1955, p. 100, nos reconduz ao purismo calvinista e ao deísmo da *Aufklärung*. Kant, que exerceu uma influência decisiva na linguagem conceituai da filosofia do século XIX, vincula-se diretamente à teoria pitagórico-platônica de pureza da Antiguidade (cf. G. Mollowitz, *Kants Platoauffassung*, *Kantstudien*. 1935). Será que o platonismo é a raiz comum de todos os "purismos" modernos? No que diz respeito à Katharsis, em Platão, veja-se a tese doutoral de W. Schmitz, apresentada em Heidelherg, *Elenktik und Dialektik ais Katharsis*, 1953." (GADAMER, 1997, p. 163).

[76] "*In any serious investigation of the essence of our art of to-day, we cannot make one step forward without being brought face to face with its intimate connection with the Art of ancient Greece.*"

[77] "*Wir sprachen schon oben in dem Abschnitt von der Kunst des Wortklanges (§. 57. S.,2z.) davon, dass die vier*

Para Richard Wagner, a decadência da *polis* coincide com a ruína dos valores helênicos, resultando na fragmentação da arte, como algo desintegrado, perceptível nos gêneros fracionados em literatura, música, teatro, dança e artes visuais. Conforme o referido compositor:

> A dissolução do Estado ateniense está relacionada com a queda da Tragédia. À medida que o espírito da comunidade se fragmentou em mil direções egoístas, a obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*] da Tragédia também se desintegrou em seus componentes individuais: nas ruínas da Arte Trágica, Aristófanes, o criador das comédias chorou enlouquecidamente [...] (WAGNER, 1849, p. 10, tradução nossa)[78].

De acordo com Wolfman (2013), o compositor de Parsifal foi influenciado pelo conceito de sinestesia, de Baudelaire[79], segundo o qual, todos os sentidos, agindo em harmonia, são despertados e levam para uma apreciação mais profunda da experiência artística. O poeta parisiense tomou contato com a Doutrina das Correspondências[80] que o inspirou nessa específica tese. O conceito *Gesamtkunstwerk* era o instrumento que Wagner buscava para restaurar (ou seria ressignificar?) o modo de relacionamento (sinestesicamente) e abordagem (na integralidade) da obra de arte, à maneira dos gregos antigos, observando o todo, em vez das partes.

> A grande *Gesamtkunstwerk* tem que abranger todos os gêneros da arte, a fim de conscientemente utilizá-los e destruí-los em favor da realização do propósito geral de todos, a saber, a representação direta e incondicional da natureza humana perfeita – esta grande *Gesamtkunstwerk*, não é como a ação voluntária possível do indivíduo, mas como a obra comum necessária dos homens do futuro. (WAGNER, 1850, p. 32, tradução nossa)[81].

Künste, die ebengenannte Kunst des Wortklanges, die Musik, Mimik und Tanzkunst die Möglichkeit in sich trügen zu einer Darstellung zusammen 'zu fließen. Diese Möglichkeit gründet sich aber auf ein in der gesamten Kunst gebiete liegendes Streben zu einem Gesamten-Kunstwerk von Seiten aller Künste, ein Streben das in dem ganzen Kunstgebiete ursprünglich ist, sobald wir die Einheit seines Innern Lebens erkennen; diese Möglichkeit wird eben deshalb aber auch nicht bloß die genannten Künste, sondern alle umfassen."

[78] "*Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen. Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesamtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandtheile auf: auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Väschen der Komödiendichter Aristophanes [...].*"

[79] Apenas para delinear o ciclo dos encontros: entre 1839 e 61, Wagner tentou por diversas vezes sediar-se em Paris para tornar-se o compositor mais famoso da capital musical europeia de então. Assim, seus caminhos cruzaram-se com os do escritor parisiense, Charles Baudelaire. O poeta simbolista conhecia, dos círculos intelectuais da capital francesa, Liszt e sua obra. Já o pianista austríaco era pai de Cosima, aquela com quem Wagner veio a esposar-se, notabilizando-a como: senhora Wagner.

[80] Emanuel Swedenborg (1688-1772) é autor da Doutrina das Correspondências, de caráter iminentemente platônico, que expressa entre os parágrafos 87 a 115, do seu livro *Heaven and Hell* (1758), a correspondência na terra de cada elemento que exista no "céu". Posteriormente, a mencionada doutrina foi aplicado na correspondência entre as artes, no instinto do belo, que seria uma correspondência com o céu, o que chamou a atenção de Baudelaire (1860, p. 78-79), inspirando-o a compor o poema homônimo. Na obra do filósofo sueco lê-se: "§106. *In a word, absolutely everything, in nature, from the smallest to the greatest, is a correspondence*." (SWEDENBORG, 2000, p. 177).

[81] "*Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen*

O Romantismo incorporou a noção de obra de arte total e idealizou esse conceito e desdobrou-o na estrutura do drama (libreto e poesia), na orquestração musical, na linguagem de encenação e, até mesmo, na arquitetura teatral, razão pela qual Richard Wagner empreendeu a completa construção de um teatro, em Bayreuth. Todos os elementos constitutivos da obra de arte lírica foram articulados para se atingir o máximo efeito diegético, a imersão mais intensa possível na dimensão ficcional. Assim, foi proposta uma relação integrada entre as artes, resultando em uma única que é, enfim, o objetivo final dessa união: a ópera.

Independentemente do idealismo romântico, compreende-se a ópera a partir de uma ontologia, em que o ente operístico apresenta algumas propriedades intercambiáveis com a música e o teatro, quais sejam: variações e identidade, a transfinitude, a totalidade, a convivialidade, a experiência, a subjetivação e a "transmutabilidade e fusão". As seis primeiras categorias já foram apresentadas, mas a última merecerá toda esta tese para ser exemplificada, aliás, talvez fosse o caso de uma tese específica para ela.

A transmutabilidade e a fusão são propriedades que dizem respeito à capacidade de o ente operístico trazer em si um jogo entre música, teatro e literatura. Nesse jogo, ora o teatro transmuta-se em música, ora a música em teatro, em poesia, em ambos, etc. Ou seja, produz-se um estado de instabilidade, isto é, um não estado, uma descontinuidade nas artes que torna propício à transmutação entre elas, fazendo parecer, em certos momentos, que ocorre fusão no decorrer da dinâmica. Não se trata de buscar um "novo estado", porque a questão não é a proposição de estabilidades, ao contrário, é perceber-se uma delicada zona de turbulência entre os gêneros; um movimento de forças incessantes entre música, teatro e literatura; essa batalha é a própria ópera.

Na transmutabilidade e fusão não é possível distinguir a música, o teatro e a literatura, a tendência é se chegar a indissociabilidade em que o ente operístico existe – ou existe qualitativamente na sua maior intensidade – quando as outras modalidades artísticas envolvidas deixam de ser identificáveis individualmente e, juntas, viram algo novo: ópera. Por todo o exposto, há nessa compreensão um resquício de *Gesamtkunstwerk*, mesmo que de uma forma expandida.

---

als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtwe rkes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das notwendig denkbare gemeinsame Werk des Menschen der Zukunft."

Com isso, na ópera, a orquestra tem papel decisivo na construção de paisagens sonoras, no estabelecimento de climas, de estados d'alma, de tensões dramáticas e até a caracterização física das cenas e personagens. Assim como, os personagens são realizados por cantores que atuam (ou seriam os atores que cantam?). Já o teatro, através das ações, dos versos e da distribuição visual que realiza, só faz sentido dentro de um ritmo que produz, inquestionavelmente, harmonia e musicalidade. Enfim, na ópera, além de tudo, a música também é atriz, cenógrafa, coreógrafa, poetiza; assim como o teatro é cantor, musicista, poético; e a literatura é musical e teatral.

Em sintonia com o novo pensamento sistêmico, a ópera não poderia ser subdividida, reduzida e simplificada. Ao contrário, a complexificação do conceito de ópera tem implicações na própria noção de autonomia da arte, por considerá-la vinculada a um contexto e conectada a outros elementos (como a ética, a política, a filosofia, etc.) que com ela estabelecem um plano de imanência. Por essa razão, os títulos dos capítulos estão relacionados com os documentos que deles resultam e, não, com a noção de subdivisão das artes que "compõem" a ópera. Um capítulo observa o surgimento da relação criativa; do libreto; da partitura; e do projeto de encenação; em vez de pressupor a gênese da poesia, da música e do teatro. Pois, entende-se que no libreto há música e teatro; na partitura há teatro e poesia; e na encenação há poesia e musicalidade. Na ópera as artes se fundem e se contaminam indissociavelmente.

1.2.2 Jogo de encontros com Foucault

Um dos mais influentes pensadores da segunda metade do século XX, Michel Foucault, não se considerava um filósofo. Quando provocado pelo jornalista italiano Duccio Trombadori sobre a dificuldade dos críticos e comentadores em sistematizar ou atribuir uma posição do pensamento foucaultiano no quadro filosófico contemporâneo, o professor francês assim redarguiu:

> Não me considero como um filósofo. O que estou fazendo não é uma maneira de fazer filosofia nem de sugerir aos outros que não a façam. Os autores mais importantes que – eu não diria que me formaram –, mas me permitiram sair de minha formação universitária, foram pessoas como Bataille, Nietzsche, Blanchot, Klossowski, que não eram filósofos no sentido institucional do termo, e um certo nome de experiências pessoais, é claro. O que mais me impressionou e fascinou neles, e o que os tornou tão importantes para mim, foi que seu problema não era construir um sistema, mas sim da experiência pessoal. (FOUCAULT, 1994e, p. 42-3, tradução nossa)[82].

[82] "*Je ne me considère pas comme un philosophe. Ce que je fais n'est ni une façon de faire de la philosophie ni de suggérer aux autres de ne pas en faire. Les auteurs les plus importants qui m'ont, je ne dirais pas formé, mais*

Certamente, Foucault está dizendo que sua filosofia não responde aos métodos e objetivos tradicionais, nem propõe um grande sistema filosófico fechado em si. O pensamento foucaultiano expressa sua vinculação com aquela que é a grande questão da filosofia moderna: não se ocupar de perguntar como o sujeito forma na consciência o dado de estudo, mas, sim, de como o dado de estudo colabora para constituir a consciência e o próprio sujeito, segundo um modo particular de ser.

Além disso, com a arqueologia do saber, esse Foucault (o qual, poder-se-ia dizer: dos anos iniciais de maturidade intelectual) pretende explicitar que a formação dos saberes na modernidade deu-se por condições anteriores a eles e que os tornaram possíveis. Como primeira tarefa do método arqueológico, Foucault busca desprender-se das categorias tradicionais com as quais a história das ideias ou da literatura descrevem o que foi dito e, no plano discursivo, analisar as marcas, isolar as leis de funcionamento independentes da natureza e das condições de enunciação. O que o leva à pergunta: como ler os documentos históricos no que tange à relação com a realidade do que, de fato, aconteceu?

Ao se pensar no presente trabalho, uma premissa importante é tratar o processo criativo de *Otello* como a construção da amizade de Verdi e Boito, e a deles mesmos, como subjetividades imortalizadas no tempo, em vez de pensá-los como construtores e condutores de um processo genético. Bem como, abordar o compositor e o libretista, conforme tornaram-se conhecidos, como crias da ópera, segue muito mais próximo a essa linha. Além disso, o leitor perceberá que, assim como na arqueologia do saber, observar mais do que o processo criativo, mas suas condições de ocorrência, torna-se uma tarefa incessante aqui. Talvez, tão complexo quanto, seja refletir sobre os conceitos suscitados a partir da pesquisa, a articulação entre eles, e a relevância desse ciclo na minha própria configuração como pesquisador.

Analisar a relação entre o maestro Giuseppe Verdi e seu último libretista, o poeta e também musicista, Arrigo Boito, é uma tarefa que impõe muitos deslocamentos: temporal, conceitual e metodológico. O primeiro deles implica em um trânsito de avanços e retornos temporais por quase 40 anos de contato, daquele que ocorre em um clima de maior hostilidade até a mais terna amizade entre ambos. O segundo, decorre da rica e difusa zona de confluências temáticas que compõem a ópera, agregando da teoria musical, literária, teatral à filosofia, além

---

permis de me décaler par rapport à ma formation universitaire, ont été des gens comme Bataille, Nietzsche, Blanchot, Klossowski, qui n'étaient pas des philosophes au sens institutionnel du terme, et un certain nombre d'expériences personnelles, bien sûr. Ce qui m'a le plus frappé et fasciné chez eux, et qui leur a donné cette importance capitale pour moi, c'est que leur problème n'était pas celui de la construction d'un système, mais d'une expérience personnelle."

da complexidade dos temas elegidos para se investigar ou, sobretudo, daqueles que surgiram ao longo da própria investigação. O último, resulta do deslocamento entre epistolografia e crítica genética, aliás, deslocar-se é, talvez, o principal método empregado neste trabalho.

Essa é uma das razões da aproximação com o pensamento de Michel Foucault, que, conforme explícito em *O Governo de si e dos outros* (2010b), realiza, em seu próprio projeto filosófico, deslocamentos entre três eixos de pesquisa: "[...] o eixo da formação dos saberes, o eixo da normatividade dos comportamentos e, enfim, o eixo da constituição dos modos de ser do sujeito." (FOUCAULT, 2010b, p. 42). A forma de dividir a própria obra também é mencionada em *Sobre a Genealogia da Ética: um Resumo do Trabalho em Curso* (2014b). A respeito dos três eixos de experiência (a verdade, o poder e o sujeito), Foucault descreve, nos cursos ministrados no *Collège de France*, entre 1983/1984, não se tratar mais de deslocamentos resultantes da passagem de um eixo a outro, mas dos deslocamentos internos aos próprios eixos:

> O primeiro deslocamento, no eixo do saber, vai da formação do conhecimento à análise das formas do dizer verdadeiro. O segundo deslocamento, no eixo do poder, leva de uma teoria geral do poder ou do domínio à história e à análise dos procedimentos do pensamento governamental e de suas tecnologias. O terceiro deslocamento, no eixo do sujeito, conduz do desligamento de uma teoria do sujeito a uma história das diferentes formas de uma pragmática do sujeito. (ORTEGA, 1999, p. 36-37).

A partir do estímulo dos eixos acima, a presente pesquisa segue para a análise dos jogos de verdade, os jogos de poder e a tentativa de captura dos movimentos subjetivos (ou modos de ser) na relação criativa entre Verdi e Boito por meio das cartas trocadas entre ambos. Não se trata de eleger mais três objetivos distintos dos já existentes, senão, de fazê-los servir, precisamente, aos propósitos dos definidos no escopo desta tese, isto é, os três eixos foucaultianos surgem para auxiliar à realização da análise ética e estética do processo criativo de *Otello*, mas, não, sem especificações e adaptações.

O primeiro esclarecimento diz respeito ao termo jogo e, em especial, a compreensão que dele se depreende no emprego das expressões "jogo de verdade", "jogo de poder" e "jogo de subjetividades" (se se considerar a troca de cartas um "jogo epistolar"). Foucault trata seus conceitos de interesse, quais sejam, o poder, a verdade e o sujeito, no plano pragmático, ou seja, no contexto prático onde podem ser observados, e não como teorias isoladas. Assim, a dramatização cria as circunstâncias por meio das quais o conceito é operacionalizado, seus desdobramentos, materializam-no e, mais do que isso, a noção de jogo põe Por isso, emprega o termo "jogo", como em: jogo de poder, jogo de verdade e modos de subjetivação. Sobre isso, Foucault esclarece especificamente a respeito do poder:

> *O poder, isso não existe*. Quero dizer isto: a ideia de que há, em um dado lugar, ou emanando de um ponto dado, algo que é um poder me parece repousar em uma análise falsificada e que, em todo caso, não leva em conta um número considerável de fenômenos. O poder são, na realidade, relações, um feixe mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado de relações. (FOUCAULT, 2014d, p. 49).

Logo, o que Foucault busca com a noção de jogo são as relações que dele decorrem e são por ele estabelecidas, mas o conceito é tratado com uma certa complexidade por outros filósofos. No primeiro volume de *Verdade e Método* (1997), Gadamer faz uma análise do conceito de jogo conforme a definição antropológica estabelecida em *Homo ludens* (1993): "Huizinga procurou descobrir o momento do jogo em toda cultura, elaborando sobretudo a correlação do jogo infantil e animal com os 'jogos sagrados' do culto." (GADAMER, 1997, p. 178). De acordo com Roger Caillois:

> [*Homo Ludens*] não é um estudo dos jogos, mas uma pesquisa sobre a fecundidade do espírito de jogo no campo da cultura, e mais precisamente do espírito que preside à determinada espécie de jogos: os jogos de competição regrada. (CAILLOIS, 1990, p. 23).

De fato, Huizinga identifica os elementos constitutivos de uma presumida estrutura do jogo e apresenta-a assim, como características fundamentais:

> [...] o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade. [...] o jogo não é vida "corrente" nem vida "real". Pelo contrário, trata-se de uma evasão da vida "real" para uma esfera temporária de atividade com orientação própria. [...] todos os observadores dão grande ênfase ao fato de ser ele *desinteressado*. Visto que não pertence à vida "comum", ele se situa fora do mecanismo de satisfação imediata das necessidades e dos desejos e, pelo contrário, interrompe este mecanismo. [...] O jogo inicia-se e, em determinado momento, "acabou". Joga-se até que se chegue a um certo fim. [...] A limitação no espaço é ainda mais flagrante do que a limitação no tempo. (HUIZINGA, 1993, p. 14-15).

Dizer, como o disse Huizinga, que o jogo não é vida "real" revela uma compreensão estrita e dialética da vida como bipartida entre real e o ficcional. Mas, procede essa premissa? Para um jogador, a vivência do jogo permite viver uma dada realidade, com uma outra possibilidade de percepção do mundo estabelecida pelo contexto lúdico, pelo tempo em que durar o evento. Mas, nesse período, a concretude das coisas físicas ou as leis da natureza que as governam não são suspensas; a respiração, as funções vitais voluntárias ou involuntárias não se tornam inviáveis.

Por sua vez, Gadamer apresenta uma hermenêutica do jogo na mesma linha do exposto em *Homo ludens* (1993):

> Aquele que joga sabe, ele mesmo, que o jogo é somente jogo, e que se encontra em um mundo que é determinado pela seriedade dos fins. Mas isso não sabe na forma pela qual ele, como jogador, ainda imaginava essa relação com a seriedade. Somente então é que o jogar preenche a finalidade que tem, quando aquele que joga entra no jogo. Não é a relação que, a partir do jogo, de dentro para fora, aponta para a seriedade, mas é apenas a seriedade que há no jogo que permite que o jogo seja inteiramente um jogo. Quem não leva a sério o jogo é um desmancha-prazeres. O modo de ser do jogo não permite que quem joga se comporte em relação ao jogo como em relação a um objeto. Aquele que joga sabe muito bem o que é o jogo e que o que está fazendo é "apenas um jogo", mas não sabe o que ele "sabe" nisso. (GADAMER, 1997, p. 175).

O jogo reaparece, em *Verdade e Método* (1997), como algo sério e, aqui, "seriedade" pode ser entendida como um aspecto importante na ética manifesta no jogador por meio da consciência de que um jogo é um jogo e a aceitação da convenção que mantém esse evento. Uma tal aceitação materializada no corpo e experiência do jogo que constitui a imagem desse "sério" a que Gadamer se refere. Dessa forma, o jogo é um evento que se instaura eticamente, ou seja, a ética possibilita sua existência a partir da relação de respeito às regras preestabelecidas, especialmente, a convenção de que, durante o período em que ocorrer, a vida possível que transcorre em seus limites tem validade de realidade.

O teatro depende de uma convenção, de um acordo, de um consentimento, no qual a plateia e o palco, o público e os artistas, concordam, logo, consentem, com os papéis que hão de assumir para estabelecerem a crença transitória – e, portanto, efêmera – de que o espaço físico passará a ser outro distinto daquele dado na "vida real", o tempo correrá de maneira diferente, e as pessoas deixarão de ser quem são, mas tornar-se-ão quem dizem, parecem ou pretendem ser[83] durante a função cênica.

Um exemplo ocorre na abertura de Henrique V, quando Shakespeare deixa explícita aquilo que na maioria das vezes é implícita: a convenção. Como se vê:

> Oh, se da musa de fogo eu pudesse dispor,
> Ascenderia ao fúlgido paraíso da invenção!
> Por um reino um palco, em um príncipe o ator,
> e monarcas a contemplar-se na rica encenação!
> ..... [...] Mas, perdoai, gentil freguesia,
> se o espírito despreparado, que a honra não alcança,
> neste indigno tablado, evocar tem a ousadia.
> Poderá que nesta humilde rinha se desdobre
> os vastos campos da França? [...]
> Oh, mil perdões! Se pode um corcunda farsante
> neste exíguo espaço, de milhões for representante.
> Permiti que nós, os zeros desta grande monta,
> de vossas forças imaginárias tomemos conta...

[83] Isso, dentro da concepção estética de que a arte e, dentro dela, o teatro não é a vida comum, mas diferencia-se dela.

> **Imaginai** atados, cá dentro destas cercanias,
> que estão encarceradas duas potentes monarquias,
> cujos confinantes e orgulhosos semblantes,
> pelo estreito e hostil oceano, mantenham-se distantes.
> Supri nossa imperfeição com o pensamento,
> cortai cada soldado em mil pedaços,
> criai imaginários exércitos e regimentos.
> Ao falarmos de cavalos, à vista pensai que os haveis,
> que cravam as altivas ferraduras na terra branda,
> pois vossos pensamentos enfeitarão nossos reis,
> Levai-os daqui para lá, dando saltos pela história,
> Realizando o que muito tempo demanda
> Em uma hora irrisória.
> Admiti-me desta ficção o coro;
> Que, como prólogo, por paciência oro à nossa peça,
> Ouvirdes e Julgardes com benevolência e decoro sem pressa. (SHAKESPEARE, 2009, p. 3-4, Tradução e grifos nossos)[84].

O belo prólogo shakespeariano pede ao público que aceite a convenção teatral, e que aceite como verdade a precariedade do que testemunharão. Nesse pedido, o Bardo fala, pela boca do corifeu, sobre a insuficiência material para a reconstituição de fatos, caracteres e ações que, apenas hoje, são possíveis criar-se com relativa perfeição por meio da TV e do cinema. Enfim, Shakespeare pede o consentimento do público com as condições dadas para a realização do jogo, para que a criação das cenas tenha eficácia, e roga que se esqueçam, ainda que brevemente, da "vida corrente".

A expressão vida "real" ou "corrente" – como sendo um espaço da não ficcionalidade, do não jogo – é a própria morte e, talvez, não deva ser tomada ao pé da letra, sob pena de se ignorar que o jogo é o resultado de determinadas configurações que alternam um certo estado de relação significativa com o mundo para outras formas possíveis, ainda que efêmeras. Portanto, o jogo é vida "possível" e uma de suas principais características constitutivas é a consciência que os jogadores têm de estarem jogando, isto é, não se trata da dialética realidade/irrealidade, mas de se saber que o jogo é um jogo, independentemente, de que no período de sua duração, ele seja vida "real" para quem o joga.

---

[84] "*O for a Muse of fire, that would ascend / The brightest heaven of invention: / A kingdom for a stage, princes to act, / And monarchs to behold the swelling scene. / [...] But pardon, gentles all, / The flat unraised spirits that hath dared / On this unworthy scaffold to bring forth / So great an object. Can this cockpit hold / The vasty fields of France? [...] / O, pardon! since a crooked figure may / Attest in little place a million; / And let us, ciphers to this great accompt, / On your imaginary forces work.... / Suppose within the girdle of these walls / Are now confined two mighty monarchies, / Whose high upreared and abutting fronts / The perilous narrow ocean parts asunder. / Piece out our imperfections with your thoughts: / Into a thousand parts divide one man, / And make imaginary puissance. / Think, when we talk of horses, that you see them / Printing their proud hoofs i'th'receiving earth: / For 'tis your thoughts that now must deck our kings, / Carry them here and there: jumping o'er times; / Turning th'accomplishment of many years / Into an hour-glass: for the which supply, / Admit me Chorus to this history; / Who prologue-like your humble patience pray, / Gently to hear, kindly to judge, our play*".

Essa “consciência” de se estar jogando, leia-se consciência como sinônimo de “saber”, isto é, sabe-se que se está jogando, justamente, pela transitoriedade. A iminência de que o jogo possa terminar, reforça a consciência de sua existência frente aos jogadores, pois, ao concluir-se, não apenas o jogo desaparece, como os jogadores convertem-se em outra coisa. Afinal, só há jogador durante o jogo, outros papéis alternar-se-ão na sequência.

A consciência de “realidade” é um saber superado, constantemente, pela experiência do jogo, ou seja, para o jogador, saber que joga é tão ou menos importante do que jogar, sentir o jogo e deixar-se levar pelo “espírito lúdico”. O prazer converte-se não apenas em puro divertimento medido por vitória ou derrota, mas em cumprimento voluntário de uma delicada teia de acordos.

Para Caillois, Huizinga não considera a fuga da estrutura como parte do jogo, a quebra da regra, ao contrário, é a sua interrupção. Em outras palavras, para o sociólogo francês, o “roubo”, a inobservância proposital da regra, é um fator delimitador do jogo, sendo-lhe excluído da estrutura como interruptor do prazer lúdico, do qual se constitui o famoso: “estraga prazeres”. Conforme nota-se abaixo:

> [...] parte da definição de Huizinga que apresenta o Jogo como uma ação destituída de qualquer interesse material exclui pura e simplesmente as apostas e os jogos azar [...]. Os jogos de azar, que são também jogos a dinheiro, não têm praticamente lugar na obra de Huizinga. (CAILLOIS, 1990, p. 24-25).

Para Deleuze (1974, p. 61), os dois modelos de análise do jogo (seja de azar ou destreza) apresentados acima resultam em um certo número de princípios que categorizam, engessam e estruturam rigidamente uma relação dinâmica, sem necessária correspondência com a realidade objetiva. As teorias sobre esses conceitos levam ao chamado jogo normal, fundado sobre as normas, e apoiam-se em quatro princípios: regras e papéis estabelecidos a priori; hipóteses de jogadas orientadas pela perspectiva de perda ou ganho; um número de hipóteses de jogadas distintas que se baseiam no lance anterior; e as jogadas resultam em vitória ou derrota.

A insuficiência desses modelos explica-se pela retenção parcial do acaso e “abandonam o resto ao desenvolvimento mecânico das consequências ou à destreza como arte da causalidade.” (DELEUZE, 1974, p. 62). O inesperado, incontrolável e imponderável não é previsto no jogo de Huizinga, segundo Deleuze. Em um sentido diametralmente oposto à lógica estruturalista, em alternativa ao jogo normal, o filósofo francês propõe que:

> 1) Não há regras preexistentes, cada lance inventa suas regras, carrega consigo sua própria regra. 2) Longe de dividir o acaso em um número de jogadas realmente distintas, o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de

> ramificá-lo em cada jogada. 3) As jogadas não são pois, realmente numericamente distintas. [...] 4) Um tal jogo sem regras, sem vencedores nem vencidos, sem responsabilidade, jogo da inocência em que a destreza e o acaso não mais se distinguem, parece não ter nenhuma realidade. (DELEUZE, 1974, p. 62-3).

O caos é a regra e cada lance é um fragmento de imprevisibilidade. Os resultados não são mais fixos e repartidos conforme as hipóteses perder e ganhar, mas móveis, únicos (singular, incomparável), nômade e não sedentário, em que cada lance é um sistema de singularidades que se comunica e ressoa com os outros lançares. Esse jogo é o próprio estado de movimento, que pode ser, inclusive, prazeroso. Por carecer de regras, o jogo deleuziano é sustentado por uma ética abstrata de suma potência, ou seja, uma regra não objetiva, não normalizável, que escapa à própria linguagem: uma regra fundada no desejo. Entretanto, mesmo que seja no sentido de superá-las (as regras), ainda pesa no conceito deleuziano uma aparente preocupação com a regra e a estrutura do jogo pois, assim como definida por Huizinga, acentuam-no o caráter ficcional.

Essas propriedades, especialmente, a do jogo como realização distante da "vida real", também afastam Huizinga de Foucault, em um certo sentido. Sobretudo, quando se lê, com respeito aos jogos de poder, que: "[...] as relações de poder se enraízam longe no nexo social; e que elas não reconstituem, acima da "sociedade", uma estrutura suplementar e da qual se poderia, talvez, pensar no apagamento radical." (FOUCAULT, 2014e, p. 135). O jogo está intrínseco às relações, assim como o jogo de poder é profundamente enraizado nas conexões sociais. Quando diz que o jogo está longe do nexo social, significa dizer que o jogo não é um símbolo ou um significado compartilhado coletivamente, o jogo é a própria dinâmica da coletividade.

Portanto, o jogo foucaultiano assemelha-se ao de Huizinga no revezamento que permite a cada jogador realizar sua ação, isto é, a vez de jogar ou, a alternância de poder. Além disso, ao ter a vez de jogar, o jogador em questão tem o poder decisório, recai sobre si a atenção dos demais, um relativo controle do tempo para a operação desejada e, o mais importante, a "fé" depositada nos papéis, a crença nas hierarquias e regras do jogo, tornando-o vida real durante o tempo em que ocorre. Em suma, uma parte considerável dos jogos de poder baseia-se na crença estabelecida nos papéis sociais desempenhados em sociedade e nas regras estabelecidas sobre o coletivo.

Mas, o jogo, em Foucault, diferencia-se de Huizinga por não ser, propriamente, uma relação de prazer, divertimento, entretenimento, por desprezar a quebra da regra ou cindir a

percepção de realidade, ao contrário, o jogo foucaultiano é o fio condutor do que consideramos realidade. O primeiro trata do jogo no tríplice sentido: antropológico, ritualístico e prazeroso; o segundo, expande a noção de jogo para a operacionalização das relações.

Uma interessante abordagem ontológica do jogo é feita por Gadamer, quando questiona: "[...] pelo modo de ser do jogo como tal." (GADAMER, 1997, p. 175). A indagação pela natureza do jogo não pode chegar a uma resposta completa, pois do ente jamais se poderia conhecer o ser na totalidade, contudo, essa pergunta leva a outra: quem é o sujeito do jogo? O jogador? No capítulo dedicado à ontologia da obra de arte, o filósofo alemão trata do jogo como fio condutor ontológico, aliás, este é o título do subcapítulo dedicado ao tema, nele lê-se que, a partir do que vinha-se desenvolvendo nas reflexões sobre estética:

> O "sujeito" da experiência da arte, o que fica e persevera, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte. Encontra-se aí justamente o ponto em que o modo de ser do jogo se torna significante. Pois o jogo tem uma natureza própria, independente da consciência daqueles que jogam. (GADAMER, 1997, p. 175-176).

Como foi dito, anteriormente, é indispensável para o jogo que o jogador saiba que está jogando, entretanto, para Gadamer, a significância é mais importante que a consciência do jogo, pois é o significado que dará apreensibilidade ao aspecto hermenêutico segundo o qual o filósofo aborda a questão. O jogo independe da consciência. Esse é o paradoxo da autonomia do jogo que, não existe sem jogadores, sem que os jogadores tenham consciência de estarem jogando, mas, ontologicamente, não é constituído por partes (jogadores, regras, local, tempo, etc.), quando o ente jogo é instaurado ele apenas existe. Enquanto ocorre, o jogo está acima do jogador, da consciência dos que jogam. O prazer decorre disso: do jogo consumir jogadores. Conforme Gadamer: "O atrativo do jogo, a fascinação que exerce, reside justamente no fato de que o jogo se assenhora do jogador." (1997, p. 181).

A isso, Gadamer chama de: primado do jogo em face da consciência do jogador. Dessa forma, de acordo com Gadamer: "O verdadeiro sujeito do jogo (é o que torna evidente justamente essas experiências em que há apenas um único jogador) não é o jogador, mas o próprio jogo. É o jogo que mantém o jogador a caminho, que o enreda no jogo, e que o mantém em jogo." (1997, p. 181).

Assim, como a obra de arte constitui o sujeito da contemplação, o teatro instaura o espectador, o jogo faz o jogador. Não é o jogo que tem que se apresentar ao jogador e, portanto, não é ele um ponto de intersecção de vivências que os jogadores têm, pelo contrário é o ser do jogador que é definido pelo seu "tomar parte". Da mesma forma, no contexto desta tese, não

são Verdi e Boito que constituem o jogo das cartas, mas o *carteggio* que os instaura enquanto remetente/destinatário. “O sujeito do jogo não são os jogadores, porém o jogo, através dos que jogam, simplesmente ganha representação.” (GADAMER, 1997, p. 176). Representar é uma ação do jogador, enquanto o jogo engloba o representar e o ser em si mesmo.

Em sua mencionada obra, Gadamer segue para uma compreensão de jogo próxima da de Foucault, qual seja a de transformação em configuração ou intermediação total. Significa que o jogo “[...] mostra-se como que liberto da atividade representativa do jogador (ator) e constitui-se no puro fenômeno daquilo que eles jogam (representam).” (GADAMER, 1997, p. 187). Nesse contexto, o autor alemão esclarece que:

> A transformação [...] significa que algo, de uma só vez e no seu conjunto, se torna uma outra coisa, de maneira que essa outra coisa, que é enquanto transformada, passa a ser seu verdadeiro ser, em face do qual seu ser anterior é nulo. [...] Assim, a transformação em configuração significa que aquilo que era antes, não é mais. Mas também que o que agora é, que se representa no jogo (espetáculo) da arte, é a verdade duradoura. (GADAMER, 1997, p. 188).

O jogo, enquanto transformação, altera o ser, conforme afirmado por Huizinga para quem os movimentos do jogo especializam o jogador e o modificam. Mas, para Gadamer, quando se fala em modificação, o que se modifica permanece como parte do que foi modificado, a transformação, como o nome sugere, estabelece uma nova forma. Continua o autor alemão: “o jogo, ele mesmo, é de tal maneira uma transformação que para ninguém continua a existir a identidade daquele que joga (representa).” (GADAMER, 1997, p. 189).

A configuração se insere nesse conceito como uma forma de constituição do jogo, diferente daquela do mundo corrente, ou seja:

> Transformação em configuração não é simplesmente transferência para um outro mundo. Certamente que é um outro mundo, fechado em si, no qual o jogo joga. Mas, na medida em que é configuração, encontrou em si mesmo, concomitantemente, sua medida e a nada se mensura que esteja fora de si mesmo. (GADAMER, 1997, p. 189).

A intermediação total diz respeito à qualidade do jogo em intermediar, ou seja, estabelecer um contexto.

> A intermediação total significa que o intermediante, enquanto intermediante, suspende-se. Isso quer dizer que a reprodução (no caso de peça teatral ou de música, mas também na palestra épica ou lírica), não será, como tal, temática, mas através dela, perpassando-a, e nela, a obra torna-se representação. (GADAMER, 1997, p. 200).

O conceito de jogo é associado, por Gadamer, à noção de mimese que está implícita no ato da representação, isto é, jogar é “mimetizar”, representar uma realidade. Isso não encerra

a questão, afinal, apenas o conceito de mimese já inicia uma nova longa discussão. Da mesma forma, poder-se-ia dizer que o jogo ressignificar uma realidade ou que a intermedia, representa-a, é um meio pelo qual pode-se ilustrá-la. Como afirma o filósofo alemão, a mimese sugere uma relação com o verdadeiro e, sendo o jogo um espaço de mimese para o jogador, dá-se uma dupla conexão entre jogo e mimese, jogo e verdade, jogo e estética.

> Todos esses conceitos, como imitação, aparência, desrealização, ilusão, magia, sonho pressupõem uma relação com um ser verdadeiro, do qual se diferencia o ser estético. No entanto, o retorno fenomenológico à experiência estética ensina que esta não pensa, de forma alguma, com base nessa relação, mas, antes, naquilo que ela experimenta, vê a genuína verdade. A isso corresponde o fato de que a experiência estética, por sua natureza, não pode ser enganada por uma experiência genuína da realidade. Ao contrário disso, o que caracteriza todas as modificações da experiência da realidade, citadas acima, é que a estas corresponde, por necessidade de sua natureza, uma experiência de engano. O que era aparente, se desvenda, o que foi desbalizado, torna-se real, o que era magia, perde sua magia, o que era ilusão, abre-se à vista, o que era sonho, disso nós despertamos. Se a estética fosse aparência, nesse sentido, sua validade poderia então – tal como os horrores do sonho – somente exercer seu domínio enquanto não se duvidasse da realidade do fenômeno, já que iria perder sua verdade ao despertarmos. (GADAMER, 1997, p. 150).

Nessas palavras revela-se uma forte influência de Heidegger (1990), para quem a relação entre aparência e verdade não é própria do ser estético, pois, ao buscar-lhe a compreensão, o ser estético é o próprio ser do sentido, a abertura do *Dasein*, da sua percepção, para o mundo. Nesse caso, não pode haver mimese do sentir, a apreensão dos sentidos não é ludibriável. Para Gadamer, o jogo ganha dimensões estéticas e, como tal, não pode representar, não pode ser mimese. A realidade do fenômeno jogo desperta a verdade da experiência, que é apreendida pelos sentidos, esteticamente (aqui, repetindo, empregada no sentido mais amplo do termo). Sendo assim, o estético é a própria experiência da realidade e, portanto, da verdade. Mas, o que significa a verdade? Essa é a pergunta capital da filosofia.

Para Heidegger, mais do que a investigação sobre a verdade converter-se em uma teoria do conhecimento ou do juízo, "[...] 'verdade' significa o mesmo que 'coisa': 'o que se mostra ele mesmo'." (HEIDEGGER, 2012, p. 591). Portanto, sem intermediário, sem representante, sem representação. Essa frase, mais provocativa do que elucidativa, faz referência a diversos conceitos importantes do projeto filosófico heideggeriano, a saber: a noção de fenômeno, a relação ontológica entre o ente e o ser, e como a própria "verdade" pode ser empregada para designar o ente e o ser simultaneamente.

De acordo com Heidegger, o conceito de fenômeno é:

> A expressão grega φαινόμενον [lê-se: fainómenon], à qual remonta o termo "fenômeno", deriva do verbo φαίνεσθαι [lê-se: faínesthai], que **significa mostrar-se**; φαινόμενον significa, portanto, o que se mostra, o se-mostrante, o manifesto. φαίνεσθαι é, ele mesmo, uma formação *média* de φαίνω [lê-se: faíno], trazer à luz do dia, pôr em claro; φαίνω pertence à raiz φα [lê-se: fa] – como φῶς [lê-se: foz], a luz, o claro, isto é, **aquilo em que algo pode se tornar manifesto, pode se tornar visível em si mesmo**. Como significação da expressão "fenômeno" deve-se, portanto, *reter firmemente: o-que-se-mostra-em-si-mesmo*, o manifesto. Os φαινόμενα, os "fenômenos" são então o conjunto do que está à luz do dia ou que pode ser posto em claro, aquilo que os gregos às vezes indicaram simplesmente com τά ὄντα [lê-se: tá onta] (o ente) (HEIDEGGER, 2012, p. 103, grifos nossos).

O fenômeno é, portanto, o instante em que algo pode se mostrar em si mesmo. Por conseguinte, o fenômeno do jogo é instauração de possibilidades de experiências da verdade desse evento. Apesar disso, Heidegger reconhece uma confusão com o termo, sendo interpretado tanto como aparecimento, isto é, de surgimento por referência a algo que existe; quanto como aparência, pois "Só na medida em que algo, segundo seu sentido, pretende em geral se mostrar, isto é, ser fenômeno, é que ele *pode* se mostrar *como* algo que *não* é, *podendo* somente aparentar ser como [...]. Aparecer é um *não se-mostrar.*" (HEIDEGGER, 2012, p. 105).

Segundo o autor:

> *Fenômeno* – o mostrar-se-em-si-mesmo – significa um modo assinalado de algo vir-de-encontro. *Aparecimento* significa, ao oposto, uma relação-de-remissão ôntica, dentro do ente ele mesmo, e isso de tal maneira que o *remetente* (o anunciante) só pode cumprir sua missão se se mostrar em si mesmo, sendo 'fenômeno'. Aparecimento e aparência fundam-se eles mesmos, de modo diverso, no fenômeno. A confusa multiplicidade dos 'fenômenos' que é designada com os nomes de fenômeno, aparência, aparecimento, mero aparecimento só pode ser desemaranhada se, desde o início, se entende o conceito de fenômeno como o-que-se-mostra-em-si-mesmo. (HEIDEGGER, 2012, p. 109, 111).

Pode-se inferir, da percepção heideggeriana, que fenômeno é uma cinética, um vir-de-encontro que, nesse movimento, se-mostra-em-si-mesmo. Por isso, o modo de ser do jogo revela-se fenomenologicamente em si, sem remissões externas. Portanto, o ser do jogo não poderia ser o jogador, mas o próprio jogo, pois esse, sim, mostra-se-em-si-mesmo, não se mostra intermediadamente, não se mostra por outro, mas, pelo tempo em que é fenômeno, se mostra em si.

Deleuze concebe algo similar: "Um fenômeno não é uma aparência, nem mesmo uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra seu sentido em uma força atual. A filosofia inteira é uma sintomatologia." (DELEUZE, 1976, p. 3). Enquanto para Heidegger o fenômeno está no campo da experiência apreendida hermeneuticamente, para Deleuze está na semiologia,

na psicanálise e na intensidade, ou mais precisamente: na violência do encontro com o qual um dado signo nos atinge.

Retorna-se, assim, ao conceito de intensidade fundamental para a filosofia deleuziana. Na perspectiva fenomenológica de Deleuze e Proust, Gadamer e Heidegger, a hermenêutica e a estética (no sentido mais amplo do termo, isto é, a operação dos sentidos) são essenciais na captura e interpretação do fenômeno e, nesse caso, do fenômeno a partir do qual o ente jogo manifesta seus modos de ser. Já a concepção fenomenológica de Foucault tem relação íntima com a desses citados filósofos alemães, pois também insere a hermenêutica no processo de apreensão do fenômeno. Assim, para Foucault, o olhar sobre a experiência do fenômeno já é orientado à produção de sentido e compreensão.

> A experiência do fenomenólogo é, fundamentalmente, uma certa forma de lançar um olhar reflexivo sobre qualquer objeto da experiência vivida, sobre a vida cotidiana em sua forma transitória para apreender seus significados. Para Nietzsche, Bataille, Blanchot, ao contrário, a experiência é tentar chegar a um certo ponto da vida o mais próximo possível do não vivível. O que é necessário é a intensidade máxima e, ao mesmo tempo, a impossibilidade. O trabalho fenomenológico, ao contrário, consiste em desdobrar todo o campo de possibilidades vinculadas à experiência cotidiana. Além disso, a fenomenologia busca resgatar o sentido da experiência cotidiana para descobrir de que forma o sujeito que sou é, de fato, o fundador, em suas funções transcendentais, dessa experiência e desses sentidos. Por outro lado, a experiência de Nietzsche, Blanchot, Bataille tem a função de arrancar o sujeito de si mesmo, de garantir que ele não seja mais ele mesmo ou seja levado ao seu aniquilamento ou a sua dissolução. É um empreendimento de dessubjetivação. (FOUCAULT, 1994e, p. 43, tradução nossa)[85].

Quando Foucault contrapõe a perspectiva fenomenológica segundo Nietzsche, Bataille e Blanchot, produz uma fricção poderosa com o grande fenomenólogo Edmund Husserl[86], no sentido da dessubjetivação, pois para esses primeiros o fenômeno tem caráter de aniquilamento do sujeito. A fenomenologia, segundo Husserl, ao contrário, aprofunda a individuação, o acentuamento da subjetividade, a ênfase na apreensão do fenômeno pela consciência mais do

---

[85] "*L'expérience du phénoménologue est, au fond, une certaine façon de poser un regard réflexif sur un objet quelconque du vécu, sur le quotidien dans sa forme transitoire pour en saisir les significations. Pour Nietzsche, Bataille, Blanchot, au contraire, l'expérience, c'est essayer de parvenir à un certain point de la vie qui soit le plus près possible de l'invivable. Ce qui est requis est le maximum d'intensité et, en même temps, d'impossibilité. Le travail phénoménologique, au contraire, consiste à déployer tout le champ de possibilités liées à l'expérience quotidienne. En outre, la phénoménologie cherche à ressaisir la signification de l'expérience quotidienne pour retrouver en quoi le sujet que je suis est bien effectivement fondateur, dans ses fonctions transcendantales, de cette expérience et de ces significations. En revanche, l'expérience chez Nietzsche, Blanchot, Bataille a pour fonction d'arracher le sujet à lui-même, de faire en sorte qu'il ne soit plus lui-même ou qu'il soit porté à son anéantissement ou à sa dissolution. C'est une entreprise de dé-subjectivation.*"

[86] Edmund Husserl (1859-1938) foi um dos mais importantes filósofos do século XX. Não é muito citado neste trabalho por interessar mais à obra, mas influenciou a compreensão de fenomenologia de todos os pensadores posteriores.

que pelos sentidos – e toda uma sorte de desdobramentos que a psicologia e a psicanálise verticalizam nas décadas posteriores –, e isso pela óbvia razão de que, para esse filósofo, toda experiência fenomenológica é de caráter intransferível, individual, mesmo que partilhável.

Nisso, os estudos concernentes à percepção e ao que dessa é levado à atenção da consciência, ao seu foco, ocupam-se dos desdobramentos da experiência que, só existe enquanto tal, considerando a unidade e integridade do sujeito. Contudo, interessará, em algum momento no texto a seguir a relação do "um" com o "outro", como "outro" e, não, apenas o indivíduo, especialmente, tratando-se, por ora, da elaboração de uma compreensão ampla do fenômeno jogo, como tendo um de seus modos de ser, baseado na inter-relação e na partilha do espaço ôntico instaurado. Seja esse espaço o contexto de um processo de criação no qual o jogo criativo se manifesta, ou ainda, o espaço da carta, onde o jogo relacional promove novas instâncias de relação tensionadas entre o litígio e a amizade, etc.

Voltando ao pensamento foucaultiano, até aqui se abordou com certa prioridade a noção de jogo e fenômeno, mas não, propriamente, o conceito de verdade, poder e subjetividade. Isso porque, para Foucault, importa mais o jogo de verdade, do que a verdade em si, o jogo de poder do que o poder isoladamente e a constituição do sujeito a partir dos modos de ser no jogo de verdade e poder do que o conceito destacado.

Por fim, o jogo torna-se o fenômeno dos encontros (sempre no plural) com os elementos que permitem ao pensamento foucaultiano estabelecer na prática, a relação com a verdade, uma compreensão de poder e a constituição subjetiva. O jogo das cartas, trocadas entre o Verdi e Boito, estabelece, igualmente, fenômenos de encontros entre ambos artistas, revela os jogos de veridicção, de poder e a mútua influência que os constituiu ao longo dos anos, bem como, anacronicamente, também produz encontros com os leitores tardios de fatos já passados: nós. Mas essa é uma propriedade ontológica da carta, que restaura o tempo da sua escrita, e ao fazê-lo, instaura o fenômeno do jogo novamente, com novos jogadores (abordada a seguir).

1.2.3 Cartas: jogo de escrita de si

Da perspectiva literária, a carta é considerada por autores como, Furetière e Scarron, como um gênero menor; "[...] a carta aparece, nos teóricos do classicismo, depois do romance, com uma variedade de pequenas formas enunciativas como a epigrama e a sátira. A carta limita-se a expor as ideias e os sentimentos do autor ou se reduz a mero papel informativo." (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p. 17). Nesse espaço secundário, a carta é vista como documento histórico, um elemento textual informal, frágil, muitas vezes testemunhal, feito para

ganhar a intimidade do destinatário e sem pretensões de tornar-se público, que alcança proeminência muito mais pela celebridade de quem a escreve do que por suas características individuais. Uma carta anônima nem sempre chama tanto a atenção quanto uma de Baudelaire, Flaubert, etc. Além disso, "[...] a carta não é o lugar de uma verdadeira criação. É apenas sua antecâmara." (HAROUCHE-BOUZINAC, 2016, p. 17).

Talvez resida nessa marginalidade literária a beleza e a liberdade que emerge da escrita epistolar, o que, por sua vez, redobra o interesse que esse material desperta, ou em sintonia com Nora Bouvet: "[…] interessa a natureza epistolar do texto e a maneira em que posiciona a questão da escritura, em razão mesma de sua marginalidade como lugar privilegiado da atividade criadora." (2006, p. 18, tradução nossa)[87]. Trata-se de uma precariedade ou imprecisão tanto no suporte, no papel, na escrita (à mão), mas, o fato de a linguagem estar ancorada na oralidade instaura um certo cuidado redobrado com o teor e o estilo, que faz a carta buscar, almejar, uma forma mais literária, uma expressão menos coloquial, pois: "a linguagem tem suas misteriosas leis de beleza, suas secretas exigências, extraídas de quem escreve. É muito difícil que a pessoa que escreva – tenha ou não clareza disso – não sinta forte desejo de fazê-lo bem, de escrever bem." (SALINAS, 1948, p. 31, tradução nossa)[88].

É interessante se pensar aqui o movimento epistolar tal qual um jogo, cujo: "[...] verdadeiro ser não é separável de sua representação e que na representação surge a unidade e identidade de uma configuração." (GADAMER, 1997, p. 202). Ou seja, o ser do jogo de cartas não se distingue da própria representação que alcança. Enquanto jogo, o movimento epistolar é (existe, é modo de ser) ao mesmo tempo em que representa, simboliza algo. Por isso, tenciona com a noção de verdade, entendida como adequação entre a representação e o representado, independentemente da veridicção de seu teor, pois o que se diz e o mero gesto de se dizer são coisas diferentes e ambos concernem ao processo de enunciação por carta.

Esse jogo, ontologicamente, constitui-se[89] a partir de dois modos de ser da subjetividade: um sendo-escrita[90] e um sendo-leitura. O que seria esse "movimento epistolar"?

---

[87] "*[...] interesa la naturaleza epistolar del texto y la manera en que posiciona la cuestión de la escritura, en razón misma de su marginalidad como lugar privilegiado de la actividad creadora*"

[88] "*Porque el lenguaje, tiene sus misteriosas leyes de hermosura, sus secretas exigencias, también, que tiran del que escribe. Es muy difícil que la persona que se pone a escribir no sienta, dese o no cuenta clara de ello, prurito de hacerlo bien, de escribir bien.*"

[89] Em sentido passivo, reflexivo e ativo, o movimento epistolar é constituído por [...], constitui a si mesmo e a outros elementos; dentro de uma lógica de recursividade, em que, simultaneamente, instaura e é instaurado por.

[90] As línguas inglesa, francesa e alemã não possuem uma ferramenta linguística (relativamente) eficiente para expressar o que significa essa peculiaridade do ser no tempo, esse modo, jeito ou forma de ação; e, por isso, fazem o uso de um certo malabarismo terminológico para designar uma tal maneira distinta de ser que não é definitiva, nem substantiva, mas qualitativa, adverbial ou modal. Diferentemente, o português, espanhol e o

Poder-se-ia dizer que é a cinética de escrever, eventualmente, revisar, enviar, receber, pegar a carta e lê-la; podendo-se repetir cada uma dessas etapas tantas vezes quantas se desejar. E quem seria esse modo de ser da subjetividade? Começa aqui uma série de operações ontológicas surgidas a partir do questionamento pelo ser do jogo de cartas. Tal resposta leva a uma reflexão: não se confunde o objeto carta, tampouco o jogo de cartas, com quem as escreveu, seria como referir-se ao quadro como sendo o artista. O fato de haver muito do autor na sua obra não permite a fusão absoluta de ambos em um mesmo referencial. Logo, o "*sendo*-escrita" é um modo que compreende o sendo-escritura e o sendo-escritor. O primeiro é aquele que se transmuta em texto escrito por si próprio, mas, não, necessariamente sobre si, é um ser-ele-mesmo-escrita que se inscreve nas páginas da carta. Não se trata de quando o ser autotematiza-se, escreve sobre si apenas, mas de uma abordagem mais ampla, na qual, basta que escreva para manifestar-se no mundo: "Ao dizer que toda obra é autobiográfica, Borges não estabelece nesta relação obra-escritor a ideia simplista da experiência direta vivida e relatada." (SOARES, 2011, p. 24).

Quando um autor escreve sobre outra subjetividade, a essência revelada ainda é a de quem escreveu, pois, o autor é quem se revela, o ser no mundo é intransferível. Assim, Giuseppina Verdi ao escrever sobre o marido ou Franco Faccio ao falar sobre o amigo Boito, independentemente do quão verossímil sejam e, até mesmo, do quão apoiados pelos citados estejam, revelam a si mesmos, pois assenhoram-se do gesto da escrita. Por essa razão, o sendo-escritor, tomando-se por empréstimo a expressão da professora Nara Soares (2011), é um modo de ser indissociável da anterior, na medida em que se alguém está sendo-escritura, também está sendo-escritor. O sendo-leitura, por sua vez, é tanto um sendo-lido, isto é, o gesto de ser lido, capturado, identificado, absorvido, revelado nas missivas; quanto um sendo-leitor, que é o movimento de quem lê a carta para tomar-lhe conhecimento, por estar envolvido diretamente ou não, para revisá-la, estudá-la, etc.

---

italiano possuem-na, trata-se de o verbo "estar" ou da sua forma no gerúndio, estando, e da mesma forma do verbo ser, sendo. O primeiro, "estar", no infinito, expressa a transitoriedade que pode ser geográfica, de estados psíquicos, físicos, de humor, etc., mas, relativamente fixa e, sobretudo, não revelada, pois a presença não significa revelação de si mesmo. O Segundo formato, por indicar o tempo em curso, expressa uma transitoriedade mais dinâmica, bem como, a presentificação revelada da própria essência. "Estou", implica num certo estado de rigidez perante o acontecimento segundo o qual algo se demora na presença; "sendo" ou "estando", denotam um "ser" instável, que escapa no tempo, que se esvai e que, até agora, não é outra coisa que "certo". A diferença entre ambos, estando e sendo, é o vínculo que "sendo" estabelece com a essência (termo de acepção metafísica para indicar as propriedades constitutivas e originais do ser) ou uma relação com o ser-ele-mesmo, "uma essência em exercício" (DUARTE, 2014, p. XVI) que, consequentemente, revela-se; enquanto que "estando" aponta para uma relação externa ao ser, um ser-para ou um aí-do-ser. Anedoticamente, poder-se-ia dizer que se fosse falante nativo de português, Heidegger intitularia *Ser e Tempo* (2012), apenas como: *Estando* ou *Sendo*.

A distinção entre sendo-escritura e sendo-leitura serve para se estabelecer, ontologicamente, uma distinção entre a subjetividade da carta e a manifestada em outras instâncias da vida. Aqueles que estão inscritos nas cartas são modos de ser, sendo-escritura e sendo-leitura, e não correspondem, necessária e obrigatoriamente, as subjetividades fora do âmbito das páginas. Sem que isso signifique oposição ou contradição entre tais entes subjetivos. Da mesma forma, há uma fratura (se longa ou curta, não o saberemos) entre os distintos modos de ser das subjetividades, ou seja, o Verdi e Boito que habitaram o mundo não são os mesmos que habitam as cartas, independentemente do quão próximos ou diferentes sejam. Pois, o *carteggio* manifesta, em primeira análise: experiências de si e do outro.

Consequentemente, um estudo sobre as subjetividades Boito e Verdi, ou melhor, dos modos de ser poeta, amigo, etc., de Boito ou compositor, conselheiro, artista, esposo... de Verdi, não é possível na totalidade, exclusivamente pelas cartas, pois elas, revelam tão somente os modos sendo-escritura e sendo-leitura e, estes sim, são os fantasmas da vida real, o que não implica na sua inexistência, ao contrário em afirmá-los existindo no plano literário. Dessa forma, quando se falar em Verdi e Boito, será no sentido de referenciar esse recorte concernente aos modos de ser sendo-escritura e sendo-leitura, que se manifestam no jogo de cartas, e por meio do qual ambos se desdobram, e não no sentido amplo. E por que essa reflexão? Para que o leitor saiba que Verdi e Boito, aqui, são personagens de cartas, os jogadores do jogo de cartas.

Entretanto, seria inadequado confundir-se o ser do jogo de cartas, que é uma questão ontológica, com o indivíduo que existe, que é, e que faz parte do referido jogo. De acordo com Gadamer (1997), o ser do jogo não são o remetente e o destinatário, nem os entes sendo-escritura e sendo-leitura, mas é o próprio jogo de cartas.

> Uma carta não se resume a uma situação prática (a ausência do destinatário), a uma conduta social (uma extensão da voz), a um referente objetivo (seu conteúdo), a determinações exteriores (as circunstâncias), a uma atitude psicológica (a sinceridade ou seu contrário, a artimanha), a uma motivação interior (pedir, insultar, informar, convencer), a caracteres formais (uma retórica, um estilo), nem a uma enunciação dialógica que reúne, não obstante, o critério de reconhecimento mais constante. Com efeito, é possível imaginar um texto em primeira pessoa que não inscreva em nenhum lado seu destinatário e que seja igualmente destinado, posto em um envelope e dirigido a alguém. Podemos inclusive imaginar uma página em branco, sem o menor sinal manuscrito, exceto a subscrição do destinatário. **Uma carta é o conjunto desses elementos "postos em carta", isto é, menos um estado do escrito do que um movimento de escritura**. Eleger esta modalidade e não outra é submeter o discurso – sua intenção, seu estilo, suas circunstâncias, as disposições interiores com as quais se escreve, a leitura que se fará dela – a

> uma série de efeitos com os quais se pode, em um período dado, identificar o epistolar. (BOUVET, 2006, p. 12, tradução e grifo nosso)[91]

Por comparação, todas as demais características e propriedades do ser do jogo, e do ente proveniente do fenômeno do jogo, se aplicam ao jogo de cartas: é um fenômeno efêmero, circunscrito no tempo em que ocorre a experiência literária de se é do outro e, como tal, revela a verdade desse encontro; ganha representação por parte dos jogadores, mas, enquanto fenômeno, mantém relação de revelação da verdade e, por fim, é transformação do tempo, do espaço e do jogador, do qual se assenhora. Haroche-Bouzinac (2016, p. 114-118) trata essa propriedade do jogo de cartas que é o tempo, também chamada de o "relógio epistolar".

> A escritura epistolar está segmentada por interrupções entre carta e carta que rompem a continuidade da comunicação e a enchem de subentendidos (as cartas geralmente tornam explícitas essas interrupções). […] As cartas criam um tempo singular de escritura, definido principalmente pelas interrupções que estão submetidas, e um espaço de contato real e imaginário entre o que escreve e o que lê. […] O contrato epistolar implícito estabelece que o que digo hoje aqui seguirei dizendo o dia em que a carta chegar ao destino, e direi sempre porque a carta é escritura que pode ser conservada. (BOUVET, 2006, p. 68, tradução nossa)[92]

Percebe-se com isso que o jogo de cartas possui algumas propriedades do seu ser: um tempo próprio e diacronicamente compartilhado apenas entre os envolvidos, a constituição de um local do enunciado que é inserido no discurso, o jogo de presenças e ausências e, por fim, a disputa entre literatura e linguística. Isso leva para a tentativas de definição de carta, segundo Nora Bouvet:

> Os dicionários definem a correspondência como comunicação, escrito dirigido a uma pessoa ausente para comunicar algo que não se pode dizê-la pessoalmente. Segundo esta definição, a função das cartas é a comunicação por meio de um espaço, como transmissão de mensagens trocadas sem

---

[91] "*Una carta no se resume ni en una situación práctica (la ausencia del destinatario), ni en una conducta social (una extensión de la voz), ni en un referente objetivo (su contenido), ni en unas determinaciones exteriores (las circunstancias), ni en una actitud psicológica (la sinceridad o su contrario, el artificio), ni en una motivación interior (rogar, herir, informar, convencer), ni en unos caracteres formales (una retórica, un estilo), ni incluso en una enunciación dialógica que reúne no obstante el criterio de reconocimiento más constante. En efecto, es posible imaginar un texto en primera persona que no inscriba en ningún lado su destinatario y que sea igualmente destinado, puesto en un sobre y dirigido a un destinatario. Podemos incluso imaginar una página en blanco, sin el menor signo manuscrito, excepto la suscripción del destinatario. Una carta es el conjunto de esos elementos "puestos en carta", es decir, menos un estado de lo escrito que un movimiento de escritura. Elegir esta modalidad y no otra es someter el discurso – su intención, su estilo, sus circunstancias, las disposiciones interiores en las que se escribe, la lectura que se hará de él – a una serie de efectos con los cuales se puede, en un período dado, identificar lo epistolar.*"

[92] "*La escritura epistolar está segmentada por interrupciones entre carta y carta que rompen la continuidad de la comunicación y la llenan de sobrentendidos (las cartas suelen hacer explícitas estas interrupciones). […] Las cartas crean un tiempo singular de escritura, definido principalmente por las interrupciones a las que están sometidas, y un espacio a la vez real e imaginario de contacto entre el que escribe y el que lee. […] El contrato epistolar implícito establece que lo que digo hoy aquí lo seguiré diciendo el día en que la carta llegue a destino, y lo diré siempre porque la carta es escritura que puede ser conservada*"

> implicar seus agentes, mero entrecruzamento não problemático de informações. Porém, uma comunicação exitosa é rara; a carta responde a um modelo comunicacional aleatório, aberto aos riscos e aos males entendidos que não se ajustam, em absoluto, ao modelo clássico da comunicação tal como o esquematiza, por exemplo, Roman Jakobson (destinador y destinatário, localizados em um mesmo plano fazem circular entre eles uma mensagem, isto é, um conteúdo não problemático). A carta se escreve na ausência do destinatário e se envia sem saber qual destino. (BOUVET, 2006, p. 23, tradução nossa)[93]

A carta funda-se na comunicação entre ausentes, e sua precariedade está justamente onde reside sua força, na tensão entre o escrito e o lido, ou interpretado; entre o enviado e o recebido – senão tiver sido desviado ou perdido. A dimensão temporal, inscreve a presença e ausência em razão da diacronicidade. Ou seja, se ambo, remetente e destinatário estão presentes no mesmo espaço ao mesmo tempo, não há necessidade de escrita. Mas, é a ruptura nessa continuidade que permite as condições de ocorrência da carta. O tempo no jogo epistolar está disposto em duas: enquanto uma defasagem própria da comunicação entre distantes no espaço, parte do jogo de que quem escreve sabe que o destinatário somente poderá ler o conteúdo escrito após percorrido o tempo de transporte e entrega mais aquele em que a missiva encontre as mãos do seu alvo. Diferentemente da instantaneidade que orienta as comunicações eletrônicas atuais, escrever uma carta é criar um espaço de enunciação que estabelece seu tempo próprio.

> […] a escritura epistolar se apodera do presente que é escrita, mas atendendo a outro, quando deixará de ser presente. Daqui provem a tendência da carta de fundar um tempo indeterminado no qual o presente daquele que escreve e do que depois lê, coincidem de modo eficaz em reproduzir as réplicas de um diálogo ininterrompido, cujas interrupções reais não são significativas. (BOUVET, 2006, p. 69, tradução nossa)[94].

O destinatário sabe, ao receber sua carta, que recolhe ali um retrato discursivo de um tempo passado mais ou menos distante, mas que, quando os olhos entrarem em contato com as linhas, esse momento será restaurado como sendo um tempo paralelo ao corrente. A carta, por isso, tem a capacidade de congelar em si um tempo apartado daquele que flui partilhado entre

---

[93] "*Los diccionarios definen la correspondencia como comunicación, escrito dirigido a una persona ausente para comunicar algo que no se le puede decir personalmente. Según esta definición, la función de las cartas es la comunicación a través de un espacio, como transmisión de mensajes intercambiados sin implicar a sus agentes, mero entrecruzamiento no problemático de informaciones. Sin embargo, una comunicación exitosa es rara; la carta responde a un modelo comunicacional aleatorio, abierto a los riesgos y a los malentendidos que no se ajusta en absoluto al modelo clásico de la comunicación tal como lo esquematiza, por ejemplo, Roman Jakobson (destinador y destinatario, ubicados en un mismo plano hacen circular entre ellos un mensaje, es decir, un contenido no problemático). La carta se escribe en ausencia del destinatario y se envía sin saber a dónde va.*"

[94] "*[...] la escritura epistolar se apodera del presente en que se escribe, pero atendiendo a otro, porque aquél dejará de ser presente. De aquí proviene la tendencia de la carta a fundar un tiempo indeterminado en el que el presente del que escribe y del que lee después coinciden eficazmente en reproducir las réplicas de un diálogo ininterrumpido, cuyas interrupciones reales no son significativas.*"

todas as pessoas, e que será restaurado no movimento dialógico do ir e vir apenas entre os comunicantes, ou como afirma Haroche-Bouzinac:

> A troca cria um espaço-tempo paralelo, espécie de tempo em uníssono das consciências, tal como este, imaginado por Gide: "As respostas a uma carta deveriam nos chegar no momento em que alguém acaba de escrever" (9 de julho de 1891, a Valéry). Esse tempo, por retomar as fórmulas bergsonianas, é simultaneamente "duração" e "invenção". (2016, p. 115)

O conceito de tempo-duração em Bergson será retomado e aprofundado adiante para se falar do tempo cênico. Quando se trata de uma carta avulsa, o tempo duração é observado na leitura e releitura do mesmo artefato, porém em se tratando de um volume maior de cartas, é mais fácil visualizar a configuração desse tempo que se conecta sobre os intervalos e se constitui a partir de camadas que começaram no passado mas ainda não se encerraram. Além disso, os inúmeros movimentos desse jogo produzem uma matriz de: "[...] presença-ausência, oralidade-escritura, privado-público, fidelidade-traição e realidade-ficção." (BOUVET, 2006, p. 13, tradução nossa)[95]. O jogo do intercâmbio epistolar acentua essas dicotomias começando por instaurar seus jogadores a partir de duas individualidades: aquele que está presente e o ausente, o "eu" e o "tu". Trata-se de duas figuras enunciativas, dois indivíduos convertidos em escrita. Isso faz da carta,

> […] uma matriz ou dispositivo coletivo de enunciação que nos proporciona modo de construir-nos como enunciadores, de construir o outro como destinatário e de relacionar-nos com o tempo, o espaço e os temas; modelos, fórmulas, topos, lugares comuns, intertextos, toda uma retórica, um manual, um arquivo: o arquivo epistolar, eco de múltiplos usos públicos e privados e de múltiplas preceptivas que o conformaram ao longo de tempo. (BOUVET, 2006, p. 65, tradução nossa)[96].

Nascem daí duas figuras ontologicamente transitórias, isto é, dois entes instaurados apenas durante o curso da troca de cartas, e sempre restaurados pelo tempo que a carta for resgatada de seu escrínio e trazida diante dos olhos: o remetente e o destinatário. Ante essa perspectiva, a leitura epistolar dispara um mecanismo ritual, isto é, um ato de restauração de seu teor, que nos aparta do tempo corrente e nos remete ao conteúdo e contexto onde a epístola se insere.

---

[95] "*[...] presencia-ausencia, oralidad-escritura, privado-público, fidelidad-traición y realidad-ficción.*"

[96] "*[...] una matriz o dispositivo colectivo de enunciación que nos proporciona modo de construirnos como enunciador, de construir al otro como destinatario y de relacionarnos con el tiempo, el espacio y los temas; modelos, formulas, topos, lugares comunes, intertextos, toda una retórica, un manual, un archivo: el archivo epistolar, eco de múltiples usos públicos e privados y de múltiples preceptivas que lo han conformado a lo largo del tiempo*"

O binômio realidade-ficção se expressa porque o "eu" da carta é uma construção, uma ficção criada pelo autor da missiva sobre si mesmo. Pois, "fatalmente, ao dizer 'eu' por escrito, este se desvanece em um eu de papel, em um corpo escrito. Ao dizer, 'já', este momento deixa de pertencer ao presente, 'aqui' e 'agora' será outro tempo e outro espaço quando o destinatário receber e ler a carta." (BOUVET, 2006, p. 27, tradução nossa).[97] A inscrição desse agente enunciador, esse "eu" convertido em arquivo, em papel, em uma escrita registrada em suporte, pode ser vista como uma assinatura. Segundo Agamben (2009), a partir de Foucault e Benjamin, a assinatura é uma intencionalidade de um assinante que produz marca, assina, inscreve-se em um tempo-espaço. Na filosofia, a noção de assinatura é indissociável do ato da enunciação, estando presente no corpo e no gesto do indivíduo.

> […] escrever é 'mostrar-se', fazer-se ver, fazer surgir o próprio rosto perante o outro. E assim deve compreender-se que a carta é, ao mesmo tempo, um olhar fechado sobre o destinatário (graças à missiva que recebe, sente-se olhado) e uma maneira de oferecer a si mesmo para o olhar dele mediante o que lhe foi dito. […] deve ser compreendida menos como um deciframento de alguém por si próprio, do que como uma abertura dada de si para o outro. FOUCAULT apud (ABRAHAM, 1990, p. 184-185, tradução nossa)[98].

Na posição foucaultiana, a carta parece carregar um recorte de verdade do remetente, o mostrar-se vira sinônimo de revelar-se. Contudo, nem sempre é assim, a carta também se apoia em um jogo de esconder-se, aliás, ela funda-se na ausência que algumas vezes ocorre por extrema necessidade, mas em outras é mero desejo de não se mostrar, de preferir tratar certos temas de modo impessoal, mediado pela carta. A tensão entre a fidelidade e a traição que envolve o que é dito, sobre o sigilo, sua veracidade ou sinceridade, compõem um aspecto importante a considerar. A carta não promete sinceridade e não pode ser fielmente seguida como uma verdade. Por isso Kafka diz:

> Muito poucas vezes uma pessoa me enganou; as cartas me enganam sempre. […] Porque é uma relação com fantasmas – e não só com o fantasma do destinatário, como também com o próprio – que vai se formando sob a mão que escreve essa carta e, mais ainda, em uma série de cartas das quais uma corrobora com a outra e pode apelar a ela como testemunho. […] Mas, escrever cartas significa despir-se ante os fantasmas, coisa que eles aguardam com avidez. […] A humanidade percebe e luta contra isso; para eliminar todo o fantasmagórico possível que se interpõe entre os homens e, para conseguir

---

[97] "*Fatalmente, al decir 'yo' por escrito, éste se desvanece en un yo de papel, en un cuerpo escrito. Al decir, 'ya', este momento deja de pertenecer al presente, 'aquí' y 'ahora' será otro tiempo y otro espacio cuando el destinatario reciba y lea la carta.*"

[98] "*[...] escribir es 'mostrarse', hacerse ver, hacer surgir el propio rostro ante el otro. Y así debe comprenderse que la carta es a la vez una mirada echada sobre el destinatario (gracias a la misiva que recibe, se siente mirado) y una manera de ofrecerse a su mirada mediante lo que se le dice de uno mismo. [...] debe ser comprendida menos como un desciframiento de sí por sí mismo que como una apertura dada sobre sí al otro.*"

> uma comunicação natural, para recuperar a paz das almas, inventou o trem, o automóvel, o avião." Kafka apud (BOUVET, 2006, p. 29, tradução nossa)[99].

A troca de cartas estabelece um certo problema com a noção de "verdade" dos fatos, ou seja, o que está sendo dito corresponde à uma dada realidade, tem força de testemunho confiável dos eventos e sentimentos envolvidos? Isoladamente, a questão é bastante forte, mas dentro de um jogo da troca de cartas, que perdura um longo período, as cartas acabam por revelarem-se umas às outras, por exemplo, a carta que sinaliza o rompimento de uma relação é desmentida por uma subsequente que aventa a possibilidade de reconciliação e, assim por diante.

Essa aproximação serve para impedir aproximações que considerem as cartas como sendo referenciais inquestionáveis de verdade ou que estejam a revelar um pensamento sincero. É importante não confiar demais nelas. O dito tem tanto valor quanto o não dito, o omitido, o inventado ou a mentira. E tudo isso revela mais sobre os movimentos do jogo epistolar do que sobre um aspecto individual pontual, pois entender a escritura epistolar envolve um processo de realizar combinações de dados, entrecruzamento de informações e análise das posturas enunciadas.

A abordagem epistolar demonstra, assim, que seu valor literário, muitas vezes supera as conexões (verdadeiras ou falsas) com a vida real. O testemunho, evidentemente, tem um valor de pesquisa e referencialidade importante. Mas a invenção, o discurso, o tempo, a capacidade de retirar o discurso da zona corrente e lançá-lo para um espaço e um tempo cujo restauro seja infinito, essas propriedades dão à carta características de uma relação estética, em que se expõe a si mesmo e apreende-se o outro para frui-lo, esteticamente.

1.2.4 Um jogo de poder entre teatro, música e literatura

> "*Iago: Je ne suis qu'un critique.*"
> (SHAKESPEARE, 1860, p. 266) .

O teatro é a arte de ver o outro em ação. Observá-lo é imprescindível a essa arte. Não existe teatro sem público, não há *θέατρον* sem *θέα*. O teatro é essa relação, pelo olhar, com o

[99] "*Muy pocas veces me ha engañado una persona; las cartas siempre me engañan. […] Porque es una relación con fantasmas – y no sólo con el fantasma del destinatario, sino también con el proprio – la que se va gestando bajo la mano que escribe en esa carta y, más aún en una serie de cartas de las cuales una corrobora a la otra y puede apelar a ella como testigo. […] Pero escribir cartas significa denudarse ante los fantasmas, cosa que ellos aguardan con avidez. […] La humanidad lo percibe y lucha contra eso; para eliminar en lo posible todo lo fantasmal que se interpone entre los hombres y para lograr una comunicación natural, para recuperar la paz de las almas, ha inventado el ferrocarril, el automóvil, el aeroplano.*"

outro; ou, ainda, é a manipulação consciente e poética, pelo artista cênico, do olhar que outrem dirige-lhe. Em consequência, a qualidade dessa manipulação é diretamente proporcional à força deste encontro, a este encontro intensivo. Pode-se dizer que um ator observa o outro, isso é correto e faz parte do jogo de cena, mas não é o suficiente para completar o ecossistema teatral.

A música, segundo Deleuze e Guattari, é definida como blocos de devir no nível da expressão, para ambos: "[...] todo devir musical implica um mínimo de formas sonoras, e até de funções harmônicas e melódicas, através das quais se fará passar velocidades e lentidões, que as reduzem precisamente ao mínimo." (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 52). Para Rafael Trindade a noção de devir surge da seguinte forma:

> O devir trata-se de uma dupla captura, as moléculas de meu corpo entram em uma zona de vizinhança de outro corpo, começar a girar mais rápido e entram em variação. A força de um devir está no que passa entre, no que escorre destas determinações de poder. O devir-mulher contamina a forma homem e também a forma mulher. Aceleração, velocidade, fluxos, o devir não se faz diante de nossos olhos, mas em nossos corpos. (TRINDADE, 2016).

Deleuze e Guattari associam a música a um devir-mulher. Tal conceito não é, necessariamente, biológico, ou seja, não é uma propriedade dos seres do sexo feminino. Há devir-mulher em pessoas do sexo biológico feminino ou masculino. Trata-se de um estar "em trânsito", "em movimento", em um entrelugar que, não apenas o devir-mulher representa, mas também o devir-criança, indomável e em transformação, e o devir-animal, instintivo e indomesticável. Esses devires são uma propriedade musical. Nas palavras dos autores franceses:

> [...] a expressão musical é inseparável de um devir-mulher, um devir-criança, um devir-animal que constituem seu conteúdo. Por que a criança morre, ou o pássaro cai, como que atravessado por uma flecha? Exatamente por causa do "perigo" próprio a toda linha que escapa, a toda linha de fuga ou de desterritorialização criadora: virar destruição, abolição. (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 87)

Haveria aí um jogo com as musas? Na mitologia grega, as Μούσες (lê-se: Músses) eram as nove filhas de Zeus com Mnemósine, a deusa da memória, cujas missões eram cantar as glórias do próprio pai, que as havia conquistado no passado, no presente e haveria de tê-las no futuro. Talvez fosse um ponto de partida, mas o belo significado do devir-mulher, pode ser compreendido pelo contrário ao analisar-se o devir-homem. Aliás, devir-homem não existe no pensamento deleuziano, pois, o homem é um modelo fixo e que procura territorializar e fixar as forças que o circundam, não podendo entrar em fluxo, em devir.

> O homem procura subordinar a forma mulher, já a mulher, faz variar a forma homem. O devir-mulher abala as estruturas do ser homem, todo um devir-

> mulher, um devir-criança atravessam a música, não só no nível das vozes (a voz inglesa, a voz italiana, o contratenor, o castrado), mas no nível dos temas e dos motivos: o pequeno ritornelo, o rondo, as cenas de infância e as brincadeiras de criança. A instrumentação, a orquestração são penetradas de devires-animais, devires-pássaro primeiro, mas muitos outros ainda. (TRINDADE, 2016).

Eis a beleza da música como o jogo de força entre o masculino e o feminino, entre o sólido e o fluido, o estático e o devir, o sedentário e o nômade. Uma força que tenta parar o fluxo, domesticá-lo, colocá-lo sob normas, classificá-lo em timbres, em ritmos e em aspectos harmônicos. Mas, trata-se de uma luta que se dá em um campo distinto do teatral, enquanto o teatro nos pega pelos olhos, a música, pelos ouvidos. Se o teatro é olhar, a música é ouvir.

Estar sob o "olhar", implica na existência de um outro que olha e, na dimensão teatral, não significa tratar-se de uma observação, obediente ou passiva, de uma imagem reproduzida tecnologicamente ou performada *in loco*, mas trata-se de um olhar ativo de quem está presente e percebendo algo que presentemente acontece. Esse é um olhar responsivo, ou seja, atento a reagir a qualquer estímulo que lhe possa suceder no evento a que assiste.

O olhar, que desnuda a precariedade do palco cênico e evidencia a fragilidade do corpo humano que nele se expõe, também ajuda a completar aquilo que, por sugestão, é mostrado apenas em parte. Assim, constrói-se a cena com o mesmo material que nos constitui, pois: "nós somos feitos / do estofo que se fazem sonhos" (SHAKESPEARE, 1997, p. 143, versos 156-157, tradução nossa)[100]. O olhar constrói o espaço onde o evento se estabelece, um espaço físico, *res extensa*, edificado não apenas pelas imagens aparentes, mas, sobretudo, pelo invisível, pelo que não se vê.

Estar sob os ouvidos de outrem não é diferente. Há um divertido trecho do soneto XXIII, de Shakespeare, que diz: "ouvir com os olhos é, do amor, a fina arte." (SHAKESPEARE, 1913, p. 12, tradução nossa)[101]. Ver, também, é ouvir, conforme diz o comediógrafo, do Século de Ouro espanhol, Juan de Zabaleta: "[...] nem se ouvem sem olhos, nem se vem sem ouvidos. As ações falam grande parte, e se não se ouvem as palavras, são as ações mudas." (ZABALETA, 1885, p. 163, tradução nossa)[102]. Pode até parecer uma dicotomia entre ver e ouvir, mas não é o caso. O que Zabaleta anuncia, e que no teatro muito se exercita, é que os olhos recorrem aos ouvidos para terem certeza do que veem e os ouvidos percorrem o

---

[100] "[...] *We are such stuff / As dreams are made on* [...]"
[101] "*To hear with eyes belongs to love's fine wit*."
[102] "[...] *ni se oyen sin ojos, ni se ven sin oídos. Las acciones hablan gran parte, y si no se oyen las palabras, son las acciones mudas.*"

trajeto contrário para certificarem-se do que ouvem. Ambos se completam, se traem ou se anulam, eis o jogo. Portanto, *θέα* significa ver (com os olhos e com os ouvidos).

Por sua vez, no teatro se diz que, se não foi visto ou ouvido, logo, não aconteceu em cena. Nesse sentido, Heidegger afirmou que: "Para o discurso o ouvir é constitutivo." (HEIDEGGER, 2012, p. 461). Entretanto, constitutivo do que? A resposta não seria, propriamente, do que, mas de quem, pois, obviamente o filósofo alemão não estava se referindo à cena, mas ao conceito central de sua filosofia, o *Dasein*. Em alemão, *da* significa "lá" ou "aí" e *sein*, "ser", logo, *Dasein* pode ser traduzido como, o ser-no-mundo ou o ser-aí. Ouvir é um modo de abertura do *Dasein* ao mundo, uma forma de presença, de conexão para com o "ao redor".

> O ouvir constitui inclusive o estar-aberto primário e autêntico do *Dasein* para o seu poder-ser mais-próprio, como um ouvir a voz do amigo que cada *Dasein* traz junto de si. O *Dasein* ouve porque entende. Como entendedor ser-no-mundo com os outros, ele é, no seu ouvir, "obediente" ao *Dasein*-com e a si mesmo e, nessa audiência obediente, ele se torna dependente. [...] O escutar tem também o modo-de-ser do ouvir entendedor. "De imediato" nunca ouvimos barulhos e o conjunto de ruídos, mas o carro que range, a motocicleta. O que se ouve é a coluna em marcha, o vento norte, o pica-pau bicando, o fogo crepitando. (HEIDEGGER, 2012, p. 461).

A "abertura" é um modo de acolhimento, de receptividade do *dasein* aos demais entes do mundo, a mudar-se, impactar-se, enfim, ao afetar-se e, tanto maior será essa abertura, quanto mais receptividade houver. Essa abertura se dá no tempo presente, aliás, da perspectiva da pura percepção, a abertura do *dasein* é o próprio tempo presente, isto é, o horizonte da apreensibilidade do mundo pelo ser-aí. O que quer que se "ouça", está em contexto, ligado com a práxis, enfim, tem realidade ético e cognitivo, portanto, tem significado, logo, a referida abertura é uma operação hermenêutica do *dasein*, segundo Heidegger. Por isso, ouvir também é entender.

Para Bakhtin, a fala/escuta do exercício da voz proporciona alteridade, encontro com o outro, na linha do pensamento de Heidegger sobre a abertura do *dasein* para o mundo. Portanto, a imagem do outro invade a abertura do *dasein* tanto quanto o som, a acústica, que por ele é projetada:

> Encontro-me na emoção de uma voz alheia, encarno-me na voz alheia que me canta, encontro nela uma abordagem válida para minha própria emoção interior; através do canto de uma alma amorosa canto a mim mesmo. Essa voz alheia, que me chega de fora e organiza minha vida interior, é a do coro possível; é uma voz harmonizada com esse coro e que percebe, no exterior de si mesma, a possível sustentação do coro (no silêncio e no vazio absolutos, essa voz não poderia ter tanta ressonância; a violação individual e totalmente solitária do silêncio absoluto tem algo de assustador e de ímpio, e degenera

> em um grito que dá medo a si mesmo e se irrita consigo mesmo em sua atualidade bruta e enervante; a violação solitária e totalmente arbitrária do silêncio implica uma responsabilidade infinita ou um cinismo que nada funda. (BAKHTIN, 1997, p. 184).

Dessa forma, a violação da abertura do *dasein* o encontro com o outro é algo que só se dá na dimensão prática, na realidade da vida corrente. A compreensão foucaultiana do poder parte do mesmo princípio: não ocorre no plano da teoria, como uma ideia, mas na prática, enquanto relação entre pessoas. Da mesma forma, o poder é como o teatro e música que necessitam da execução, da performance, para deixarem de ser abstrações em um texto ou em uma partitura, e convertem-se em jogo e, por sua vez, em experiência estética materializada no espaço e no tempo. Uma das propriedades de um jogo de poder, aliás, de todo jogo, é localizar-se no espaço e vincular-se a uma dada duração temporal. Segundo Dreyfus e Rabinow: "O jogo de forças em qualquer situação histórica particular torna-se possível pelo espaço que as define." (DREYFUS e RABINOW, 1995, p. 121-122). No teatro é possível identificar-se jogos de poder em quatro zonas: na dramaturgia, isto é, no texto dramatúrgico, envolvendo os conflitos entre os agentes ficcionais, os personagens; na função da cena, entre os artistas envolvidos na materialização do acontecimento teatral; no processo criativo, entre os agentes envolvidos na concepção; e, por fim, no embate entre obra de arte, o público e a crítica. Há rejeição, resistência, negação, lutas e confrontos entre todos os envolvidos.

Lembrando a definição de Lope de Veja – aquela que diz que o teatro é composto por uma paixão, duas pessoas e um tablado –, a paixão, o conflito, é o mote do jogo de forças na dimensão dramatúrgica. Na ficção é esperado que haja linhas de forças divergentes dinamizando a história, seja um amor proibido, um desejo não consentido, uma luta fratricida, uma guerra ou luta entre semelhantes, enfim, é da natureza do drama, o movimento de forças. Afinal, conforme Ariano Suassuna, em palestra: "tudo o que é ruim de passar é bom de contar e tudo o que é bom de passar é ruim de contar" (SUASSUNA, 2008). Se Otello vivesse harmoniosamente com Desdemona e ignorasse as tratativas de Jago, não haveria tragédia. O que permite o desenvolvimento da narrativa é a inveja do alferes, a insegurança e o ciúme do general, e o espírito prestativo da jovem veneziana, que vai interceder por Cassio, precisamente, quando Jago incute desconfianças em Otello. A harmonia não faz um bom drama.

No processo criativo, os autores costumam realizar embates nos processos de escolha, na concepção da cena, no espaço cênico mais adequado ao desenvolvimento da história, no tipo de narrativa empregada, no caráter dos personagens, no fluxo dramatúrgico, etc. Nos ensaios, os embates são, costumeiramente, físicos, pois são presenciais na urdidura da cena, na tentativa

e erro de como melhor realizá-la, eis quando ocorrem críticas entre os atores, quando se rejeita ou se estimula o aperfeiçoamento de certas soluções, quando os encenadores demonstram sua insatisfação. Na função teatral, na realização da cena em presença do público, os atores continuam (ou pelo menos deveriam tentar) manter vivo o jogo entre si, estimulando-se e provocando-se o tempo todo para extraírem o frescor de novidade de um evento que eles já conhecem à exaustão por conta dos ensaios realizados. Essa tensão se transmite ao público que pode ser desafiado constantemente a ver o que não quer ou a tratar assuntos que não deseje. Consentir com a existência dessas forças, com a possibilidade desses embates e com suas consequências, nem sempre controláveis, é constitutivo e característico do jogo teatral. Verdadeiramente, boa parte dos artistas da cena sentem prazer nessa disputa e enxergam nela o motivo pelo qual continuam a fazer teatro.

Os atores teatrais não possuem para seus personagens indicações precisas de timbre, tom, altura, ritmo, tempo, andamento no registro dramatúrgico (no texto teatral), aliás, construí-las faz parte do processo criativo de interpretação cênica. Essa construção ocorre ao longo dos ensaios para se chegar à cena, no qual elabora-se desde as paisagens sonoras exteriores possíveis até os fluxos interiores. Dez atores diferentes, passando por dez processos criativos distintos da mesma peça, no teatro, podem construir dez personagens completamente diferentes uns dos outros. Na ópera essa diversidade não é tão profunda.

Para Appia, "O ator é o fator essencial da encenação; é ele a quem vemos, viemos buscar uma emoção que esperamos dele. Trata-se, portanto, de basear a encenação a todo custo na presença dessa presença." (BABLET-HAHN, 1983, p. 17, tradução nossa)[103]. Quando o encenador suíço fala da visualidade do ator, está falando diretamente da importância do corpo do ator ao ser visto em cena, mas como também se vê com os ouvidos, não há separação entre o bem cantar, ou *bel canto*, e o bem atuar. Essa fratura não tem razão de ser quando se trata de uma arte que não é somatória de outras duas, mas que só existe na fusão de ambas.

Na ópera, as linhas de força e os jogos de poder ocorrem em níveis similares aos do teatro, com uma distinção fundamental: a disputa permanente entre os elementos do teatro, da música e da poesia; além de outras tensões como a existente entre a crítica, o público e uma noção de tradição. Tal embate desdobra-se entre o ofício de papéis bastante conhecidos e definidos: o compositor, o libretista, o regente da orquestra e o diretor da cena. Ao tempo de Verdi, não havia muitas dúvidas sobre a quem cabia a decisão final: ao compositor. Várias eram

[103] "*L'acteur est le facteur essentiel de la mise en scène ; c'est lui que nous venons voir, c'est de lui que nous attendons l'émotion que nous sommes venus chercher. Il s'agit donc à tout prix de fonder la mise en scène sur la présence de cette présence*."

as razões para tanto: o fato de o maestro ter comprado a propriedade do libreto de Boito, davam-lhe o direito de pedir quaisquer ajustes e mudanças.

A ênfase dada ao desejo de cada um desses papéis reflete a predominância que cada elemento terá em uma certa ópera lírica: seja a interpretação teatral, comumente manifesta no estilo de "atuação" dos artistas ou na estética cenográfica; seja o *bel canto*; ou, ainda, a função dos musicistas. Em outras palavras a prioridade é atuar ou cantar, ser ouvido ou visto. Muitos artistas da ópera não aceitam fazer determinado gesto ou movimento porque poderia atrapalhá-los no cantar, em termos teatrais, esses artistas não se entregam à cena, e consideram-se mais cantores do que atores. Com isso justifica-se um certo desleixo com o corpo cênico, a ferramenta elementar do primeiro, o ator. Para combater esse problema, Stanislavski adotou um programa de trabalho com dois objetivos centrais para os atores-cantores:

> O primeiro era atingir uma dicção expressiva e incisiva, graças à qual pudessem transmitir de forma clara e colorida as palavras que cantavam. "Cinquenta por cento do nosso sucesso depende da dicção. Nem uma única palavra deve deixar de atingir o público". Esse foi o "leitmotiv" do trabalho de Stanislavski com cantores. O segundo objetivo era a completa liberação de seus corpos de todas as tensões e pressões involuntárias, com o objetivo de conseguir um domínio fácil e simples de si mesmos no palco. Foi para conseguir essa capacidade de libertar seus corpos da tensão excessiva, especialmente nos braços, pulsos e dedos, que os exercícios diários eram dedicados. Eles foram todos feitos para a música, a fim de treinar os cantores em fazer cada movimento em consonância com os ritmos musicais. (STANISLAVSKI e RUMYANTSEV, 1998, p. 4, tradução nossa)[104].

O encenador Goldovsky (1968) aborda o cantor como um ator de quem se espera que torne emoções visíveis, que tenha um corpo ativo e disponível aos movimentos apropriados à cena. Para isso, esse encenador busca trabalhar a construção dos personagens em ópera com um método similar aos estabelecidos por Stanislavski no teatro. Em suma, o propósito de ambos os métodos é preparar psíquica e fisicamente os atores para jogarem em cena com a junção de teatro e música. Conforme Fernando Peixoto, Patrice Chèreau assim se manifesta sobre os próprios trabalhos de construção corporal para atores-cantores:

> [...] "o que eu proponho", diz Chèreau, "para que se movam, para que representem é a própria pulsação do canto e do som que vem do fosso [da orquestra]. A energia que devem colocar, devem procurá-la todo tempo na música. (PEIXOTO, 1986, p. 52).

---

[104] "*The first was to achieve expressive, incisive diction, thanks to which they could convey clearly and colorfully the words they sang. "Fifty percent of our success depends on diction. Not a single word must fail to reach the audience." That was the "leitmotiv" of Stanislavski's work with singers. The second objective was the complete freeing of their bodies from all involuntary tensions and pressures, for the purpose of achieving easy, simple handling of themselves onstage. It was to achieve this ability to free their bodies from excessive tenseness, especially in the arms, wrists and fingers, that daily exercises were devoted. They were all done to music in order to train the singers in making every movement consonant with musical rhythms.*"

Basicamente, o mestre russo ansiava por inteligibilidade e clareza no canto e relaxamento corporal para a apropriada movimentação condizente com o teor do que se estivesse cantando na mesma linha do diretor francês. Tais procedimentos tornam inócua a questão: o que é mais importante, atuar ou cantar? Pois, não há dicotomia entre cantar e interpretar; cantar converte-se em interpretar. Não se trata mais de cantar ou atuar, mas de construir uma boa interpretação para o que se cantará. Não se trata mais de um ou outro, mas da construção de ambos como materialização do papel e da cena.

A definição de ópera, como dito, tenciona esses dois campos: o da poética teatral, do ver, do *θέα* (lê-se: *théa*); e da poética musical, do ouvir, do *ακούστε* (lê-se: *acoúste*). Entenda-se poética no sentido grego clássico de criação prática, invenção, feitoria, composição. Ter um encenador trabalhando juntamente com o diretor musical revela a tentativa de se alcançar um equilíbrio das forças. Ao longo da história, cada envolvido (música, teatro e literatura) conquistou a duras penas seu próprio campo de ação, onde o maestro tem o seu domínio e o encenador também. Cada qual conquistou um espaço e sofreu suas perdas. Boris Goldovsky afirma que:

> Quando o teatro, lidando principalmente com pensamentos, palavras e imagens visuais características, associa-se à música, ele tem de abrir mão em favor do seu novo parceiro do controle total sobre o tempo de quase todas as atividades. Somente quando a orquestra está completamente fora de cena (como em recitativos *secchi* acompanhados por piano) ou quando os instrumentos param ou tocam longas notas sustentadas, o cantor está livre, como o ator no drama falado, para escolher o tempo do seu comportamento. (GOLDOVSKY, 1968, p. 86, tradução nossa)[105].

Tais conquistas não são permanentes, precisam ser reforçadas cotidianamente. Ao mesmo tempo em que se pensa na ópera como um gênero fragmentado, pode-se vê-la, ao contrário, como uma arte cuja principal característica é ser constituída pela permanente existência desse jogo de forças. O papel do encenador, para Fernando Peixoto, é o de friccionar, acentuar e estressar essa tensão:

> Não se trata de apenas traduzir a música em imagens cênicas, o que aliás já seria alcançar muito: o desafio extremo consiste em fazer da linguagem cênica um meio de expressão aberto e provocante, capaz de erguer um painel de signos e significados que simplesmente ampliam ou então entram mesmo em tensão e conflito com a textura musical e poética da partitura, compreendida em sua total complexidade. (PEIXOTO, 1986, p. 123).

[105] "*When the theater, dealing mainly with thoughts, words, and characteristic visual images, becomes associated with music, it has to relinquish to its new partner full control over the timing of almost all activities. Only when the orchestra is entirely out of the picture (as in keyboard-accompanied, secco recitatives) or when the instruments stop or play long, sustained notes, can the singer be free, like the actor in the spoken drama, to choose the tempo of his behavior.*"

Nessa relação estabelecida entre público, encenador e maestro, esse último tem prevalecido sucessivamente a começar pelo fato de que o maestro, até hoje, fica à mostra durante toda a realização da cena, enquanto a percepção do encenador durante o evento seria impensável. Quem assim se manifesta é o diretor teatral Patrice Chèreau, em diálogo com o maestro Daniel Barenboim, conforme segue:

> [...] durante o espetáculo eu não apareço. Nem se quer se sabe onde estou. Em contrapartida, o regente da orquestra está sendo visto enquanto rege e, ao menos, temos certeza de que ele está sobre o pódio. Pelos efeitos que seus gestos causam na orquestra, podemos dizer que seu trabalho é aquele. Vê-se que ele está presente. O diretor, ao contrário, não está presente. (BARENBOIM e CHÉREAU, 2010, p. 14).

Há ainda, um outro jogo de poder na ópera que merece atenção: a tensão entre a cena e público e, dentre eles, entre o público conservador e o, os que resistem às inovações na encenação e os que a consideram-na inevitáveis. Nessa poderosa relação de forças, qualquer tentativa de fazer algo diferente do esperado na encenação de uma dada ópera gera polêmica. O encenador gaúcho Fernando Peixoto (1986) denominava esse fenômeno como sendo "o peso da engrenagem". Pesa sobre os artistas da cena o desejo daquilo que os guardiães da tradição operística desejam ver no palco. De sorte que, as vezes se agrada ao público, noutras a crítica, e, fortuitamente, a ambos. A paixão pelo gênero operístico é uma característica desse tipo de público que teme certas atualizações, encarando-as como aventuras egóicas de encenadores que querem sobressaírem-se aos compositores.

> Essa legião de guardiães do passado pensa salvaguardar valores. Objetivamente cumpre missão contrária: acaba sufocando todo o vigor musical proposto pelos compositores, castrando a ópera de sua linguagem específica e de seu mais rico potencial expressivo. (PEIXOTO, 1986, p. 16)

Nenhum encenador ou maestro sugeriria uma interferência agressiva, o corte de uma cena, um encurtamento musical, a eliminação ou alteração de diálogos, a realização de improvisos ou alteração do timbre dos personagens na função de uma ópera. Segundo o cânone operístico, uma obra composta é, praticamente, intocável, a não ser que o próprio autor o deseje, por exemplo, Boito excluiu Brabâncio e todo o Ato I da peça shakespeariana, mas ninguém excluiria Lodovico da ópera. Ou ainda, difícil encontrar quem decidisse tomar o final do 3º Ato da mesma ópera, o *concertato* de insulto à Desdemona em frente à corte Veneziana, e refazer-lhe a orquestração. Mas, Verdi o fez, da estreia para as apresentações posteriores. Se pararmos para analisar, não há nada que impeça um feito dessa natureza: as obras já são de domínio público, havendo financiamento, conhecimento e possibilidade material, tudo é possível, mas

por que não o fazem? Porque a obra está consolidada inclusive em nosso inconsciente ao ponto dessa hipótese nem ser considerada seriamente.

Por outro lado, não se trata de negar que alguém tenha habilidade ou coragem suficiente para fazer tais mudanças. Aliás, habilidade ou conhecimento, está sendo usado aqui para referenciar o esforço específico necessário para uma mudança musical de tal ordem que exija reestruturação harmônica, nova orquestração, etc. O teatro, por exemplo, permite apropriações e adaptações com muito mais desenvoltura, por isso, Peixoto afirma:

> O terreno da música é dominado por valores conservadores, insiste o crítico norte-americano Paul Henry Lang, afirmando ainda que nenhum público é mais obstinadamente conservador que os amantes da ópera. São espectadores que quase sistematicamente recusam o confronto crítico e negam a necessidade de transformações, na intransigente e obstinada defesa de parâmetros erigidos como eternos e insubstituíveis, fixos e invioláveis. (PEIXOTO, 1986, p. 15-16).

O artista da cena na ópera está limitado por dois elementos essenciais: dimensão e duração, pois a música é a arte do tempo. A ópera desafia-os a criar dentro desses limites. Uma dada cena no teatro ocorre em um tempo tão fluido quanto sua interpretação demandar. De modo que, um ator pode construi-la com uma duração, absolutamente, distinta de outro ator. Na ópera essa extensão temporal não é tão elástica, pois, exige precisão física e sincronia com vários outros elementos participantes. Essa sincronização demanda um tempo comum aos envolvidos, ditado pela orquestra, logo o ritmo e o andamento aproximam o feito de todos os intérpretes de um mesmo papel.

A grande tensão presente na ópera não é propriamente entre teatro e música, mas entre o corpo e voz. O corpo que age, se move, gesticula, corre, pula, dança, para e enuncia. Nas artes da cena, a enunciação também é enunciado, no sentido de que as circunstâncias produtoras do enunciado, por estarem sendo vistas em operação, são igualmente eloquentes, comunicam, e significam tanto quanto o discurso emanado. De outra parte, a voz, que percorre uma vasta tessitura na escala musical, que se qualifica conforme certos timbres, que possui uma rica versatilidade na emissão sonora, também é "a fonte sonora mais antiga e espontânea que possa conscientemente dar origem à música [...]" (KÁROLYI, 1965, p. 159, tradução nossa)[106]. Enfim, a voz é esse "[...] produto da vibração das duas pequenas cordas vocais tensionadas através da laringe da nossa garganta." (KÁROLYI, 1965, p. 159, tradução nossa)[107].

---

[106] "*La fonte sonora più antica e spontanea che possa coscientemente dar origine alla musica [...]*"
[107] "*[...] prodotto dalla vibrazione delle due piccole corde vocali tese attraverso la laringe della nostra gola.*"

Na ópera, a voz não é nem coloquial nem a voz da canção, ela é um deslocamento radical da espontaneidade da fala comum, ou seja, uma ultraestilização que leva às últimas consequências o jogo entre canto e fala, cuja técnica recebeu o nome de *bel canto* ou, canto belo, em italiano. O *bel canto* estabelece a dialética entre compreensão e sensação, isto é, enquanto maneira de articular a palavra, o texto dramatúrgico, o *bel cantare* não deve perder de vista a necessidade de fazer-se compreender a frase dentro do contexto ficcional da obra. Entretanto, essa mesma articulação explora e permite outras possibilidades acústicas da palavra, com a aquisição de novos ritmos, alturas e tempos. Com isso, relativiza-se a relação significado e significante, desestabilizando-se o sentido que a sonoridade outorga a palavra, ou seja, um sentido construído na prosódia da fala, cuja entonação se dá pela emissão característica de som e acento, produzindo significado. Seria o mesmo que dizer: a palavra "maçã" tem um certo jeito de se falar para suscitar no ouvinte o significado da fruta da macieira ou de variações metafóricas atribuídas ao mesmo verbete; porém, se a pronúncia estressar a duração, a altura, a intensidade dos fonemas, de maneira "pouco usual", é provável que essa palavra seja alçada a outra dimensão simbólica que não mais à cotidiana.

A palavra está para o *bel canto* assim como o barro para as mãos do oleiro: massa de modelagem musical. Pode-se obter tantos elementos conhecidos, tais quais vasos ou recipientes, como formas abstratas. Se a prosódia das palavras em uma língua fosse considerada sua forma natural de pronúncia, o bel canto agiria para a desnaturalização dos verbetes por meio da acústica. O termo "natural" ou "normal" é um tanto quanto perigoso, dado que, possam ser empregados para atribuir a um sotaque a primazia sobre outras variações, não se trata disso. Na ópera, o termo desnaturalizar é mais ilustrativo para expressar a extrema artificialidade de se falar cantando com tanta impostação que termine por transformar palavras em onomatopeias, como a Rainha da Noite, em sua famosa ária, de *A flauta mágica* (1791). Desnaturalizar a acústica "convencional" de um significante, isto é, retirar o significado que um significante tem, é o mesmo que reverter um acabamento adquirido. Essa falta de acabamento é justamente o que caracteriza a música, de acordo com Bakhtin:

> Na música, sentimos a resistência de uma possível consciência, viva, que não dispõe de um princípio de acabamento em seu interior, e é somente na medida em que lhe percebemos a força, o peso dos valores, é que percebemos, em cada um dos graus subsequentes que ela transpõe, a vitória que ela obtém sobre o que lhe compete superar [...] (BAKHTIN, 1997, p. 214).

Nesse sentido, a ruptura do signo linguístico, pela exploração de sua potencialidade oral que o canto operístico possibilita, aproxima a palavra da música e, como tal, do enunciado

como enunciação. Enquanto enunciado, a voz tem valor como significado na troca de imagens com valor semântico e, nessa dimensão ela se apropria do modo de dizer discursivo disposto no libreto. Para Lacan, enunciação é a falta, levando-se em conta o funcionamento dos significantes enquanto representantes de algo que falta, a música adquire essa mesma qualidade ao trazer em si a insatisfação de não se bastar, de precisar saciar-se em cada realização, pelo outro com quem entrar em contato. "O enigma é provavelmente isso, uma enunciação. Encarrego vocês de convertê-lo em enunciado." (LACAN, 1992, p. 34).

Aquilo que antes tinha um suposto "acabamento", um sentido "completo", é dissolvido e transformado em outro tipo de material. A referida dialética a partir da qual o *bel canto* surge é, portanto, de natureza ético-estética. O aspecto ético emerge como consciência da existência de um outro, para quem o sentido inacabamento torna-se possibilidade de encontro e, consequentemente, de construção de outros sentidos complementares, mesmo que, por curto período. Afinal, conforme Bakhtin, independentemente da falta de um sentido de acabamento, a criação estética não se dá no vazio de valores:

> [...] quando sentimos essa tensão que não comporta em seu interior seu próprio princípio de acabamento, e que se exerce na dimensão efêmera de um procedimento cognitivo-ético (no infinito de seu arrependimento e de sua súplica, na perspectiva de uma inquietude eterna que lhe cabe por princípio e de direito), sentimos também a grandeza do privilégio do acontecer, de ser o outro, de encontrarmo-nos fora da outra consciência possível, sentimos nossa aptidão para conceder a graça, para proporcionar a solução, somos detentores do princípio de seu acabamento e estamos habilitados para realizar sua forma estética: não criamos a forma musical em um vazio de valores ou entre outras formas, igualmente musicais (uma música dentro da música), nós a criamos no acontecimento da vida, sendo apenas isso que lhe confere seriedade, caráter de acontecimento significante e peso. (BAKHTIN, 1997, p. 214)

Nessa tensão estabelecida entre o *bel canto* e a imagem, entre a música e o teatro, encontra-se uma suposta tensão entre a ética e a estética em um embate que remonta aos preceitos de autonomia do objeto estético, isto é, da arte. Ainda que, segundo Wittgenstein, não haja essa antinomia, pois: "É claro que a ética não se pode expressar. A ética é transcendental. (Ética e estética são o mesmo.)" (WITTGENSTEIN, 2009, p. 133, tradução nossa)[108]. A questão da autonomia da arte é complexa, tem sido debatida desde Kant, para preservá-la do relativismo subjetivista e, por consequência, da mudança ética própria de cada cultura e período histórico. Não é possível adentrar uma tal discussão sem fundamentar o que se entende por arte, por autonomia e, sobretudo, por ética; pois, caso a ética seja tomada por um conjunto de valores, ou mesmo pela por preceitos filosóficos que se desdobrarão em normas e regras morais, se

[108] "*Es claro que la ética no se puede expresar. La ética es trascendental. (Ética y estética son lo mismo.)*"

estaria longe do pensamento de Wittgenstein. Ao considerar-se ética como a mais elementar consciência de um outro, o estabelecimento da mais rudimentar alteridade, então, não a arte se funde à ética, pois que depende de um outro para apreciá-la, usufrui-la, criticá-la, testemunhá-la, assisti-la, etc. A questão é: existe arte sem público? Se a resposta for: não, então o ser da arte está condicionado às relações humanas e, onde há relações, há ética, há um si mesmo em constante jogo e auto refazimento pelo contato com o outro.

2 ATTO I: A GÊNESE DE UMA RELAÇÃO ÉTICO-ESTÉTICA

"*É no amplo espaço que certos homens são destinados a encontrarem-se e entenderem-se.*"
(STREPPONI, 1879a, p. LXXXIV, tradução nossa)[109].

O *carteggio* é o conjunto das cartas trocadas entre Verdi e Boito, utilizá-lo para reconstruir um jogo de cartas é o principal propósito deste capítulo. Nesse jogo, cada movimento tem seu tempo, cada gesto seu valor e cada ação uma consequente resposta. Mas, não sem alguns desafios, o primeiro deles é pensar no conceito de verdade em dois aspectos: a verdade enquanto saber oriundo dessa documentação, e como relação ética.

Para essa reflexão, há algo em Foucault muito atraente: parece que, para esse pensador francês, um conceito descontextualizado não importa. De sorte que, "verdade", "poder" e "ética" não fazem sentido enquanto ideia ou conceito, senão em situações concretas da vida. Essa é uma perspectiva ontológica, segundo a qual os conceitos se manifestam em fenômenos da existência, diferentemente de uma abordagem metafísica diferente daquela defendida por Heidegger e seguida por Foucault. Mas também, soa artística, ou seja, o teatro é algo que só se dá na prática, no jogo, no acontecimento real, não existe teatro na imaginação, não existe uma pintura na teoria, não existe circo no ambiente virtual a arte é uma prática.

Como método, Foucault não se dedica exclusivamente à especulação da verdade enquanto episteme ou verificação dialética de um certo conhecimento verdadeiro ou falso; mas em uma ontologia da verdade que estabelece o ente: sujeito-da-verdade, isto é, um modo de ser que na verdade relaciona-se dentro de um jogo, um jogo de veridicção com outros modos de ser, com outras categorias do pensamento. Como esse jogo se desdobra e no que ele implica, levam Foucault a observar as condições de produção do discurso verdadeiro, em vez de apenas a verdade do discurso em si; importa analisar as condições de prática e manifestação da verdade, mais do que a própria verdade. Para tanto, problematização se converte no conjunto de práticas que possibilitam um jogo a partir do qual se pode observar, refletir, especular com relação à verdade:

> Problematização não quer dizer representação de um objeto preexistente, nem tampouco a criação pelo discurso de um objeto que não existe. É o conjunto das práticas discursivas ou não discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento (seja sob a forma de reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política etc.). (FOUCAULT, 2017b, p. 236).

[109] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.I.

Nas cartas de Verdi e Boito há uma relação parecida se se problematizar a verdade enquanto valor legitimador de seu conteúdo, veracidade dos sentimentos que ambos nutriam um pelo outro, na sinceridade com a qual se tratavam. Ou, ainda, se se Mas, seguindo Foucault, mais do que essa abordagem, observar as circunstâncias do *carteggio*, e como transparece a criação como sendo aquele momento fugidio e delicado, em que, um segundo antes tudo era caos, mas, por articulação de algum evento imponderável e desconhecido, algo novo passou a existir. Os indícios de criação da ópera nas cartas vão muito além do discurso sobre a gênese de *Otello* que passe pelas missivas, surge, sobretudo, do que não é dito, das entrelinhas, do que escapa sem querer, dos erros, dos pedidos de correção ou mudança. O *carteggio* não é um jogo de verdade, mas este capítulo o coloca em um.

No interior do jogo de verdade, surgem práticas e paradigmas essenciais para a dinâmica que se manifestam discursivamente. A problematização é, pois, uma operação, um arranjo segundo o qual se entra em um jogo dialético de verdadeiro e falso, no qual o ser se constitui historicamente como experiência, isto é, como algo que pode e deve ser pensado.

> O verdadeiro depende – tenho aqui que reintroduzir a dimensão que separo arbitrariamente – depende apenas de minha enunciação, ou seja, se eu o enuncio com propriedade. O verdadeiro não é interno a proposição, onde só anuncia o fato, o factício da linguagem. (LACAN, 1992, p. 57).

De forma similar, Heidegger acredita que a verificação não ocorre apenas na dimensão do intelecto, mas, ontologicamente, no nível da enunciação: "enunciar é um ser voltado para a coisa sendo ela mesma. E, que é comprovado pela percepção? Nada senão *que* o percebido *é* o mesmo ente visado na enunciação." (HEIDEGGER, 2012, p. 603). Essa comprovação consiste em testar se o ente do "conhecimento" enunciado se mostra *assim como* ele é em si mesmo, ou seja: o *mostrar-se do ente na mesmidade*. Ontologicamente, equivale a dizer que a comprovação do conhecimento enunciado é um *ser que-descobre voltado para* o ente real ele mesmo. Segundo Heidegger:

> A *enunciação* é *verdadeira* significa: que ela descobre o ente em si mesmo. Ela enuncia, mostra, "faz ver" (ἀπόφανσις [lê-se: apófansis]) o ente em seu ser-descoberto. O *ser-verdadeiro* (*verdade*) da enunciação se deve entender como um *ser-descobridor*. A verdade não tem, portanto, de modo algum a estrutura de uma concordância entre conhecer e objeto, no sentido de uma adequação de um ente (sujeito) a outro (objeto). (HEIDEGGER, 2012, p. 605).

Contudo, sem abandonar a tradição aristotélica de todo, o filósofo de Messkirch recorre à interpretação de ἀλήθεια (lê-se: aleteia), traduzida em *Da Interpretação* por "verdade", para uma compreensão pré-filosófica que significava para os gregos: s*elbstverständlich* e que Fausto Castilho traduziu por "como-algo-que-se-entende-por-si"

(HEIDEGGER, 2012, p. 609). Mas aqui traduzo por: autoevidente, considerando que o prefixo *selbst* significa auto e *verständlich*, compreensível, fácil de entender. Dentro de procedimentos ontológicos-linguísticos, três teses caracterizam aquilo que Heidegger chama de conceito tradicional da verdade:

> 1. O lugar da verdade é a enunciação, o juízo (*das Urteil*); 2. A essência da verdade consiste na "concordância" do juízo com o seu objeto. 3. Aristóteles, o pai da lógica, atribuiu tanto a verdade ao juízo quanto o seu lugar originário e também deu curso à definição da verdade como "concordância". (HEIDEGGER, 2012, p. 595).

Para Foucault, no centro do jogo de verdade aparece a questão de quem diz a verdade, como e porque a diz. A verdade se torna a expressão de uma maneira de dizer mais do que de um dito, uma tal forma ciente e disposta a encarar os riscos e ameaças do dizer verdadeiro. Essa compreensão é, claramente, desenvolvida no conceito de *parresía*. Nessa direção Francisco Ortega indica:

> A temática da *ascese da verdade* ocupa o centro da reflexão nos cursos de 1982: verdade, não como verdade de essência ou origem que o sujeito deve descobrir em si, mas como trabalho sobre si, verdade como *produção* e *ethos*. Neste contexto, aparece pela primeira vez a noção de *parrhesía*, objeto dos cursos de 1983 e 1984. (ORTEGA, 1999, p. 104)

Talvez esse seja dos conceitos mais belos de Foucault, o da coragem de se dizer algo verdadeiro, de se enfrentar o risco, o perigo, de não se deixar intimidar pelas circunstâncias. A pergunta que volta ao início é: o que é a verdade? O parresiasta sabe-o. É no jogo, que emerge a circunstância do dizer verdade, e nesse contexto, o parresiasta a identifica. Mas, em se tratando do *carteggio* Verdi e Boito, parresía ou dizer verdadeiro não se aplicam, afinal, qual risco corre alguém por um dizer verdadeiro por meio de cartas? O risco da parresía é físico, é de vida, não de antipatia ou rompimento de relações. Assim, o jogo de verdade que se estabelece no *carteggio* parece mais próximo de Wittgenstein, quando aponta para a relação do discurso com os "jogos de linguagem", assim definidos:

> Podemos também imaginar que todo o processo do uso das palavras em (2) [[110]] é um daqueles jogos por meio dos quais as crianças aprendem sua língua materna. Chamarei esses jogos de "jogos de linguagem", e falarei muitas

[110] Wittgenstein faz referência ao §2, de *Investigações filosóficas*, onde se lê: "2. Aquele conceito filosófico da significação cabe bem numa representação primitiva da maneira pela qual a linguagem funciona. Mas, pode-se também dizer, é a representação de uma linguagem mais primitiva do que a nossa. Pensemos numa linguagem para a qual a descrição dada por Santo Agostinho seja correta: a linguagem deve servir para o entendimento de um construtor A com um ajudante B. A executa a construção de um edifício com pedras apropriadas; estão à mão cubos, colunas, lajotas e vigas. B passa-lhe as pedras, e na sequência em que A precisa delas. Para esta finalidade, servem-se de uma linguagem constituída das palavras 'cubos', 'colunas', 'lajotas', 'vigas'. A grita essas palavras; – B traz as pedras que aprendeu a trazer ao ouvir esse chamado. – Conceba isso como linguagem totalmente primitiva."

> vezes de uma linguagem primitiva como de um jogo de linguagem. E poder-se-iam chamar também de jogos de linguagem os processos de denominação das pedras e da repetição da palavra pronunciada. Pense os vários usos das palavras ao se brincar de roda. Chamarei também de "jogos de linguagem" o conjunto da linguagem e das atividades com as quais está interligada. (WITTGENSTEIN, 2000, p. 30)

Quando tratado como jogo de linguagem, parece que o *carteggio* fica mais próximo do que realmente é, um conjunto de atos de discurso trocados entre indivíduos. Não que isso impeça a abordagem como jogo de verdade, considerando-se que a comunicação não se dava apenas por via escrita, mas ao longe quase 8 anos, ocorreram, não raras vezes, ao vivo. A diferença é que nesse último caso, não há registros, eventualmente reminiscências dentro das próprias cartas, ou seja, aqui, o jogo de verdade está embutido no jogo de linguagens.

Contudo, a preocupação com a verdade quando chega em Nietzsche parece derreter. Nos estudos realizados sobre *A gaia ciência* (2012), em *A verdade e as formas jurídicas* (2002), parece que Foucault deixou-se contaminar pelo menosprezo de Nietzsche pela noção de verdade, que a trata como um objeto do desejo epistemológico, nada mais do que uma vontade de verdade. Disse o pensador alemão: "[...] esse mau gosto, essa vontade de verdade, de 'verdade a todo custo', esse desvario adolescente no amor à verdade – nos aborrece [...]" (NIETZSCHE, 2012, p. 14); e depois: "[...] apareceu a verdade, como a mais fraca forma de conhecimento." (NIETZSCHE, 2012, p. 128).

Para Foucault, Nietzsche decretou uma certa inexistência da relação entre o conhecimento e as coisas a conhecer e que tais relações são arbitrárias, históricas e constituídas a partir de relações de poder e violência (NIETZSCHE, 2012, p. 127-29). Interessante pensar a arbitrariedade das escolhas que resultam na epistemologia, inclusive desta tese. Desde as cartas escolhidas, os conceitos tratados e os teóricos convocados.

Nietzsche, também, afirmou que o conhecimento é o resultado de um jogo, uma luta articulada entre rir, deplorar e detestar (NIETZSCHE, 2012, p. 195-96)[111]. Em uma alusão à *Ética,* de Spinoza (2009, p. 67), a compreensão é possível quando os afetos estão equilibrados, isto é, quando o indivíduo tem domínio sobre suas paixões, representadas aqui pelo riso, o desprezo e o ódio. Daí surge a percepção de que no jogo, na tensão nada harmoniosa entre as partes, que se produz o conhecimento e o conhecer. E no jogo entre Verdi e Boito, um jogo nada harmonioso, se produziu duas óperas e uma grande amizade.

---

[111] Nietzsche faz menção ao *Ethica*, III, prefácio, de Spinoza: "*[...] hominum affectus et actiones detestari vel ridere malunt, quam intelligere.*"

2.1 A ÉTICA DO CUIDADO DE SI COMO PRÁTICA DE LIBERDADE

A ética, comumente, é tratada como sendo os valores abstratos e transcendentes que se manifestam na normatividade que constitui o rol de preceitos morais de uma sociedade. Essa definição parece retratar um estágio avançado desdobramento do que esta tese proporá por ética. Partir-se-á de Ricœur , que em *Soi-même comme un autre* (1990) começou a esboçar a sua ética, influenciado por Aristóteles e Kant, articulando uma teoria da ação com o pensamento ético em duas fases: a ética para uma vida boa com e pelos outros, alcançada por meio de instituições justas, que une ética e teleologia; e a intenção ética, a relação ideal como outro é sintetizada como solicitude, cercada pela reflexão permanente do quão merecida é a autoestima do sujeito, frente à sua capacidade de agir.

Outro par conceitual interessante de Ricœur é a ipseidade e a mesmidade. A identidade como ipseidade é individual e única e a identidade como mesmidade é o idem. Ambas não correspondem a mesma coisa e fundamento a compreensão de que ética é aceitar o outro como um si mesmo. O outro como ipseidade e o si mesmo como a mesmidade de um eu conhecido, afinal, se pode-se aceitar o eu como um outro, desdobrado na ficção de uma carta, uma narrativa, um discurso, pode-se aceitar o outro como um si mesmo, na mesma dimensão.

Nesse projeto filosófico, pode-se depreender dois aspectos enriquecedores: a ética só faz sentido quando o eu sai de si e manifesta consciência do outro. Se essa consciência é altruísmo ou egoísmo, cuidado ou competição, se estaria falando de qualidades do mesmo evento: a quebra da indiferença do "eu" de que ele não habita sozinho o tempo e o espaço. A mera alteração de um modo de ser em função de que existam outros é manifestação da ética. Ricœur talvez seja o que mais próximo chegue dessa interpretação, aqui adotada, chamando-a de intenção ética, convenientemente nomeada de proto-ética, por Tasso e Malet (2018, p. 21).

Segundo Ricœur, um afeto produz uma manifestação intencional, que é um sentimento resultante:

> O sentimento – o amor, o ódio – é indubitavelmente intencional: ele é um sentir "algo": o amável, o odioso… há uma intencionalidade muito estranha, que de um lado designa qualidades sentidas sobre as coisas, as pessoas, o mundo, de outro, manifesta, revela como o eu é intimamente afetado. (RICŒUR, 1993, p. 127, tradução nossa) [112].

[112] "*Le sentiment – l'amour, la haine – est sans aucun doute intentionnel: il est un sentir "quelque chose": l'aimable, le haïssable… c'est une intentionnalité bien étrange, qui d'une part désigne des qualités senties sur les choses, sur les personnes, sur le monde, d'autre part manifeste, révèle la manière dont le moi est intimement affecté.*"

A abertura do *Dasein* conduz para a compreensão do que é a intencionalidade. Trata-se de uma estrutura do comportamento do *Dasein* que articula percepção e resposta/reação (HEIDEGGER, 1975, p. 81-82)[113]. Heidegger compreende intencionalidade da seguinte maneira: o modo de abertura do *Dasein* para os afetos do mundo resulta em uma reação que é, por si, intencional. O filósofo alemão propõe que a abertura do *Dasein* é sua relação com algo do mundo e consigo próprio. Conforme essa abertura repercuta e modifique o *Dasein* tal repercussão é revelada pelo que Heidegger chamou: tonalidade afetiva, que é a afinação ou sintonia que revela como as coisas afetam e modificam os modos de ser do *Dasein*. Portanto, não se trata de uma disposição ou humor (prévios) para os afetos em uma certa abertura; mas ocorre como sintoma, resultado para identificar o repercutido, ou seja, a tonalidade afetiva sintoniza-se com a intenção. Heidegger não elaborou uma ética, mas lançou as bases para uma quando pensou no *Dasein* como um *Mitsein*, um ser-com na dimensão intersubjetiva.

Para Ricœur, essa intenção é o primeiro indício da ética. Para esta tese, o primeiro indício é ainda anterior, é a abertura do *Dasein* que o possibilita relacionar-se com o mundo sair de um estado de indiferença isolamento (no qual não há ética) para um estado de intencional (no qual há ética).

Enquanto a ética de Ricœur permite abordar a relação epistolar como uma relação também ética; a ética de Lévinas (1982) é elaborada a partir da corporeidade, pois, não há muito mais do que o rosto na descoberta do corpo alheio. Lévinas opõe uma subjetividade antimonádica à subjetividade monádica, cuja característica é que o outro é apreendido como um outro eu. O rosto do outro não é um objeto, é um infinito, que sempre escapa e não pode ser reduzido ao "mesmo". Na subjetividade antimonádica, outro é o absolutamente outro e não um outro eu:

> À ontologia corresponde esta subjetividade monádica (socrática), que devolve o outro a si mesmo. A ética como experiência filosófica originária permite "fazer aparecer a estranheza do outro". A filosofia não começa com a ontologia (Lévinas vai criticar o primado da ontologia em Heidegger, caracterizando-a de egologia), mas com a ética, que se realiza como metafísica. A relação ética surgida do encontro do outro na sua alteridade absoluta destroça a soberania do eu. (ORTEGA, 1999, p. 140).

O rosto é essa incógnita, essa constante esfinge devoradora que expressa a incompletude eterna dos sujeitos, ao mesmo tempo em que instaura a sua cocriação, pois, o sujeito apenas existe pelo outro, fora de si. O outro é aquilo que não sou. A transcendência do

---

[113] "*Die Verhaltungen haben die Struktur des Sichrichtens-auf, des Ausgerichtetseins-auf. Die Phanomenologie bezeichnet diese Struktur im Anschluss an einen Terminus der Scholastik als Intentionalität.* "

outro fundamenta a ética ou, o que se poderia chamar de uma fenomenologia da intersubjetividade, em Lévinas.

Portanto, pode-se destacar dois aspectos fundamentais em Lévinas: a noção de subjetividade e a experiência da sociabilidade. No primeiro caso, o sujeito se constrói no ambiente intersubjetivo, o sujeito existe pelo outro, como dito. No segundo, a experiência do rosto, do face a face, estabelece a experiência ética primária. Por isso, somente no encontro com o outro a subjetividade pode surgir.

Assim como nos pensadores anteriores, essa ética foucaultiana passa pela intencionalidade e pela reflexão: "[...] o que é a ética senão a prática da liberdade, a prática refletida da liberdade?" (FOUCAULT, 2017a, p. 267). A semelhança com Lévinas está no fato de que para Foucault a ética também surge de uma circunstância concreta, do encontro face a face, das situações do mundo, dos jogos de poder, governo dos outros e autogoverno e não de generalizações abstratas. "O ético é colocado nesse nível primário da relação com o outro; subjetividade e sociabilidade têm um caráter ético. A ética não se exprime nos princípios universais; ela não possui uma forma normativa, mas surge da situação elementar do encontro." (ORTEGA, 1999, p. 142).

Foucault inseriu no projeto ético contemporâneo um elemento que estava presente na ética da Grécia antiga, mas que por inúmeras razões perdeu-se ao longo dos séculos: ela, a estética! A constituição do modo de ser do sujeito ético visando à beleza, isto é, almejando-se uma vida bela, uma vida exemplar.

> Creio que pensar essa moral na própria forma com que os contemporâneos [isto é, os gregos antigos] a haviam refletido, ou seja, na forma de uma *arte da existência*, ou melhor, de uma *técnica de vida*, está mais de acordo com os campos que eu abordava e com os documentos de que disponha. Tratava-se de saber como governar sua própria vida para lhe dar a forma mais bela possível (aos olhos dos outros, de si mesmo e das gerações futuras, para as quais se poderá servir de exemplo). Eis *o que* tentei reconstituir: a formação e o desenvolvimento de uma prática de si que tem como objetivo constituir a si mesmo como o artesão da beleza de sua própria vida. (FOUCAULT, 2017b, p. 238).

O pensamento ético perspassa os três eixos maestros da obra de Foucault: o eixo o poder, da verdade e da constituição do sujeito. No eixo de constituição dos modos de ser do sujeito, busca-se saber como se constitui o sujeito da ética. No eixo do poder, a ética insere-se permeando a condução dos jogos de poder e dos espaços de liberdade. Com relação ao eixo da verdade, surge na fusão do espiritual e filosófico por meio do conjunto de técnicas que

pretendem levar o sujeito à uma iluminação, ao conhecimento da verdade, dentro das práticas do cuidado de si.

Ao abordar a verdade, Foucault mostra como as práticas sociais ao longo da história podem articular domínios de saber que não somente resultem em novos objetos, conceitos e técnicas, mas também façam surgir novos modos de subjetivação com relação ao conhecimento. Seguindo o método foucaultiano, a antiguidade tinha noções, razoavelmente, distantes de como se ter acesso a verdade e o que isso implicava, cotidianamente, aos indivíduos.

Na Grécia antiga, tanto a verdade quanto a filosofia, tinham relação mais próxima com a espiritualidade e o mito (não, necessariamente, com a religião). Assim como Heidegger precisou redesenhar o conceito de metafísica para situar sua ontologia, Foucault contextualizou historicamente o acesso a verdade como uma prática cujo sentido varia da antiguidade para os dias atuais, em razão de diversos fatores, inclusive da compreensão entre o que é filosofia e espiritualidade hoje e o que se entendia no passado. Na Grécia antiga, a filosofia era entendida em função do vínculo entre verdade e espiritualidade:

> [...] essa forma de pensamento que interroga, não certamente sobre o que é verdadeiro e sobre o que é falso, mas sobre o que faz com que haja e possa haver verdadeiro e falso, sobre o que nos torna possível ou não separar o verdadeiro do falso. Chamemos "filosofia" a forma de pensamento que se interroga sobre o que permite ao sujeito ter acesso à verdade, forma de pensamento que tenta determinar as condições e os limites do acesso do sujeito à verdade. (FOUCAULT, 2010a, p. 15).

Logo, por filosofia se entende a forma de pensamento que determina as condições cognitivas pelas quais o sujeito pode acessar a verdade. Por sua vez, a compreensão de espiritualidade é profundamente vinculada com a prática e apresenta uma noção de verdade "[...] que consiste não na recompensa do ato cognoscitivo, mas em algo que tem a possibilidade de iluminar, de transformar e transfigurar o sujeito." (ORTEGA, 1999, p. 104). De sorte que se coloca entre a ética e teologia:

> [...] poderíamos chamar de "espiritualidade" o conjunto de buscas, práticas e experiências tais como as purificações, as asceses, as renúncias, as conversões do olhar, as modificações de existência, etc., que constituem, não para o conhecimento, mas para o sujeito, para o ser mesmo do sujeito, o preço a pagar para ter acesso à verdade. (FOUCAULT, 2010a, p. 15).

Foucault recupera em Pierre Hadot a "[...] compreensão da filosofia antiga como *exercício espiritual*, passível de atualização, a qual será recuperada por Foucault, que falará, por sua vez, de *ascese* ou de *prática/tecnologia de si*." (ORTEGA, 1999, p. 28). Pierre Hadot é assim mencionado na introdução ao *Uso dos prazeres*: "[...] em várias ocasiões, seus pareceres

e as conversações que mantivemos, me foram de grande valia." (FOUCAULT, 1984b, p. 12). Nessa leitura, a espiritualidade toma parte proeminente na prática filosófica.

No mundo helênico, essa forma de acesso à verdade do ser-das-coisas seguia alguns postulados, tais quais: o de que a verdade jamais seria dada de pleno direito ao sujeito, pois que, enquanto tal, não teria direito nem capacidade para acessá-la; tampouco a verdade jamais seria dada por simples ato de conhecimento, de interpretação. Com isso, "[...] nesses exercícios, o pensamento é tomado, de algum modo, como matéria e busca modificar a si mesmo." (HADOT, 2014, p. 20). Logo, tais procedimentos fundam-se na necessidade de modificação, transformação e mudança do sujeito, para que este, até certo ponto, torne-se outro que não ele mesmo e, como tal, conquiste o direito de acessar a verdade. Já que: "[...] a verdade só é dada ao sujeito a um preço que põe em jogo o ser mesmo do sujeito. Pois, tal como ele é, não é capaz de verdade." (FOUCAULT, 2010a, p. 16).

Eis por onde se chega nas *técnicas de si* que se ancoram na busca de uma mudança que receberá o nome de: conversão, que é "[...] uma transformação da visão do mundo e a uma metamorfose da personalidade" (HADOT, 2014, p. 20). Francisco Ortega sintetizou a definição de conversão da seguinte maneira: "*Conversão*: é definida como processo de auto-subjetivação, ou seja, a produção de uma relação consigo cujo resultado é um mesmo." (ORTEGA, 1999, p. 59).

Foucault não pensa na conversão conforme os moldes cristãos, mas em harmonia com a acepção greco-romana da antiguidade, e a ela refere-se como *éros* (amor) ao movimento que arranca o sujeito de seu *status*, de sua condição atual; e o trabalho de si sobre si, a autoelaboração e transformação progressiva, como *áskesis* (ascese).

> [...] *Éros* e *áskesis* são, creio, as duas grandes formas com que, na espiritualidade ocidental, concebemos as modalidades segundo as quais o sujeito deve ser transformado para, finalmente, tornar-se sujeito capaz de verdade. Enfim, a espiritualidade postula que, quando efetivamente aberto, o acesso à verdade produz efeitos que seguramente são consequência do procedimento espiritual realizado para atingi-la, mas que ao mesmo tempo são outra coisa e bem mais: efeitos que chamarei "de retorno" da verdade sobre o sujeito. (FOUCAULT, 2010a, p. 16).

A mencionada prática tem semelhanças profundas com a busca heideggeriana pelo conhecimento do ser do *Dasein*, já que a espiritualidade clássica se constituiu como via de acesso ao "ser mesmo do sujeito". Já, conforme a antiguidade clássica resgatada nos estudos de Hadot e Foucault, aceder a verdade é acessar ao próprio ser, de tal modo, que o ser descoberto será o agente de transformação de quem o conhecer. Procede daí a máxima délfica do *Γνῶθι σεαυτόν* (lê-se: *gnôthi seautón)*, ou "conheça a si mesmo".

O "cuidado de si" apareceu nos diálogos entre Alcibíades e Sócrates (PLATÃO, 2015, p. 123), e na Apologia, quando Sócrates disse: "[...] procurei convencer cada um de vós a zelar por si mesmo e por seu próprio aprimoramento no que tange a ser bom e sábio [...]" (PLATÃO, 2019, p. 66). Esse conjunto de práticas tem por objetivo aumentar o conhecimento de si, e implica a adoção de auto governo:

> Não é possível cuidar de si sem se conhecer. O cuidado de si é certamente o conhecimento de si – este é o lado socrático-platônico –, mas é também o conhecimento de um certo número de regras de conduta ou de princípios que são simultaneamente verdades e prescrições. Cuidar de si é se munir dessas verdades: nesse caso a ética se liga ao jogo da verdade. (FOUCAULT, 2017a, p. 262-263).

Além da concepção clássica do como acessar a verdade, Foucault destaca ainda o momento das técnicas cristãs[114] e o "momento cartesiano", a partir do qual, "[...] o que dá acesso à verdade, as condições segundo as quais o sujeito pode ter acesso à verdade, é o conhecimento e tão somente o conhecimento." (FOUCAULT, 2010a, p. 17-8). Portanto, com o advento da idade média, postula-se que o sujeito, assim como é, tem capacidade de acessar verdade, mas que a verdade, como tal, não é capaz de iluminar o sujeito.

Nesse último período, a relação entre verdade e conhecimento instaura-se em detrimento das *técnicas de si*. Contudo, não se deve perder de vista o horizonte de interesse foucaultiano que não é pela verdade enquanto episteme ou verificação dialética do conhecimento verdadeiro ou falso; mas pela ontologia da verdade que estabelece o ente: sujeito-da-verdade, ou um modo de ser na verdade.

A ética do cuidado de si estabelece um falso paradoxo entre o egoísmo e o altruísmo que superável nessa contextualização histórica. A verdade aparecia como uma espécie de objetivo para asceta, impossível de se descrever, só que a alcança a sente e compreende. Alcançá-la é um caminho solitário, individual e intransferível, isto é, cada indivíduo deveria ocupar-se de suas práticas, mesmo os testes fossem públicos, afinal, quem testa o conhecimento, as qualidades e virtudes de um asceta é o outro. Assim o cuidado de si também tinha caráter transcendental:

> [...] a *epiméleia heautoû* (cuidado de si) designa precisamente o conjunto das condições de espiritualidade, o conjunto das transformações de si que constituem a condição necessária para que se possa ter acesso à verdade. Portanto, durante toda a Antiguidade (para os pitagóricos, para Platão, para os estoicos, os cínicos, os epicuristas, os neoplatônicos, etc.) [com exceção de

[114] A ênfase das técnicas cristãs de acesso à verdade ocorre na Idade Média e delas resulta a compreensão de *conversão* como sendo um processo de renúncia a si mesmo para adotar e encarnar os dogmas da fé, a salvação decorre desta transformação, da virada do mundano para o sagrado.

> Aristóteles], o tema da filosofia (como ter acesso à verdade?) são duas questões que jamais estiveram separadas. (FOUCAULT, 2010b, p. 17).

Mas a ética do "cuidado de si" postula justamente o contrário da centralização do indivíduo em si mesmo ao considerar que quem governa-se bem, governa bem os outros. Nesse sentido, governar-se bem significa conduzir-se bem, dominar as próprias paixões, seus vícios, suas emoções e desejos. Assim, segundo Foucault, "[...] em Platão havia que ocupar-se consigo porque era preciso ocupar-se com os outros. E, ao salvar os outros, simultaneamente se salvava a si." (FOUCAULT, 2014a, p. 273). O cuidar de si passa pelo cuidado do outro quando observadas práticas que colaboram com a constituição de si – ou com os modos de sujeição – e relacionam com normas de conduta que tornam o indivíduo sujeito da moral frente a si mesmo e aos seus pares. De acordo com o pensamento foucaultiano:

> [...] toda ação moral comporta uma relação ao real em que se efetua, e uma relação ao código a que se refere; mas ela implica também uma certa relação a si; essa relação não é simplesmente "consciência de si", mas constituição de si enquanto "sujeito moral", na qual o indivíduo circunscreve a parte dele mesmo que constitui o objeto dessa prática moral, define sua posição em relação ao preceito que respeita, estabelece para si um certo modo de ser que valerá como realização moral dele mesmo; e, para tal, age sobre si mesmo, procura reconhecer-se, controla-se, põe-se à prova aperfeiçoa-se, transforma-se. (FOUCAULT, 2020, p. 36).

Para o platonismo o cuidado de si tem o lado político, cujo efeito se dará na *pólis*, e o lado pedagógico, em que o mestre orienta e aponta caminhos da verdade. Para os estoicos haviam três técnicas para esse cuidado: "[1] a carta aos amigos e o que elas revelam de si; [2] o exame de si mesmo e de sua consciência, que compreende a avaliação do que foi feito, do que deveria ter sido feito; e a comparação dos dois." (FOUCAULT, 2014a, p. 281), e o terceiro: a *askésis, que é* "um conjunto de práticas pelas quais o indivíduo pode adquirir, assimilar a verdade e transformá-la em um princípio de ação permanente. [...] É um processo de intensificação da subjetividade." (FOUCAULT, 2014a, p. 282).

Dentre os vários procedimentos, Foucault destaca quatro técnicas de si: cartas, exame de consciência, interpretação de sonhos e ascese, divididas em exercício do pensamento (meditação) e exercício da realidade. A meditação surge como reflexão e prática que "o sujeito se coloca em situação de verificar se ele é capaz ou não de enfrentar os acontecimentos e de utilizar os discursos de que está armado." (FOUCAULT, 2014a, p. 282), e a escrita de si é o exercício em que o sujeito se afasta de si, observa-se em terceira pessoa e consegue visualizar-se como sendo um outro, a carta converte-se em estilização de si próprio.

Nesse espectro, a figura do outro insere-se como parte da realidade em que se efetua a ação moral e, por consequência, o outro é membro da maneira como o indivíduo constitui-se moralmente como sujeito. Razão pela qual Foucault afirma:

> Gostaria de mostrar aqui como o governo de si se integra a uma prática do governo dos outros. São em suma duas vias de acesso inversas para uma mesma questão: como se constitui uma "experiência" em que estão ligadas a relação consigo mesmo e a relação com os outros. (FOUCAULT, 2017b, p. 236).

Outro falso paradoxo é a incorporação da liberdade como elemento essencialmente ético. O indivíduo contemporâneo entende, diversamente de Descartes (1989), Spinoza (2009) e dos gregos clássicos, que liberdade é a possibilidade de tudo fazer. Ser livre é – sobretudo nos tempos de capitalismo em que vivemos – poder consumir tudo, esforçar-se o mínimo, ganhar o máximo, viver em eterna férias e em gozos infinitos. Na antiguidade clássica, "[...] ser livre significa não ser escravo" (FOUCAULT, 2017a, p. 264); para Descartes, livre é o homem que conseguiu libertar-se das paixões da alma, dos sentimentos que o subjugam, para poder pensar com liberdade; para Spinoza, a liberdade é alcançada pelo conhecimento de si mesmo a partir dos afetos e, consequentemente, pelo domínio de si frente as afecções sofridas. O conceito de liberdade, portanto, é muito diferente da noção de "poder fazer tudo". A liberdade passa por uma disciplina e o cuidado de si por uma ascese que visa educar o espírito e libertar-nos para o uso, esse sim, livre da razão e dos prazeres elevados, ou, segundo Foucault:

> [...] para se conduzir bem, para praticar adequadamente a liberdade, era necessário se ocupar de si mesmo, cuidar de si, ao mesmo tempo para se conhecer – eis o aspecto familiar do *gnôthi seauton*[115] – e para se formar, superar-se a si mesmo, para dominar em si os apetites que poderiam arrebatá-lo. (FOUCAULT, 2017a, p. 262).

A ética foucaultiana também se articula com a genealogia do poder, por meio da noção de liberdade. A liberdade estabelece-se em duas frentes, uma íntima, de autogoverno e outra pública, da relação ou do governo do/com o outro. O jogo de poder se dá no campo da relação com o outro, um jogo que precisa da participação ativa das partes que o atendem e de uma alternância do poder. Assim, se as partes ignoram o fluxo do jogo, portanto, consentem sem resistir aos eventos, ou se querem controlá-lo totalmente, o jogo perde força. Trata-se, portanto, de uma questão de intensidade da dinâmica do jogo que revela a fluência do trânsito do poder.

O exercício do poder emerge como sendo uma maneira de agir sobre a ação dos demais, um modo de ação sobre as ações dos outros – conforme diz Foucault –, da mesma

[115] "Conhece-te" ou "Conhece a ti mesmo".

forma, quando se caracteriza o "governo" dos homens uns pelos outro, compreendendo-se o governar no sentido amplo em vez de seu valor opressor, inclui-se aí um elemento importante: o da liberdade. O que motiva Foucault a afirmar:

> O poder só se exerce sobre "sujeitos livres", e enquanto são "livres" – entendamos por isso sujeitos individuais ou coletivos que têm diante de si um campo de possibilidade em que várias condutas, várias reações e diversos modos de comportamento podem apresentar-se.[...] Não há, pois, um face a face de poder e de liberdade, com uma relação de exclusão entre eles (por toda parte onde o poder se exerce, a liberdade desaparece); mas um jogo muito mais complexo: nesse jogo, a liberdade vai aparecer como condição de existência do poder (ao mesmo tempo, prévio, visto que é necessário que haja liberdade para que o poder se exerça, e também seu apoio permanente, visto que, se ela se retirasse inteiramente do poder que se exerce sobre ela, este desapareceria pelo próprio fato e deveria encontrar para ele um substituto na coerção pura e simples da violência);[...] (FOUCAULT, 2014e, p. 134).

Só há poder na medida em que possa haver liberdade que cria uma relação de alternância, em que os diferentes se evidenciam, como tais. Como os jogos de poder estão associados à liberdade, a liberdade é condição essencial para a dinâmica que caracteriza a existência das referidas relações. Do contrário, quando há supressão do jogo, se impossibilita o trânsito ou alternância das forças, logo não há senão dominação, ou seja:

> Quando um indivíduo ou um grupo social chaga a bloquear um campo de relações de poder, a torná-las imóveis e fixas e a impedir qualquer reversibilidade do movimento [...], estamos diante do que se pode chamar de um estado de dominação. (FOUCAULT, 2017a, p. 260).

A diferença entre os jogos de poder e os de dominação está no grau de liberdade que existe cada um. Entre os jogos de poder e os estados de dominação encontram-se as técnicas de governo (gestão ou administração de uma certa relação, ou de si mesmo), que serão resgatados com mais detalhes no próximo subcapítulo. Importa notar que a relação de poder não é menos uma relação de violência ou dominação do que de governo, isto é, de condução ou de conduzir o gesto, a atitude, o pensamento do alheio.

> A "conduta" é, ao mesmo tempo, o ato de "conduzir" os outros (segundo mecanismos de coerção mais ou menos estritos) e a maneira de se comportar em um campo mais ou menos aberto de possibilidades. O exercício do poder consiste em "conduzir condutas" e em arranjar a probabilidade. O poder, no fundo, é menos da ordem do enfrentamento entre dois adversários, ou do engajamento de um em relação ao outro, do que da ordem do "governo". [...] Governar, nesse sentido, é estruturar o campo de ação eventual dos outros. (FOUCAULT, 2014e, p. 133).

O governo do outro não é uma atitude restrita ao meio político, mas se dá, por exemplo, num processo criativo colaborativo em que uma das partes está na posição de aprovar, avaliar, aquilo que os demais propõem. A criação da ópera *Otello* adequa-se a esse contexto. Verdi,

explicitamente, conduz Boito quando pede-lhe alterar tal ou qual verso, no entanto, é inegável que, implicitamente, o poeta conduz a composição do maestro ao propor o fluxo dramático pelo qual a música se guiará. Caso não houvesse essa abertura de ambas as partes, se estaria falando de dominação, e a dominação estabelece uma outra ética, cujo fim não é a amizade.

Infelizmente, a violência, a opressão, sufocamento de lutas, também são modos de ação singulares que chamamos governo. Por isso, em última instância, o governo transforma-se em dominação. A dominação, por sua vez, não extingue o poder, mas enfraquece o jogo. Pois, não dá oportunidade à manifestação contrária da outra parte envolvida, sem que isso represente eliminação da relação, ela ainda existe, inclusive depende dela para continuar existindo enquanto relação autoritária, de domínio.

Por sua vez, o consentimento, como dito anteriormente, pode ser visto como uma admissão, permissão, uma tolerância que não produz resistência ao poder, o que pode indicar um desprezo ao jogo em curso e às relações. Não se trata de resistir ao jogo, mas à autoridade que o outro representa, o poder que o outro afirma possuir por meio de suas ações e linguagem. As relações e os jogos de poder merecem ser diferenciados por uma questão de complexidade da primeira, isto é, o jogo é um contexto complexo de relação, que envolve regras e papéis, enquanto a segunda é a condição mesma da existência no mundo, o de se estar em relação com.

Para Foucault, "Relações de poder", "relações de comunicação", "capacidades objetivas" não devem ser confundias. (FOUCAULT, 2014e, p. 129). Essa última pode ser entendida como a de capacidades de modificação, utilização, consumo ou destruição exercido sobre as coisas. A segunda, "As relações de comunicação implicam atividades finalizadas (funcionamento "correto" dos elementos significantes) e, somente no fato de modificar o campo informativo dos parceiros, elas induzem efeitos de poder." (FOUCAULT, 2014e, p. 130). Já as relações de poder:

> [...] se exercem para uma parte extremamente importante por meio da produção e da troca de signos; e não são dissociáveis também das atividades finalizadas, que se trate das que permitem exercer esse poder (como as técnicas de treinamento, os processos de dominação, as maneiras de obter a obediência) ou das que recorrem, para se desenvolver, a relação de poder (assim na divisão do trabalho e na hierarquia das tarefas). (FOUCAULT, 2014e, p. 130).

Apesar das diferenças, não se trata de três domínios separados. A operacionalização das capacidades objetivas, em suas formas mais elementares, envolve relações de comunicação, seja quando se trate de informação prévia ou de trabalho dividido, compartilhado. Da mesma forma, tal capacidade também está ligada a relações de poder, considerando-se tratar de tarefas

obrigatórias, gestos impostos por uma tradição, convenção social ou uma aprendizagem, subdivisões ou repartição mais ou menos obrigatória de trabalho.

A questão que resta é perceber-se que tipo de cuidado de si leva ao outro, e de liberdade conduz à uma relação de poder que estabeleça as bases da amizade? A amizade é uma forma de experiência do outro, considerada por Foucault, quando pensa uma possível atualização da estética da existência.

2.2 O SUJEITO DA CARTA COMO SUBJETIVIDADE ESTÉTICA

Ao longo desses quase 25 anos, de 1862 a 1885, de cartas, encontros, desencontros e reencontros, os capítulos precedentes apresentaram (ou pretenderam) um movimento epistolar que evidencia a configuração de uma relação ética. Porém, esse conceito, propriamente, não foi objeto de reflexão. Agora, que se está tratando da fase, não menos produtiva, da amizade de Verdi e Boito é o caso de abordá-lo.

Pensar a ética dentro do contexto do *carteggio* estabelece um desafio diferente de se abordá-la no jogo da vida objetiva. Isso porque, no âmbito epistolar se está falando de um modo de ser escrito, ficcionalizado (seja por si próprio, seja por outrem). A primeira questão que essa constatação impõe é: quem é esta subjetividade inscrita e qual sua correspondência com o modo de ser não inscrito, do mundo material?

Antes de mais nada, a especulação pela subjetividade, de acordo com Karl Heinz Bohrer (1987), é uma questão burguesa. Segundo o autor alemão, a procura por uma tal definição parte de uma categorização social e histórica, que compreende o indivíduo europeu, uma pressuposta autoconsciência que almeja por distinguir-se, definir-se e compreender-se com relação ao mundo. A primeira categoria é a do indivíduo moderno, surgida na Renascença e que terminaria em um momento ainda desconhecido, talvez em um passado recente, na atualidade ou no futuro. Esse indivíduo caracteriza-se pela sua unicidade ou, conforme Bohrer: "as teorias sobre a história do homem tratam-no como uma unidade, cujas propriedades especiais podem ser traçadas como diferenciação, mas que nunca perde sua identidade com a unidade." (BOHRER, 1987, p. 11, tradução nossa)[116].

A segunda categoria de Bohrer refere-se ao sujeito moderno como sendo uma intelectualidade da burguesia da Europa Ocidental emancipada frente a autoridade da religião e da política. Esse sujeito constitui uma categoria social e um critério da modernidade ao

[116] "*Alle theoretischen Geschichten über den Menschen behandeln ihn als eine Einheit, deren besondere Eigenschaften als Ausdifferenzierung verfolgt werden können, die aber nie die Identität mit der Einheit verliert.*"

libertar-se da religião e abolir o mito inter-relacional e a crença. A arte tem papel fundamental em documentar e representar e reforçar essa figura em seu processo de emancipação. Poetas, escritores, compositores, dramaturgos e pintores agem como as musas do sujeito moderno e documentam sua formação.

Segundo Galfione (2018, p. 83, Nota 1), Bohrer propõem uma concepção de subjetividade que, por meio da fantasia e da realização da contingência, isto é, do ideal romântico de restaurar o mito (aquele mesmo sentimento que animava a relação entre os gregos antigos e a natureza) na vida moderna, rompe com o imperativo da autoconsciência e com a tendência do sujeito moderno até a autoconservação. Precisamente tal utopia, leva o autor alemão a mergulhar no pensamento romântico para restaurar a imagem mítica das relações intersubjetivas e pensar em uma reação à tese "neoestruturalista"[117] de Habermas sobre a problemática morte do sujeito.

No romantismo germânico, Bohrer recorre as obras de Schlegel, que começa por assumir a autonomia da dimensão estética em sentido radical. Isso estabelece uma certa fronteira de proteção dentro dos limites da arte, contra toda possibilidade de repressão extraestética do potencial estético. Por outro lado, busca uma resistência à negação, própria das construções histórico-filosóficas da modernidade, da temporalidade e da contingência.

Esta nova figura é denominada por Bohrer como: subjetividade estética, e é associada com a fundação da literatura moderna que tem lugar no marco da carta literária romântica. Por isso, esse sujeito não precisa ser autoconsciente nem perdurar no tempo, pois a subjetividade estética surge no ato da imaginação e esquece então as próprias condições autobiográficas e históricas. De acordo com Bohrer, tal subjetividade "[...] se origina no ato da conversação epistolar: o eu não sabe nada de si mesmo, não fala sobre si, mas se inventa na fala." (1987, p. 217, tradução nossa)[118]. A subjetividade estética transcende a identidade de um "eu", mas não a perde, assumindo as leis imanentes do texto literário, isto é, da linguagem e do sentimento.

Na opinião de Bohrer (1987, p. 227)[119], dois elementos significativos se combinariam na concepção romântica de subjetividade estética: o reconhecimento do caráter radicalmente efêmero dessa subjetividade narrativo-poética, juntamente com a autonomia do estético de toda

---

[117] Segundo Galfione (2018, p. 83, Nota 1), Bohrer usa o termo neoestruturalismo em referência a mesma denominação usada por Manfred Frank (1988, p. 25) para referir-se a corrente de pensamento francesa conhecidas como "pós-estruturalismo", integrada por, segundo Frank, por Lacan, Foucault, Deleuze y Derrida.

[118] "*[...] entsteht erst im Akt der Briefrede selbst: das Ich weiß nichts von sich, redet nicht über sich, erfindet sich erst im Sprechen.*"

[119] "Daraus läβt sich als vorläufiger Schluβ folgern: Es besteht offensichtlich ein Zusammenhang zwischen der Aufhebung des teleologish-philosophisch fundierten Ichs und der narrativ-poetischen Rede vom Ich."

referência ética, de ordem teleológico-filosófico. Pois são essas influências estabelecem as pretensões de continuidade e identidade subjetiva, em cuja origem encontram-se as necessidades de caráter lógico, político ou moral. Diferentemente, na arte, o ser do estético é fundamentalmente transitório, limitado no tempo, efêmero e faz parte da sua existência, a possibilidade de fim e também de restauro. A subjetividade estética, portanto, viveria "instantes sem um conceito de futuro, sem autoconsciência" [120] (BOHRER, 1987, p. 227, tradução nossa).

Com o concurso de Bohrer, o *carteggio* se converte numa fonte de subjetividades estéticas. Qual carta poderia exemplificar uma subjetividade dessa natureza? A pergunta está inadequadamente formulada, pois se está partindo do pressuposto, novamente, que a carta e a pessoa são a mesma coisa, que um discurso pode encerrar uma subjetividade estética e outro não. A própria carta é essa subjetividade, assim como o ser do jogo de cartas é o jogo de cartas, as subjetividades estéticas das cartas são as próprias cartas, todas, independentemente do teor ou do destinatário elas inscrevem alguém e estão inseridas num ato de discurso, num jogo de conversações. Isso soa como conclusão, mas na verdade é apenas um princípio da compreensão do que se continuará a fazer na continuação desta tese.

A partir da premissa da autonomia da estética frente, sobretudo, à ética, haveria incompatibilidade em se analisar uma relação ética entre subjetividades estéticas? Depende essencialmente do conceito que se tomar de ética e de estética. Se se aceitar tal autonomia, separação e independência, poder-se-ia pensar, a partir de Bakhtin na tensão "ético-cognitiva" com a estética. Numa outra abordagem possível, relembrando Wittgenstein, ética e estética são o mesmo. De sorte que, a aproximação ético-estética continua válida tanto para as subjetividades estéticas quanto para as subjetividades, digamos, presenciais ou éticas.

Nesse sentido, Deleuze traz um conceito de subjetivação que pode fazer uma ponte entre a subjetividade estética e a ética:

> A subjetivação tem pouco a ver com um sujeito. Trata-se antes de um campo elétrico ou magnético, uma individuação operando por intensidades (tanto baixas como altas), campos individuados e não pessoas ou identidades. É o que Foucault, em outras ocasiões, chama de paixão. Essa ideia de subjetivação em Foucault não é menos original que a de poder e de saber: as três constituem uma maneira de viver, uma figura estranha em três dimensões, assim como a maior filosofia moderna (e esta é uma declaração sem humor). (DELEUZE, 1992, p. 116-117).

A subjetivação deleuziano é um modo de intensidade do ser.

---

[120] "*[...] es ist der schiere Augenblick ohne Zukunftskinzept und ohne Selbstbewusstsein [...]*"

2.3 A GÊNESE DA RELAÇÃO VERDI E BOITO

Interessa a este capítulo, abordar a tudo o que há nas cartas entre Verdi e Boito que conte algo sobre a conformação da relação entre ambos, tendo como resultado, a criação da ópera *Otello*. Significa, por outro lado, que se em uma mesma carta existirem, como existem na maioria delas, elementos sobre a composição musical, sobre a criação do libreto ou sobre a encenação, esses elementos serão preservados e resgatados no momento oportuno dos capítulos dedicados a esses temas, restando para este momento, apenas o que se vincula à construção dessa relação ética.

A dinâmica na comunicação entre poeta e maestro foi organizada aqui em quatro fases, não necessariamente intermitentes ou sequenciais, mas tendo como foco principal, sempre, o movimento de aproximação/afastamento, associado à constituição de uma relação ética entre os citados personagens centrais e que permitiu o estabelecimento do projeto poético e a comutação dos valores estéticos envolvidos: 1) a rejeição de Verdi em se comprometer com o projeto e, sobretudo, com Boito; 2) a diferença do *carteggio* com Boito e da conversação com o pintor Domenico Morelli a respeito do mesmo objeto, o final do 3º ato da ópera; 3) a confiança conquistada por Boito na reforma da ópera *Simon Boccanegra*; e 4) a turbulência criada pelo banquete em Nápoles e o caso Cafiero. A primeira fase vai de julho de 1879 até dezembro de 1884 e possui cerca de 13 cartas; a segunda ocorre entre janeiro 1880 até janeiro de 1882 e possui aproximadamente 11 cartas; a terceira vai de dezembro de 1881 a março de 1881 e possui 10 cartas; e a quarta vai de fevereiro a dezembro de 1884 e possui 27 cartas.

No presente capítulo o conceito principal que emerge para se alcançar o objetivo da tese é o de relação ética como ponto de partida possível para a instauração de um processo criativo colaborativo. Esse conceito, complexo, é formado por outros dois, considerados nesse trabalho como imanentes ou inseparáveis, quais sejam: relação e ética. Conforme Cecília Salles, "[...] o processo de criação está localizado no campo relacional." (2006, p. 26). Chama a atenção na frase da pesquisadora, a noção de relação que impulsiona uma questão: o que significa um "campo relacional"? Que aspectos podem ser considerados na constituição ou compreensão do que seja um campo relacional e que favoreçam ou estabeleçam as condições para o surgimento de processos criativos colaborativos?

> O pensamento em criação manifesta-se, em muitos momentos, por meios bastante semelhantes a esse que aqui vemos. Uma conversa com um amigo, uma leitura, um objeto encontrado ou até mesmo um novo olhar para a obra em construção pode gerar essa mesma reação: várias novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. (SALLES, 2006, p. 26).

Para tanto é preciso alcançar-se uma noção mais rigorosa do que seja uma relação e processo de criação, para evitar-se banalizar termos. Em primeiro lugar, uma ideia criativa é diferente de um processo. A primeira pode ocorrer em qualquer lugar, movida por fatores imponderáveis e desconhecidos; a segunda demanda uma estrutura, um trajeto, uma continuidade temporal, que seja. Por sua vez, os processos podem ser colaborativos, isto é, estabelecidos com o concurso de artistas associados, ou empreendidos por um apenas, mas, ainda assim, localizado no campo relacional, se observada, por exemplo, a abordagem bakhtiniana[121] de que o ser humano é fruto intertextual ou interdiscursivo de seu meio, o que o leva a estar em contato com outras obras, a realizar processos paródicos, de bricolagem e/ou de apropriação constantemente, de maneira consciente ou inconsciente.

Nesses casos, a noção da autoria singular de uma obra é colocada em uma nova perspectiva, não se trata exatamente da morte do autor, segundo o superado texto de Barthes (1977), mas de observar-se essa mesma obra em rede com outros processos criativos, porosa ao tempo histórico onde se localiza e fruto de um(a) artista igualmente atravessado pela cultura, conforme defende a autora anteriormente citada em seu livro sobre redes de criação. Por isso, faz-se necessário investigar os diversos fios que tecem essa malha, essa rede, para se compreender um processo de criação, cientes de que sempre haverá uma conexão nova a ser realizada. Interessa, em um primeiro momento, essa conexão, ou seja, esse campo relacional que, na dimensão do artista, pode ocorrer tanto com indivíduos, parceiros de trabalho, quanto com aquilo que Deleuze e Guattari chamam de figuras estéticas ou personagens conceituais[122]. Dar-se-á prioridade ao primeiro tipo.

Assim, chega-se, ou retorna-se, ao campo relacional, para se refletir que em uma relação interpessoal, o encontro entre indivíduos é a primeira fronteira transposta na instauração da interação. A primeira, mas não a única. Desse conceito, "encontro", pode-se estruturar toda a complexificação de uma relação, apenas pode-se, pois disso depende um outro aspecto o qual aprofundar-se-á na sequência: um *ethos*, um comportamento disposto para tanto, pois, "[...] o *êthos* [grego] era a maneira de ser e a maneira de se conduzir. Era um modo de ser do sujeito e

[121] Citado por (BARROS e FIORIN, 1994).

[122] No seu projeto epistemológico que busca, dentre outras coisas, entender o que é ter uma ideia em artes, a dupla Deleuze e Guattari defende que um plano de composição é a imagem do contexto de onde nasce essa ideia: "as figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: *perceptos* e *afetos*, paisagens e rostos, visões e devires". (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 228). Tais figuras, exemplificam ou encarnam uma obra, um valor estético, um fragmento de *poiesis* e, por vezes, refere-se a elas como se fossem entes ficcionais, como Zaratustra para Nietzsche, por exemplo, materializando conceitos ou *perceptos afetos* de modo que nos estimulem a sensibilidade, a percepção e alcancem o nosso entendimento.

uma certa maneira de fazer, visível para os outros." (FOUCAULT, 2017a, p. 270). Essa talvez seja a parte central desta reflexão.

Para Spinoza (2009), a partir do encontro, do *occursu* (encontro), que surgem os processos afetivos, pois não há mudança de afeto (diminuição ou aumento, no entender o filósofo) senão ocorrer um encontro:

> Afirmo expressamente que a mente não tem, de si própria, nem de seu corpo, nem dos corpos exteriores, um conhecimento adequado, mas apenas um conhecimento confuso, sempre que percebe as coisas segundo a ordem comum da natureza, isto é, sempre que está exteriormente determinada, pelo **encontro** fortuito com as coisas, a considerar isto ou aquilo. E não quando está interiormente determinada, por considerar muitas coisas ao mesmo tempo, a compreender suas concordâncias, diferenças e oposições. (SPINOZA, 2013, p. 75, grifo nosso)

O encontro demanda a presença física, a materialidade dos corpos, e para Gumbrecht (2010), o que caracteriza a produção de presença é a capacidade dos objetos (seres ou coisas) de afetarem a percepção dos sentidos uns dos outros sem mediação alguma – exceto, talvez, da fala. Depreende-se daí a presença como sendo a manifestação de um *ethos*, uma modificação, qualquer que seja ela, do comportamento, dessa forma de se estar no mundo, somente em decorrência do ato de encontrar outro corpo. Portanto, a presença do outro modifica a qualidade da minha presença, de onde surge toda a ética, enquanto forma de controle ou alteração dessa mesma presença, para que se opere a relação espacial com o mundo e com os seus objetos; ética enquanto normalizadora de encontros. Pois, os encontros não obedecem a um ordenamento prévio, não é um corpo que encontra o outro de maneira sequencial, mas os corpos se encontram.

Essa noção primordial de ética, torna possível pensar-se as forças que regulam os encontros ou, a ética das relações. No processo criativo de *Otello* essa questão aparece com muita evidência, especialmente, ante a grande contradição existente no fato de se estar diante de uma relação construída em parte sensível, por cartas, isto é, pela ausência. Já que premissa fundamental das cartas, é o jogo de ausência/presença, ou seja, uma presença mediada pelo discurso, reconstruída pela enunciação epistolar:

> A meta da epistolaridade é suprir a ausência, suplantar as relações cara a cara, na proximidade dos rostos e o alcance da voz, porém essa meta constitui sua própria fatalidade: se alcançada, acaba o intercâmbio epistolar, porque este se sustenta na ausência física dos corpos, do tempo e espaço compartilhados. […] A função epistolar é aprofundá-la e dilatá-la. As cartas são escritas para se manter distância do destinatário, mesmo quando se lhe solicite "vir", em

> pessoa, ou se ameace ir pessoalmente ao encontro. (BOUVET, 2006, p. 67, tradução nossa)[123].

No caso de Verdi e Boito, relativamente ao *carteggio*, se está diante de uma ética edificada a partir da pressuposição de presença, mas que na realidade é ausência, é falta, é não encontro. Ou, se preferir, é encontro por meio de palavras, pois "a carta resulta em um diálogo escrito com palavras (a voz, os enunciados, o discurso) do destinatário ausente, de maneira tal que este está presente na escritura." (BOUVET, 2006, p. 81, tradução nossa)[124]. As cartas deram continuidade a uma relação presencial previamente iniciada, a um encontro ocorrido e descrito na pré-gênese da relação. Ainda que o primeiro contato entre o compositor e o poeta tenha sido selado também com uma carta de apresentação da Condessa Clarina Maffei. Mas nesse espaço de ausências, a carta tenta suprir a falta da presença pela sensação de continuidade construída pela bivocalidade, pela incorporação do diálogo nela mesma, localizando-a precisamente dentro de um processo dialógico, de uma rede discursiva, conforme assevera a autora:

> A escritura epistolar, que – segundo já dissemos – necessita aparecer como continuidade de espaço-tempo, exige a bivocalidade e o dialogismo; deve absorver a palavra do destinatário para responder, como a uma réplica do diálogo ininterrompido com o outro. Para escrever uma carta é preciso absorver a palavra (voz, enunciados) do destinatário para replicar e prosseguir o diálogo epistolar. A incompletude e fragmentariedade da carta apela a outras cartas anteriores que contêm respostas e a outras cartas futuras que a precisarão ou matizarão […] (BOUVET, 2006, p. 82, tradução nossa)[125].

Nesse sentido, o *carteggio* faz com que a ética seja vista como a configuração de um comportamento expresso em palavras, em uma forma de escrever, em uma linguagem escrita que revela, na sua geração de continuidade, verticalização da relação e o aperfeiçoamento dos vínculos.

***

---

[123] "*La meta de la epistolaridad es suplir la ausencia, suplantar las relaciones cara a cara, en la proximidad de los rostros y el alcance de la voz, pero esta meta constituye su propia fatalidad: si se la alcanza, se termina el intercambio epistolar, porque éste se sostiene en la ausencia física de los cuerpos, del tiempo y espacio compartidos. […] La función epistolar es profundizarla y dilatarla. Las cartas se escriben para tener a distancia al destinatario, para guardar distancia con él aun cuando se lo inste a "venir" en persona o se amenace con ir personalmente a su encuentro.*"

[124] "*La carta resulta un diálogo escrito con la palabra (la voz, los enunciados, el discurso) del destinatario ausente, de manera tal que éste está presente en la escritura.*"

[125] "*La escritura epistolar, que – según ya planteamos – necesita figurarse como continuidad de espacio-tiempo, exige la bivocalidad y el dialogismo; debe absorber la palabra del destinatario para responder, como a una réplica del diálogo ininterrumpido con otra. Para escribir una carta es preciso absorber la palabra (voz, enunciados) del destinatario para replicar y proseguir el diálogo epistolar. La incompletud y fragmentariedad de la carta apela a otras cartas anteriores que contienen respuestas y a otras cartas futuras que la precisarán o matizarán […]*"

Três eventos marcaram o período, aqui denominado, "pré-história" da relação criativa entre Verdi e Boito, cujo resultado foi a ópera *Otello*, são eles: o primeiro contato, o rompimento e a reaproximação. Esse último trecho está descrito na apresentação desta tese e envolveu as manobras realizadas pelo editor Giulio Ricordi, por ocasião das cheias de 1879. Os dois outros, ocorreram quase 20 anos antes, no início dos anos de 1860, e referem-se, respectivamente, ao primeiro contato entre o maestro e o poeta, e ao rompimento que os afastou nos anos seguintes.

A partir da pré-história relacional compreende-se o estágio posterior da relação em foco que é a dinâmica existente na relação entre o compositor e o libretista durante o processo criativo. Não se trata, portanto, de uma relação estática, invariável, mas em movimento, que reflete a transitoriedade das hierarquias e a constante configuração do jogo de poder existente. Após vencida a resistência de Verdi, a relação entre maestro e poeta se intensificou e Boito adquiriu um papel inédito na relação com o maestro: um papel, em que, pela primeira vez, um libretista não apenas opinou, mas participa da escolha final, influenciou na orquestração e determinou caminhos criativos. Mas como isso se deu? Isso só foi possível graças a uma aproximação e conquista de confiança mútua ao longo de vários anos, precisamente, o que se verá nos capítulos a seguir.

Para se conhecer um pouco do maestro e seu libretista, a formação intelectual de Verdi e Boito diz muito sobre o movimento de aproximação e afastamento mútuos e, curiosamente, é determinante para a reaproximação posterior. Aos dezoito anos de idade, Verdi foi enviado para estudar em Milão, quando seu professor de música, Ferdinando Provesi, vide Figura 34, "conseguiu apresentar Verdi à Alessandro Rolla, professor do Conservatório e membro da banca de examinadores." (OSBORNE, 1987, p. 18).

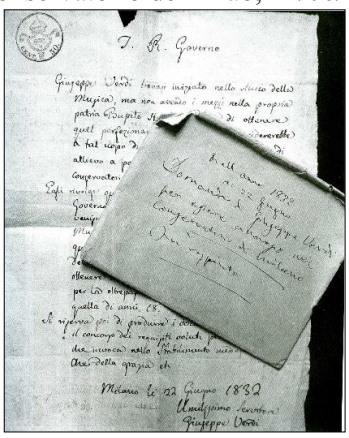
Quadro 11 – [Imagens] professores de música de Verdi.

Figura 34 – [Imagem] *Ferdinando Provesi*, primeira metade do século XIX. Fonte: *Website* do *SAN* (Museo Civico Pallavicino	Figura 35 – [Imagem] *Alessandro Rolla*, retrato de Vincenzo Raggio, 1810. Fonte: Website Gallica da BNF (KAMERMANN,

Busseto, s.d.).	2010)

Contudo, mesmo com a representação e o patrocínio de Rolla, que houvera sido maestro da orquestra de Parma por longos anos e conservava estima pela região, Verdi foi rejeitado, mantendo na inscrição, o seguinte escrito de próprio punho: "No ano de 1832, aos 22 dias do mês de junho – pedido de Giuseppe Verdi para ser admitido no Conservatório de Milão – Fui rejeitado." (ABBIATI, 1963a, p. 102, tradução nossa), conforme quadro abaixo.

Quadro 12 – [Carta] reprovação no exame de admissão.

Figura 36 – [Carta] Reprovação para admissão no Conservatório de Milão, 22/06/1832.  Fonte: acervo da *Villa Verdi*. *Website Verdi online*[126] (2012).	Transcrição do envelope: *Nell'anno 1832* *ai 22 giugno* *Domanda di Giuseppe Verdi per essere ammesso nel Conservatorio di Milano* *Fu respinto*

A biografia de Verdi, escrita pelo francês Arthur Pougin (1886), descreveu o caso da reprovação no Conservatório. Porém Verdi explicou para Giacomo Caponi, corrigindo algumas imprecisões de data que seu biógrafo cometeu:

> [...] Não foi em 1833, mas em 1832, em junho (eu não tinha completado os 19 anos), solicitei por escrito para ser admitido como aluno *pagante* no Conservatório de Milão. Mas, sofri uma espécie de exame no Conservatório, apresentando algumas de minhas composições e tocando uma peça no piano em frente a Basily, Piantanida, Angeleri e outros, além do antigo Rolla, a quem fui recomendado pelo meu professor de Busseto, Ferdinando Provesi. Cerca de oito dias depois, fui a Rolla, que me disse: "Não pense mais no Conservatório: escolha um professor na cidade; aconselho Lavigna ou Negri". Não soube mais nada sobre o Conservatório. Ninguém respondeu ao meu pedido. Ninguém falou comigo, nem antes nem depois da análise do regulamento. E nada sei do julgamento dos Basily pronunciado pelo Fétis. Isso é tudo! [...] (VERDI, 1880b, p. 103-104, tradução nossa)[127].

[126] Para acessar o texto original, transcrito e traduzido, vide **Apêndice 10.3.I**.
[127] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XII.

Segundo outro biógrafo contemporâneo do maestro: “A narrativa de Verdi não é absolutamente precisa, pois houve uma resposta formal a sua inscrição, entregue por Rolla a Provesi. O relatório de Basily ao diretor do Conservatório dá os motivos para a rejeição[...]” (OSBORNE, 1987, p. 19). No entanto, conforme Giuseppe Seletti, professor bussetano de um colégio ginasial milanês que assistia Verdi no sonho de ingressar no Conservatório, talvez, em um primeiro momento, Verdi positivamente não soubesse das razões, pois, o anfitrião assim escreveu ao mecenas do jovem musicista, Antonio Barezzi[128], que:

> [...] Não se assuste, leia com a mente fria o que eu lhe escrevo. Eu teria esperado ainda, mas para lhe dar algumas notícias sobre o encaminhamento dos afazeres, preferi escrever essa para você. [...] O Mestre Angeleri me disse na segunda-feira que procurado pelo Censor para dar seu parecer de toda a consciência (a consciência é uma palavra impressa no vocabulário) respondeu ao mesmo que Verdi não sabe tocar cravo, nem nunca aprenderá. [...] Eu lhe aviso que Verdi não sabe a resposta de Angeleri, nem direi a ele para não o desencorajar. [...] (SELETTI, 1832, p. 119-120, tradução nossa)[129].

A justificativa oficial de Basily[130], sobre a recusa ao nome de Verdi, recaiu sobre duas questões apontadas no relatório do censor: o mal posicionamento das mãos do jovem ao tocar cravo e a idade avançada para ingresso, dado que novos alunos entravam com idade entre 14 a 15 anos, e Verdi contava 18 anos; também acredita-se que pesou contra a aprovação o fato do rapaz ser “estrangeiro”, já que como a Itália ainda não estava reunificada, a Lombardia (Milão) e a Emília-Romagna (Busseto) faziam parte de nações distintas.

Figura 37 – [Imagem] *Francesco Basily*, censor do I.R. Conservatório.

[128] Antonio Barezzi (1787-1867) foi um comerciante de vinhos, destilados e licores, tornando-se fornecedor da pequena taberna de Carlo Verdi, pai do compositor. Barezzi era um apaixonado por música, entusiasta da pequena Sociedade Filarmônica de Busseto e, ao perceber o talento do jovem primogênito dos Verdi, tornou-se o seu maior mecenas e benfeitor. Barezzi custeou os cursos musicais de Verdi, estimulando o menino da periferia de Busseto a ir para Milão, pagou por sua estada na capital lombarda e, por alguns anos, foi também seu sogro, até quando a filha, Margherita Barezzi, faleceu em prematura idade. Giuseppe Verdi sempre reconheceu a devoção de Barezzi em sua carreira e dedicou-lhe a ópera *Macbeth* (1847). Cfr. (Antonio Barezzi, 2013).

[129] Para acesso ao texto original vide Anexo 9.1.XIII.

[130] Para acesso ao texto original e transcrito, vide Apêndice 10.3.II.

Fonte: (GATTI, 1941, p. 33).

A dispensa, anteriormente mencionada, é conhecida como um dos maiores equívocos de seleção da história do referido Conservatório. Ironicamente, por volta de 1900, o Ministro da Instrução Pública do Reino da Itália[131], Guido Barccelli, expressou o desejo de renomear a mencionada instituição de ensino para passar a chamá-la: Conservatório de Música "Giuseppe Verdi". Ao saber o velho maestro respondeu: "não me quiseram quando jovem, não me terão agora velho." (OSBORNE, 1977, p. 19, tradução nossa)[132]. A reação pode parecer um mero capricho, mas Verdi também era conhecido por recusar homenagens e títulos, e não seria diferente nesse caso, aproveitando uma mágoa pregressa.

Curiosamente, se tivesse sido admitido, Verdi teria ingressado no Conservatório no mesmo período em que Giuseppina Strepponi lá estudava. Além disso, a reprovação no instituto foi um fato marcante para a vida do compositor que, recebeu uma instrução fragmentada, ministrada por professores avulsos. Além disso, o então aspirante a compositor frequentava constantemente as temporadas do Teatro Alla Scala, complementando seu aprendizado assistindo óperas. Com isso, mesmo em idade madura, Verdi ainda era visto estudando técnicas de contraponto e harmonia, nos camarotes dos teatros, enquanto aguardava alguma ópera; também era comum solicitar ao empresário que lhe enviasse partituras de Palestrina, Marcelo, dentre outros, para estudá-los.

Essa formação, fez de Verdi um compositor iminentemente intuitivo, que desenvolveu seus próprios e importantes conceitos a partir da necessidade que sentia de ultrapassar o antiquado formato operístico vigente, dando vazão ao sentimento de insatisfação que lhe impelia a algo novo, um novo modelo. Mas qual? Não foi baseado em um modelo curricular de algum conservatório, em Feuerbach ou Schopenhauer que o compositor italiano constituiu o

[131] *Ministero della Pubblica Istruzione del Regno d'Italia*.
[132] "*They wouldn't have me your, they can't have me old.*"

seu projeto estético, mas em cada erro e acerto de suas 28 óperas: o pensamento estético de Verdi é sua própria obra, assim como, a falta de um sistema de ensino estruturado o tenha transformado em um autodidata a vida inteira e sempre aberto a aprender e a incorporar os aprendizados em suas obras. Exemplo disso é *Otello* e *Falstaff*, as duas últimas óperas, que sintetizam toda a experiência cênica e musical de Verdi, enriquecidas pelo trabalho nada coadjuvante de Boito.

Com relação ao mencionado poeta, seu destino foi razoavelmente distinto no que se refere ao Real Conservatório de Milão[133]. Segundo Nardi (1942b, p. 42), seu ingresso ocorreu em 1855, quando conheceu e tornou-se amigo de Franco Faccio. Ambos realizaram várias atividades acadêmicas juntos, interpretando os registros avaliativos do Conservatório: "Faccio parecia um musicista nato. Boito, ao invés, precisava se esforçar para sê-lo" (NARDI, 1942b, p. 43, tradução nossa)[134]. Mas do período importa destacar que os animava um dúbio sentimento: o nacionalismo que pulsava em toda a região italiana, no período do *Risorgimento*, a inspirar a temática de suas composições; paralelamente, uma abertura as novas formas musicais provindas de ventos nórdicos, especificamente, alemães e franceses.

A composição de final de curso, *Le sorelle d'Italia* (1860-61) é um exemplo do primeiro sentimento. Para ilustrar o segundo sentimento, basta a leitura da seguinte observação final feita no Conservatório, do aluno Arrigo Boito: "Tende sempre ao estrangeirismo e ao obscurantismo, mas é provável que se corrigirá." (NARDI, 1942b, p. 43, tradução nossa)[135]. A composição citada trata-se de uma cantata celebrativa para solistas, coro e orquestra, comemorando a independência da Itália, mas alçando olhos supranacionais quando se volta para a Hungria, Polônia e Grécia que seguiam em um movimento de igual conquista de soberania. Essas nações são as irmãs, *le sorelle*, da Itália.

Piero Nardi credita a influência determinante do professor Alberto Mazzucato[136] na formação do estilo contestador do jovem Boito. O professor Mazzucato era titular das disciplinas de *Composição, Estética* e *História da Música* e dentre os valores estéticos que cultivava não constavam o apego e defesa ortodoxa à tradição musical italiana, frente aos

[133] Nome dado assim que o processo de reunificação italiana estava em curso.
[134] "*Faccio pareva nato musicista. Boito, invece, doversi sforzare a diventarlo.*"
[135] "*Tende sempre all'oltramontano e all'astruso, mas è probabile che si rimedierà.*"
[136] Alberto Mazzucato (1813 –1877) foi um compositor, professor, crítico musical e tradutor italiano do século XIX. Ingressa como docente do Real conservatório de Milão em 1839 e torna-se seu diretor em 1872. Dentre seus alunos destacam-se: Arrigo Boito e Antônio Carlos Gomes. Escreveu artigos jornalísticos para o *GMM*, de 1845 a 1858; foi maestro concertista do Teatro Alla Scala de Milão de 1859 a 1868. Traduziu para o italiano o grande *Tratado de Instrumentação e de Orquestração Moderna*, de Berlioz. Cfr. (FETIS, 1867, p. 49-50).

estrangeirismos da música francesa, especialmente de Berlioz[137], e a forte onda germânica, sobretudo o wagnerianismo, que se impôs à música peninsular a partir da segunda metade do século XIX.

Com relação a esse período, convém esclarecer que a tensão entre música nacional e música estrangeira não era um mero posicionamento ufanista por parte dos musicistas de cada país. Cada nação que estava se reunificando, concomitantemente, estava se livrando do domínio que havia sofrido por algumas décadas de uma outra nação. Tais domínios, como sói acontecer, impuseram a cultura dominante, modos, costumes, leis e práticas. Em tais circunstâncias, é compreensível que a Lombardia e o Vêneto, anexadas ao império Austro-húngaro após o Congresso de Viena[138], tivessem recebido larga influência da cultura musical germânica e sentisse mais fortemente a tensão entre a cultura nacional italiana e a dos antigos dominadores.

Nesse movimento libertador, havia uma dupla jornada: valorizar a própria cultura e rejeitar aquela dominante até então; e a valorização se dava, no caso italiano, por um enaltecimento a própria tradição musical, representada na figura de grandes compositores passados: Palestrina, Monteverdi, Marcello, Corelli, Scarlatti, Metastasio, etc. Assim, para Verdi, a missão do artista das gerações *risorgimentali* era resgatar a arte musical desses grandes nomes do passado, seus estilos, características e valores estéticos: "Entendamos bem, a nossa arte não é instrumental." (VERDI, 1879c, p. 525, tradução nossa)[139].

Permanece uma dúvida: o que significa valorizar a própria cultura? Nesse caso, significava estudar, isto é, conhecer a história musical italiana; reconhecer-lhe as características compositivas de estilo e técnicas poéticas conforme cada geração de relevo; dialogar com essa tradição, com esse acúmulo de experiências; materializá-la no trabalho, na composição, no currículo das instituições de ensino; e mantê-la viva, nos palcos e no interesse do público. A questão não é meramente teórica, reverbera-se na prática, no fazer artístico, na temática escolhida e na poética criativa.

Por isso, com a frase acima, Verdi enfatizou a importância dos aspectos reconhecidos por ele como sendo característicos da cultura musical de sua pátria: a música vocal, isto é, do canto, e sobretudo do drama, da teatralidade inerente naquilo que compreendia ser as grandes

[137] Heitor Berlioz (1803 – 1869) foi um importante compositor francês, fundamental para a configuração da música no período do romantismo, vindo a influenciar compositores como Richard Wagner, Franz Lizst e Gustav Mahler.

[138] Congresso de Viena (1814-1815): encontro dos embaixadores das maiores potências europeias, realizado para redesenhar o mapa daquele continente e restabelecer o equilíbrio de forças entre as nações vencedoras das guerras napoleônicas.

[139] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.VIII.

características da tradição musical italiana. Em acréscimo, é isso o que se depreende do fragmento de carta abaixo, no qual, Verdi critica a música francesa de Gounod:

> Gounod é um ótimo músico, um grande talento, que faz da peça de câmara e do instrumental uma maneira superior e toda sua. Mas ele não é um artista de fibra dramática. O próprio *Faust*, apesar de bem-sucedido, ficou pequeno em suas mãos. Assim como a *Giulietta* e *Romeo* e assim será com esse *Poliuto*. Em suma, ele sempre faz bem a peça íntima, mas sempre constrói uma situação fraca e esculpe mal os personagens. (VERDI, 1878a, p. 153, tradução nossa)[140]

Nessas linhas o maestro revela fortes traços do período Romântico, especialmente no que toca à preocupação com o desenvolvimento das subjetividades ficcionais, isto é, dos personagens como indivíduos complexos e atravessados por inúmeras paixões, algo que Otello personificará à perfeição, para além dos tipos e personagens míticos, caricatos ou estereotípicos. Da mesma forma, a música expressaria algo além de uma mensagem, um sentimento ou uma situação, mas uma verdadeira narrativa dramática, algo como a música programática levada às últimas consequências. E, por fim, o *bel canto* era um patrimônio da península canora; essa forma de cantar tão estilizada quanto bela, onde a voz, e todo o seu aparato orgânico, é vista como um instrumento musical e não apenas como uma produtora de fala. Continuou Verdi em outra missiva:

> involuntariamente com a ruína desse nosso teatro. Talvez eu, você, etc., etc., estamos envolvidos. [...] Mas que diabos, se estamos na Itália, por que fazemos arte alemã? Há 12 ou 15 anos, [...] me nomearam presidente de uma sociedade de quartetos. Recusei-me e disse: Mas por que não criar uma sociedade de quartetos vocais? Esta é vida italiana. A outra é arte alemã. Talvez fosse até então uma blasfêmia como agora, mas uma instituição do quarteto vocal que fizesse soar Palestrina, e seus melhores contemporâneos, Marcello, etc., etc., teria mantido vivo em nós o amor pelo canto, cuja expressão é a ópera. [...] A arte é universal, ninguém acredita nisso mais do que eu [...]. Não podemos, direi de fato, não devemos escrever como os alemães, nem os alemães como nós. Que os alemães se apropriaram de nossas qualidades como o fizeram Haydn e Mozart em seus dias, permanecendo, no entanto, sempre com suas características *quartetistas*; que Rossini tenha se apropriado de algumas formas de Mozart, permanecendo, no entanto, melodista, está bem; mas quando se renuncia por causa da moda, por um desejo de novidade, afetado pela ciência, negará nossa arte, nosso instinto, aquele nosso fazer espontâneo, natural, sensível, ofuscante, é absurdo e estúpido. (VERDI, 1878b, p. 626, tradução nossa)[141]

Logo, a música no ideário do *risorgimento*, em sua relação simbiótica com o teatro, carregava o sonho italiano de unidade e homogeneidade: uma unidade investida pela junção desses dois gêneros artísticos, mas também com o discurso nacionalista; assim como, uma

[140] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.IX.
[141] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.X.

homogeneidade que portava a utopia de uma língua comum, em meio a tantos dialetos existentes na região. Em última análise, se essa música abdicasse da potência vocal, ou a relegasse a um segundo plano, essa quimera se perderia para sempre.

Como grande defensor do que considerava ser um incalculável legado cultural, Verdi acabou sendo visto como um conservador, ainda que em sua obra residissem uma conciliação profunda entre a inovação e a tradição, entre novas formas musicais e as caraterísticas já desenhadas do que seria a música do seu país. Mas, foi essa desagradável reputação que o acompanhou por algum tempo e o afastou das correntes progressistas que, de alguma forma, pretendiam "reformar" a arte italiana, e beber dos revolucionários avanços que ocorriam pelo continente, como o cromatismo wagneriano em alternativa à primazia do esgotado sistema tonal; a noção de música infinita, buscando a continuidade do fluxo ficcional que sempre era interrompido pela sequência de árias, duetos, tercetos, *concertato*, etc., característicos da estrutura dramatúrgica da ópera italiana; dentre outros.

Verdi e as novas gerações de músicos italianos estavam, de alguma forma, em campos opostos, mesmo que, lutando pela mesma causa. Nessa questão, voltando a Mazzucato, o papel do docente foi de grande influência sobre os jovens formados pelo Real Conservatório de Música de Milão. Segundo o professor:

> Pretender-se-ia, talvez, ressuscitar o antigo e falso dogma, que obrigava a arte de alimentar-se apenas de elementos nacionais, repudiando assim qualquer enxerto estrangeiro, por mais similares? Mas um tal princípio atualmente é geralmente abandonado, agora que os fatos e as teorias mostraram com tanta evidência que todas as artes podem adquirir vida nova, possam melhorarem-se indefinidamente e sempre se revigorar mediante a contínua troca de ideias, mediante a assimilação de novos elementos estéticos que, embora de origem estrangeira, talvez não sejam menos do que o dos nativos essenciais para as artes; certamente necessário comunicar à arte das nações individuais um tal substrato ou mundo comum que só possa tornar o processo da arte paralelo aquele da civilização geral: que a arte, não menos que nacional, quer ser nos dias de hoje cosmopolita. (MAZZUCATO, 1858, p. 244, tradução nossa)[142].

Isso pode ser constatado no artigo do periódico *Il Crepuscolo*, coincidentemente lido por Mazzucato enquanto escrevia o seu, para a *GMM*:

> Nem sempre concordantes em várias coisas, são unânimes em gritar contra imitações estrangeiras e, à semelhança dos economistas que defendem leis proibitivas para promover a indústria local, clamam pela cruz para aqueles que procuram ensinar aos seus concidadãos as obras-primas das literaturas estrangeiras. Não é necessário advertir nossos leitores que os doutos em obras estrangeiras não incluem as gregas e as latinas, mas apenas aquela das nações, cujas línguas não têm a mesma origem dos idiomas neolatinos [referência aos países de língua alemã]. E não percebem que a civilização em seu

[142] Para acesso ao texto original, vide Apêndice 10.1.IV.

> desenvolvimento gradual tende a se compor de todos os homens formados em um mesmo princípio, uma só família; e, portanto, assim como a troca de produtos materiais aumenta a riqueza das nações, também a dos intelectuais torna a riqueza da própria literatura mais vasta, mais variada e, frequentemente, introduz-lhe novos princípios de vida. A grandeza de especializar-se, ou como hoje se diz, no assimilar elementos estranhos é jamais perder a essência nem os aspectos nacionais. (Il crepuscolo [1858:A. 9, giu., 27, fasc. 26], 1858, p. 401-402, tradução nossa)[143].

Obviamente, a tensão existente entre a forma de produzir música na Itália, na Áustria/Alemanha ou na França, não respondia, puramente, a questões etnográficas ou estéticas, mas a conflitos e desgastes políticos. E isso não era razão suficientemente forte para que um novo conceito em teoria musical fosse repelido. Contudo, depreende-se que Mazzucato está em uma posição progressista, defendendo a abertura estética as novas técnicas musicais franco-germânica que inundavam o continente naquele momento. Ainda que não totalmente equivocado pensar-se assim, o professor revela uma indignação com o fato de a música italiana não ser tão bem recebida em solo estrangeiro, quanto as composições alemãs e francesas eram na Itália.

Especialmente, nota-se uma referência aos países de línguas não latinas, destacadamente a Áustria, de onde a música italiana, incluindo seus compositores, recebia críticas ostensivas por parte da imprensa. Visto por essa ótica, a posição de Mazzucato não seria criticada modernamente: o trânsito das culturas é algo salutar, enriquecedor... desde que seja igualitário, que os tratamentos sejam equânimes e justos. Do contrário, se está falando de colonização ou de alguma forma de etnocentrismo. Assim, Verdi e Mazzucato estavam, no fim das contas, do mesmo lado, mas até que isso fosse realmente compreendido, muitos anos e males entendidos haveriam de passar e seriam produzidos, a começar pelo primeiro deles, na relação Verdi-Boito: a Ode!

Como nota-se, enquanto Verdi havia buscado sua formação por outros caminhos, acabou desenvolvendo um senso estético baseado na intuição e na experiência artística, Boito era pupilo de um dos maiores estetas italianos do século XIX, possuindo sólida formação. Contudo, as duas visões acabaram convergindo ao longo dos trabalhos que realizaram juntos, pois, os dois artistas encontraram, um no outro, interlocutores à altura dos próprios anseios e questionamentos artísticos.

***

[143] Para acesso ao texto original, vide Apêndice 10.1.I.

Com relação à parceria Verdi e Boito, dois eventos iniciais e importantes marcaram-nos, são eles: a composição do *Inno alle nazioni*, como a aproximação; e a *ode all'Arte Italiana*, como ruptura. Esse movimento de encontro e desencontro é fundamental para compreensão do longo período que se sucederá até que ambos se reencontrem como parceiros na ópera shakespeariana.

Como conclusão dos estudos no Conservatório de Música de Milão, onde haviam estudado na segunda metade da década de 50 dos oitocentos, Faccio e Boito precisaram compor uma obra musical e submetê-la ao público. A composição foi chamada *Le sorelle d'Italia* e tratava-se de uma cantata de tema nacionalista (bastante em voga naquele momento de reunificação italiana), na qual algumas nações "irmãs da Itália" demonstravam o apoio àquela pátria nascente, conforme dito anteriormente. A recepção lombarda foi boa e rendeu aos compositores, segundo Abbiati (1963b, p. 689), um subsídio do neonato Reino Italiano de duas mil liras para cada um, equivalente à, aproximadamente 9.636,09 € atualizados[144], mais o encorajamento da proprietária da casa editora Lucca – Giovaninna de Lucca, interessada no futuro promissor que os dois jovens poderiam proporcioná-la – para que pudessem realizar uma excursão cultural pela Europa. Segundo De Rensis (1934, p. 15), o benefício foi concedido em 23 de outubro de 1861.

Segundo Bosio (2010a, p. 45), os jovens seguiram para a capital francesa portando cartas de apresentação assinadas por Tito Ricordi para Gioachino Rossini, por Clara Maffei para Giuseppe Verdi e por Paolo Reale para Giulia Venino. Como informa Giraldi (1986, p. 97), Verdi estava na capital francesa no início de 1862, em retorno da viagem a São Petersburgo onde fora coordenar os ensaios da ópera *La forza del destino*. A estreia russa da ópera de Verdi estava marcada para o final daquele mesmo ano. O primeiro encontro de que se tem notícia entre Verdi e Boito ocorreu em fevereiro de 1862.

Naquele mesmo período, Londres estava se preparando para a Exposição Internacional que viria a sediar no ano posterior. Segundo Giraldi (1986, p. 97), compositores da França, Alemanha e Grã-Bretanha foram convidados para representar a música de seus países, dos quais destacam-se, respectivamente, Auber, Meyerbeer e Sterndalel-Bennet. Verdi recebeu a encomenda de uma peça curta e, diferente do que costumava fazer, aceitou. O maestro convidou o jovem Boito para elaborar o poema, o que seria uma prestigiosa oportunidade de iniciar a carreira profissional. Logo, a composição logo ocorreu[145]:

---

[144] Disponível em <http://bit.ly/2O5dmeE>. Acesso em: 01 dez. 2019.

[145] Para visualizar a versão do poema do *Inno alle Nazione* tornada pública, vide Anexo 9.4.I; para um manuscrito original, contendo diferenças da versão final, vide Anexo 9.3.I.

> A estrutura da composição, concebida por Boito, inclui um coro de pessoas exaltando o amor, seguido pelo canto de um bardo, um tenor, que em recitativo explica como, após milhares de batalhas sangrentas, chegou a hora de pensar na paz entre os as. Nações consagradas pela arte; então, em uma ária em versos setenários, invoca-se o Senhor para trazer a paz. Imediatamente depois ecoam os hinos nacionais da Inglaterra, França e Itália (*Fratelli d'Italia* de Goffredo Mameli e Michele Novaro) na orquestra, enquanto o tenor canta os louvores das respectivas nações. Finalmente, as melodias entrelaçam-se contrapontisticamente antes de a composição ser concluída por um curto poslúdio orquestral. Como Costa[146], apesar de não ter concedido ao tenor Tamberlick, comprometido com Covent Garden, para cantar o papel do bardo, Verdi ajustou a parte para soprano que, confiada a Madame Titjens, se tornou "a união dos povos". (GIRARDI, 1986, p. 97, tradução nosa)[147].

No dia 24 de maio de 1862, a apresentação ocorreu em Londres[148]. Enquanto isso, estranhamente, Boito havia ignorado a estreia e estava na Polônia visitando parentes maternos. Ao amigo Faccio, que estava na capital inglesa, ficou o encargo de representá-lo na apresentação de estreia. Em seguida, Faccio enviou-lhe a seguinte carta:

> [...] Em Londres, a poesia da sua Cantata foi levada às estrelas; e devia ter sido linda, de fato, para que Verdi a musicasse com tanto amor e com precisão consciente dos detalhes. Além disso, as dificuldades que impediram sua realização na abertura da Exposição não são aquelas que os jornais querem que você entenda: metade é de mesquinharias e fofocas, das quais falarei pessoalmente para que entendas o ocorrido. O mais importante foi que a Cantata foi executada e repetida mais noites no Teatro da Rainha [Vitória] com uma grande pompa de coros, orquestras e acessórios. Assisti à execução do camarote do Verdi: o efeito da peça é irresistível. (FACCIO, 1862, p. 103, tradução nossa)[149].

A primeira de todas as cartas que inaugura o vasto *carteggio* entre Verdi e Boito e que materializa a relação entre ambos, parte de Verdi, em Paris, no dia **29 de março de 1862**, portanto, antes da apresentação londrina, acompanhada de um relógio com o qual o maestro

---

[146] Diretor musical da exposição inglesa.

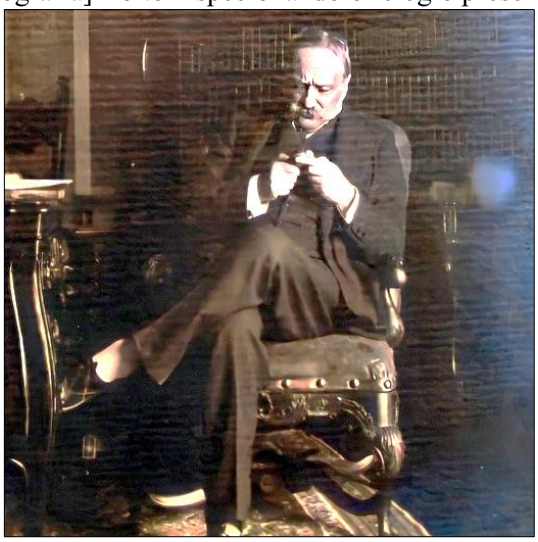
[147] "*La struttura della composizione, ideata da Boito, prevede un coro di popolo inneggiante all'amore, a cui segue il canto di un bardo, tenore, che in un recitativo spiega come dopo mille sanguinose battaglie sia giunto il tempo di pensare alla pace fra le nazioni consacrata dall'arte; poi, in un'aria in versi settenari, invoca il Signore che porti la pace. Subito dopo echeggiano gli inni nazionali d'Inghilterra, Francia e Italia (Fratelli d'Italia di Goffredo Mameli e Michele Novaro) in orchestra, mentre il tenore canta le lodi delle rispettive nazioni. Le melodie, infine, s'intrecciano contrappuntisticamente prima che la composizione venga conclusa da un breve postludio orchestrale. Poiché Costa, per ripicca, non aveva concesso al tenore Tamberlick, impegnato al Covent Garden, di cantate il ruolo del bardo, Verdi aggiusto la parte per soprano che, affidata a madame Titjens, divenne «una del popolo»*"

[148] Para visualizar capa da edição reduzida para canto e piano, vide Anexo 9.2.I.

[149] "*[...] A Londra la poesia della tua Cantata la si portò alle stelle; e doveva esser bella infatti perché Verdi la messe in musica con amore grandissimo, e con accuratezza coscienziosa di dettagli. Del resto le difficoltà che ne impedirono l'esecuzione all'apertura dell'Esposizione non son quelle che i giornali vogliono darti ad intendere: v'han di mezzo le piccinerie d'un pettegolo, del quale ti parlerò a voce se ne capirà l'occasione. Il più importante si è che la Cantata venne eseguita, e venne e venne eseguita e replicata più sere al Teatro della Regina con gran pompa di cori, d'orchestra, e d'accessorii. Io assistevo all'esecuzione dal palco di Verdi: l'effetto del pezzo è irresistibile.*"

presenteava o jovem libretista. Nessa carta acompanhavam as seguintes palavras de agradecimento: “Embora eu agradeça pelo seu bom trabalho, permita-me oferecer esse modesto relógio a você como prova de estima. Aceita-o de coração, como de coração o ofereço. Lembre-se do meu nome e do **valor do tempo**. Cumprimente Faccio e, aos dois, glória e sorte!” (VERDI, 1862a, p. XXVII, tradução e grifo nosso)[150]. Observa-se esse relógio em uma foto nas mãos de Boito, já no início do século XX:

Figura 38 – [Fotografia] Boito inspecionando o relógio presenteado por Verdi.



Fonte: fotografia publicada no verso da folha disposta entre as páginas 604 e 605, em Nardi (1942b).

Por volta de 1863 uma geração de intelectuais, reunidos em Milão, constituiu um grupo – que se pretendia “movimento” – dedicado a nobre, porém nada modesta missão de “reformar” a arte italiana. Conforme Abbiati (1963b, p. 747), esse coletivo era formado pelos cinco, ou quase cinco, “Fs”: o musicista Franco Faccio, o literato Leone Fortis, o comediógrafo Paolo Ferrari, o crítico Filippo Filippi e o agente teatral Alessandro Fano; além deles: os escritores Antonio Ghislanzoni, Carlo Dossi, Carlo Righetti (Cletto Arrighi) e Emilio Praga, os pintores Daniele Ranzoni e Tranquillo Cremona, o escultor Giuseppe Grandi, o jornalista e romancista Giuseppe Rovani e os irmãos Camilo, arquiteto, e Arrigo Boito, poeta/musicista. Esses “inovadores” ficaram conhecidos pela alcunha de *Scapigliati* ou, os descabelados. Um nome que carrega a imagem da rebeldia e havia sido tomado de empréstimo do título do romance de Carlo Righetti, *La Scapigliatura*.

Os *scapigliati* criticavam o reminiscente formalismo Barroco que ainda persistia, por exemplo, na estrutura métrica dos poemas e sua disposição dentro da forma dos libretos.

[150] Para visualizar o texto original, vide Anexo 9.1.XVIII.

Também os animava o desejo de vanguarda que não os impedia de conciliar ídolos românticos como Hugo, Baudelaire, Murger, Byron, Musset, Gautier e Flaubert, bem como, Wagner, em um primeiro momento, e Mendelssohn, posteriormente. Nesse projeto, não bastava criar, era preciso destruir, criticar, atacar o *status quo*, e é aí que residiu o princípio daquela que talvez seja a maior tensão entre Boito e Verdi.

Para expressarem suas ideias, Boito e Praga criaram um semanário chamado *Fígaro* no qual, especialmente o último, criticava fortemente Alessandro Manzoni. O lado antiverdiano dos *scapigliati* não precisaria fazer mais do que criticar o autor de *I promessi sposi* para atingir o maestro, já que Verdi o admirava profundamente e não tardaria a doer-se pelo escritor milanês. Por seu turno, Camilo Boito expressava em cartas privadas ao irmão a má impressão que lhe havia causado a ópera *Un Ballo in Maschera* (1859) e, com isso, estimulava-o – mesmo indiretamente– a dedicar-se aos próprios trabalhos, como *Nerone*, *Mefistofele* ou *Amleto*, este último escrito para a música de Faccio. Arrigo viu-se encorajado ao trabalho individual, a exemplo de Wagner, e desprezou a parceria com o compositor de Busseto. Talvez resida nessa influência a inexplicável ausência de Boito na estreia de sua própria cantata musicada por Verdi, em Londres.

Apesar disso, Verdi mantinha-se silente sobre as pequenas polêmicas envolvendo os jovens autodenominados *scapigliati*. Entre 1862 e 63, Faccio e Praga dedicaram-se à ópera *I profughi fiamminghi*, música do primeiro, libreto do segundo; e Boito estava às voltas com *Mefistofele*. A fim de evitar alguma tensão que pudesse efetivamente envolver Verdi, a patronesse dos jovens artistas de Milão, condessa Clarina Maffei, escreveu ao maestro anunciando a nova ópera que estava por consolidar-se nos palcos do *Alla Scala*. A condessa era famosa pela acolhida de nacionalistas e artistas no salão de sua casa, o próprio Verdi fora um deles quando recém chegado em Milão. Apesar de carregar o sobrenome Maffei, Clarina era separada do conde Andrea e vivia com liberdade suas paixões, a única importância desse fato é que Faccio foi um dos romances da condessa, o que explica o envolvimento dela na carta ao amigo de Busseto. Verdi respondeu em uma carta cheia de sutilezas sobre a impressão que já guardava de Boito e Faccio:

> […] Muitas vezes vi Boito e Faccio em Paris no ano passado e são, certamente, dois jovens de grande criatividade, mas não posso dizer nada sobre o talento musical deles, porque nunca ouvi nada de Boito e de Faccio, poucas coisas que ele veio um dia me fazer ouvir. De resto, como Faccio dará uma ópera, o público dirá sua sentença. Esses dois jovens são acusados de serem fãs muito ardentes de Wagner. Wagner está pronto e é inútil refazê-lo. Wagner não é um animal feroz como os puristas querem, nem um profeta como seus apóstolos o desejam. Ele é um homem de grande gênio que gosta de estradas irregulares,

> porque ele não consegue encontrar as mais fáceis e retas. Não é necessário que os jovens se iludam, há muitos e muitos que nos fazem acreditar que temos asas, porque eles realmente não têm pernas para se apoiar. (VERDI, 1863a, p. 755, tradução nossa)[151]

É com delicadeza que Verdi refere-se ao "estrangeirismo", ou "wagnerianismo", presente nos dois jovens. No entanto, *I profughi fiamminghi* veio à cena em novembro de 1863 no *Alla Scala* com a presença de todos os cinco "F", dos irmãos Boito, de Praga, Rovani, Tarchetti, Ghislanzoni, Roncheti, Mazzucato e Ricordi, o filho de Tito. A ópera obteve um êxito medíocre de apenas 5 apresentações, mas fora do teatro conseguiu ser muito discutida nos círculos intelectuais, o que, para um compositor de 23 anos e um libretista de 24, era um feito imenso, na concorrida Milão. Encorajado pela Condessa Maffei, Faccio deu notícia a Verdi pelas seguintes linhas, em 16 de novembro:

> A Sra. Contessa Maffei me incentiva a dar-lhe notícias do sucesso do meu primeiro trabalho. [...] sinto-me completamente tomado por essa tímida reverência que os muito pequenos sentem diante dos muito grandes [...]. E sempre me lembro com emoção de artista o último conselho, seus últimos votos [...], sinto realmente a necessidade de dizer-lhe quanta coragem me inspirou. [...] Peço-lhe que acrescente as homenagens do meu Boito que, como eu, espera e trabalha [...]. (FACCIO, 1863, p. 761, tradução nossa)[152].

Verdi não respondeu imediatamente. No entanto, seis dias depois, em 22 de novembro de 63, o grupo dos *scapigliati* promoveu um banquete em honra do jovem compositor e do libretista de *I profughi*. Nele, Boito deu mostras do seu talento como improvisador e declamou a *ode all'Arte Italiana*, ou *ode saffica col bicchiere alla mano*, um poema estrófico mais ou menos premeditado, portanto, não tão improvisado quanto noticiado, que não tardou a chegar nas bancas dos jornais e, desses, nas mãos de Verdi. O poema em si não era nada brilhante, mas seu teor, um tanto polêmico e, até mesmo, ofensivo. Veja-se o quadro abaixo:

Quadro 13 – [Periódico] divulgação do poema ALL'ARTE ITALIANA.

Figura 39 – [Periódico] *Museo di Famiglia*, com a poesia. Ano III, Nº. 47, 22/11/1863.	Transcrição de 2 estrofes: – ALL'ARTE ITALIANA –	Transcrição traduzida: – À ARTE ITALIANA –
	Alla salute dell'Arte Italiana! Perchè la scappi fuora un momentino Dalla cerchia del vecchio e del cretino. Giovane e sana. […] Forse già nacque chi sovra l'altare Rizzerà l'arte, verecondo e puro, Su quell'altar bruttato come un muro Di lupanare.	À saúde da Arte italiana! Que, por um momento, **escapa** **Das cercas do velho e do cretino**, Jovem e sã. […] Talvez já nasce quem sobre o altar Elevará a arte, modesto e puro, **Nesse altar maculado como um muro** **De lupanar**.

[151] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XIX.
[152] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XIV.

 MUSEO DI FAMIGLIA POESIA ALL'ARTE ITALIANA. Fonte: (Museo di Famiglia, 1863, p. 741)[153].		

Depois de publicada, alguns cronistas deram-se pressa em tentar decifrar a poesia. De acordo com De Rensis (2016, p. 32), o barão Mistrali escreveu que "o velho e o cretino" eram, respectivamente Verdi e Manzoni. Senão pelo adjetivo agressivo, foi sobretudo pela expressão "altar maculado como um muro de lupanar" que Verdi tomou para si a ofensa, pois ele era um dos que vinham dedicando a própria vida para oferecer "sacrifícios naquele altar". Logo, conspurcá-lo passava longe da intenção do maestro. Enquanto Faccio e a Condessa Maffei aguardavam angustiados pela reação do maestro, Verdi respondeu apenas em 13 de dezembro seguinte com um punhado de ironias. Desgastes promovidos por enfrentamentos públicos dariam mais notoriedade ao caso e a Boito do que o maestro desejava e uma de suas características epistolares era ignorar aqueles com quem não tinha intimidades, do contrário, poder-se-ia ouvir os gritos ou as gargalhadas nas páginas das cartas. A missiva foi endereçada à senhora Maffei com a certeza de que todo o grupo *scapigliati* tomaria conhecimento de que em Sant'Agata a boa disposição para com aqueles jovens, havia se encerrado. Dizia os trechos da carta:

> Eu estava andando por aqui e ali como um louco, por duas semanas, sem fazer nada, como sempre, [...] e por isso ainda não respondi a sua carta, nem a de Faccio. Vou lhe dizer por alto, com minha franqueza habitual, que este último me embaraça. O que responder a ele? Uma palavra de encorajamento, diz você: mas qual a necessidade dessa palavra para quem se apresentou e fez o público como juiz? [...] li alguns artigos de jornal, onde encontrei grandes palavras sobre arte, estética, revelações, futuro etc. etc. e confesso que eu (grande ignorante que sou!) não entendi nada [...]. Finalmente, se Faccio, como dizem seus amigos, encontrou novos caminhos, se Faccio está destinado a erguer a arte sobre o altar, que agora está *feio e fedendo a prostíbulo [lupanar]*, tanto melhor para ele e para o público. (VERDI, 1863b, p. 763, tradução nossa)[154].

[153] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.II.
[154] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XV.

Mesmo com a intervenção de Tito Ricordi (pai de Giulio, que em 1879 promoverá a reconciliação com Boito e o concerto para os atingidos pelas enchentes no Vale do Pó) para apaziguar os ânimos, as a relações ficaram ainda mais tencionadas quando o maestro respondeu com os seguintes dizeres: "[...] entre outros, maculei o altar, como disse Boito, que ele o limpe e serei o primeiro a vir e acender uma vela.", Verdi apud (ABBIATI, 1963b, p. 764, tradução nossa)[155]. Isso mostrava que a ferida tinha sido criada, o compositor estava magoado com o ocorrido e não o esqueceria tão cedo, ou pelo menos, ao longo dos dezessete anos seguintes. Porém, foi apenas em 14 de dezembro que, após muito refletir, Verdi respondeu de maneira ainda formal, e irônica, aquela primeira missiva enviada por Faccio no dia 16 do mês anterior:

> [...] Sua cortesia pretende dar-me um crédito pelas poucas palavras que lhe disse em Paris, e felicito-me se aquelas palavras deram-me o prazer de ter recebido diretamente notícias do trabalho de vossa Senhoria. Se o público, esse juiz soberano, teve uma boa impressão do seu primeiro trabalho, e o resultado foi bom, como vossa Senhoria diz, prossiga com um coração firme na carreira e acrescenta aos grandes nomes de Pergolesi e Marcello outro nome glorioso, o Seu. Faço os mesmos votos para o seu amigo Boito, que rogo cumprimentar em meu nome. (VERDI, 1863c, p. 764, tradução nossa)[156].

Tão elegante quanto irônico e ciente dos fatos, Verdi fez uma menção sutil e precisa à Pergolesi e Marcello, referindo-se explicitamente à oitava estrofe da *ode saffica* boitiana:

> [...] Arte italiana, tu que nos bons tempos,
> Estavas mestra de um nórdico país,
> Com as santas harmonias de Pergolesi,
> E de Marcello, […] Boito in (Museo di Famiglia, 1863, p. 741, tradução nossa)[157].

No epistolário de Boito, de Elisa Bosio (2010a), não existem cartas trocadas nesse mesmo período tenso de novembro e dezembro de 1863. Muito provavelmente porque, ante a perspectiva do poeta, seus interlocutores não estavam ausentes ou distantes o suficiente para justificar escrever-lhes. O assunto era tratado, se o fosse, pessoalmente, nos círculos scapigliati.

Quando Verdi, Faccio, Clarina Maffei e Tito Ricordi escreveram-se, o fizeram com a consciência de participarem de um jogo baseado em um tempo que é duração, mas também invenção, isto é, o tempo inventado pela carta. Cada carta nasce e renasce no momento de sua leitura, restaura seus acontecimentos, invoca os mesmos personagens, permite um *flashback* da vida real. Nesse jogo, Verdi, como centro das atenções, reforçava o distanciamento de sua

---

[155] "*[...] fra gli altri ho sporcato l'altare, come disse Boito, egli lo netti ed io sarò il primo a venire ad accendere un moccolo.*"
[156] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XVI.
[157] Vide nota 153.

imagem dos problemas discutidos, conforme podia-se notar no tratamento a seus destinatários feito com maior ou menor formalidade, com mais ou menos ironia. A resposta a Faccio, em 14 de dezembro, carrega um formalismo que beira à frieza, mas não deixa a ironia, como sendo o caminho indireto para se dizer algo a alguém com quem não se tem intimidades para dizê-lo diretamente.

O compositor também controlou o tempo geral e o destinatário escolhido como interlocutor com quem compartilhará seus pensamentos, sua contrariedade e objeções, além de decidir quando a resposta seria dada. Assim, todos ficavam em suspense, aguardando a manifestação do maestro, sendo que qualquer contrariedade era, normalmente expressa obliquamente ao interessado, mas, de maneira contundente ao amigo em comum entre ambos, que transmitiria, fora do âmbito das cartas, o teor do desacordo ao envolvido.

Isso explica porque Verdi expressou seu desagrado pela *ode* à condessa em vez de fazê-lo a Boito. Esse domínio da situação, edificava tanto uma hierarquia relacional entre os envolvidos quanto, instaurava-se a imagem de um gênio distante dos problemas mundanos naqueles que cercavam o compositor. Verdi não se desgastaria diretamente em atritos, apesar de não fugir deles. Essa é uma compreensão capital da subjetividade de Verdi que as cartas ajudam a edificar nesse primeiro fluxo, e que será reforçada durante todas as relações epistolares adiante, com relação ao processo criativo aqui em destaque. O papel de Boito, como sendo um hábil interlocutor que não se submetia a essa lógica, dá-lhe o destaque de alternar o jogo de poder e reestruturar as hierarquias até em tão pouco questionadas.

Retornando à última missiva de Verdi, a despeito do formalismo, ironia e frieza com o qual se dirigiu a Faccio, afirma Abbiati (1963b, p. 764) que tanto a condessa Maffei quanto o compositor de *I profughi*... comemoraram que, pelo menos, houve uma resposta, pois, uma carta com um desagravo expresso é melhor do que o não recebimento de uma carta, ou seja, a total indiferença. Ao responder, ainda que friamente, Verdi manteve acesa a chama dialógica da relação com os seus interlocutores. O jogo estabelecido com as cartas era importante não apenas para reafirmar a imagem do maestro, bem como, para constituir nele mesmo a percepção de si da qual se constituía. Em outras palavras, como dito anteriormente, o jogo instaura e configura os jogadores, fora dele não existem como tais. O que é uma propriedade significativa para entender-se porque Verdi mantinha a comunicação, sendo que poderia simplesmente ignorá-las e dedicar-se a outra coisa. Ao mesmo tempo que pensa dominar o jogo de cartas, depende dele, em parte, para ser quem é.

2.3.1 A sombra de Wagner entre Verdi e Boito

> "*O espírito solitário que trata de conseguir artisticamente sua redenção na natureza não pode criar a obra de arte do futuro: só é capaz de fazê-lo o espírito comunitário que, graças à vida, já foi satisfeito.*" (WAGNER, 1850, p. 33, tradução nossa)[158].

A partir de 1864, iniciou-se um período de relativo afastamento entre Verdi e Boito. O maestro dedicou-se à revisão da ópera *La forza del destino*, estreada em 1862 e reformada para reestreia em 1869; e de *Macbeth*, originalmente de 1847 e reformada em 1865. O *scapigliato* Antonio Ghislanzoni foi o escolhido para *La forza*, enquanto o fiel libretista Francesco Maria Piave cuidou da adaptação shakespeariana. Posteriormente, veio a composição de *Don Carlos* (1865) para o *l'Opera* de Paris, com libreto de Joseph Méry e Camille du Locle; e *Aida* (1871), para a inauguração do Teatro de Ópera do Cairo, com libreto de Ghislanzoni; e o *Réquiem* para Manzoni (1874).

Já Arrigo Boito dedicou-se aos próprios projetos. Em alguns trabalhos sob o pseudônimo de *Tobia Gorrio* (um anagrama do próprio nome). Dentre eles, o libreto *Re Orso* (1864) foi enviado a Verdi com a seguinte dedicatória: "A Giuseppe Verdi, para que se recorde o meu nome. Milão, 20 de dezembro de 1864" (BOITO, 1864, p. 772, tradução nossa)[159]. Depois, vieram *Amleto* (1865), com música de Franco Faccio; e *La Gioconda* (1876), composta por Amilcare Ponchielli. Além da composição de sua única ópera (música e libreto) completa, *Mefistofele* (1868); os intermináveis estudos sobre *Nerone* (nunca concluída); os experimentos de crônica e crítica jornalística, realizados entre 1863 e 1867, no *Figaro*, *Perseveranza*, *Società del Quartetto*, *Rivista drammatiche*, por exemplo; e das traduções de peças de Shakespeare e das óperas principais de Richard Wagner, que estreariam em Bolonha, a partir de 1871[160].

No decorrer das décadas de 60 e 70, os acalorados ânimos entre o maestro e o poeta se aquietaram, o baudelairiano movimento *scapigliati* foi se dispersando e os sentimentos wagnerianistas diminuíram, mas o ultrarromântico ideal da "música do futuro" permanecia,

---

[158] "*Nicht kann der einsame, nach keiner Erlösung in der Natur künstlerisch strebende Geist das Kunstwerk der Zukunft schaffen; nur der gemeinsame, durch das Leben befriedigte, vermag diess.*"

[159] "*A Giuseppe Verdi, perché si ricordi il mio nome. Milano, 20 dicembre'64*"

[160] A partir de 1871, as comemorações pelos 800 anos da Universidade de Bolonha, fizeram "a cidade do futuro" decidir por encenar pela primeira vez em solo italiano aquele que atribuía a si próprio como sendo o compositor da "música do futuro", Richard Wagner. Os libretos foram traduzidos para o italiano por Boito, e as primeiras montagens, *Lohengrin* (1871) e *Tannhäuser* (1872), foram conduzidas por Angelo Mariani, um maestro dos maiores maestros do seu tempo que, magoado com Verdi, aceitou a missão de introduzir Wagner nos palcos da península. Mariani foi noivo de Teresa Stolz, soprano predileta de Verdi que, segundo muitas das biografias verdianas julgam, teria mantido algo mais que mera admiração pela cantora, algo que nunca foi provado.

como projeto estético de reforma musical e poética. Boito era um dos que mantinha viva a chama desse ideário, como mostra a crônica de 13 de setembro de 1863, no jornal *Perseveranza*:

> A harmonia desenvolveu-se esplendidamente no século XVI, o ritmo ficou para trás na primeira metade do século XVII, a *forma* (então *fórmula*) seguiu o ritmo na segunda metade. Silenciou por um curto período de tempo, mas depois despertou às necessidades da arte, uma milagrosa expansão da harmonia voltou ao campo no século XVIII e, como consequência geométrica, à primeira metade deste século XIX tocou um vasto, quase insuperável progresso rítmico, para o qual nossos maiores italianos cooperaram poderosamente. Para realizar plenamente esta palingênese da arte, a nossa metade do século previu e marcou a sua obra. (BOITO, 1942a, p. 1084, tradução nossa)[161].

Não por acaso, as ideias de Boito refletiam muito dos ventos ultramontanos que sopravam na península e que causavam calafrios em Verdi. Wagner era um dos fortes representantes da reforma da ópera no romantismo, mas não o único, Berlioz também foi um deles. Considerando-se que ao longo dos anos 1870, Boito teve a oportunidade de traduzir os libretos de *Rienzi*, *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *Tristão e Isolda*, o poeta seria um bom conhecedor das características da escrita wagneriana (que escrevia seus próprios libretos). Além disso, o italiano compôs uma ópera, aqui já citada, chamada *Mefistofele*, cujo tema é umbilicalmente próximo do *Faust* (1846), de Berlioz. Dessa maneira, o poeta e musicista italiano estava entre dois expoentes de uma vanguarda operística que ressignificava o papel da orquestra e rejeitava primazia da estrutura predefinida da obra sobre o que demandaria as regras internas de cada drama. Assim, Boito tinha matéria-prima poética de sobra para fazer circular os ares estrangeiros que faziam tremer os defensores da "arte italiana".

Assim, as discussões de conservatório, o ideário moderno de sofisticação harmônica, o admirável tratamento da orquestração, viam na obra de Wagner uma consolidação que seduzia Boito. O professor de Boito no Real Conservatório de Milão e redator da *GMM*, Alberto Mazzucato, escreveu alguns artigos sobre a "música do futuro" wagneriana[162]. Entretanto, a despeito do enorme interesse que as ideias de Wagner despertaram nas mentes dos românticos, Boito tentava manter um espírito independente e crítico com relação ao compositor alemão, conforme verifica-se quando um colega de conservatório "acusou" Boito de romântico e adepto

---

[161] "*L'armonia ebbe il suo sviluppo splendidamente nel XVI secolo, il ritmo le fu dietro nella prima metà del XVII, la forma (allora formula) seguì il ritmo nella seconda metà. Chetate per breve spazio, ma poi risvegliate le esigenze dell'arte, tornò in campo nel XVIII secolo un ampliamento miracoloso dell'armonia, e, come per geometrica conseguenza, la prima metà di questo XIX toccò un vasto, anzi quasi insuperabile progresso ritmico, al quale giungere cooperarono potenti i nostri sommi italiani. A fine d'avverare dunque pienamente questa palingenesi dell'arte, la nostra metà di secolo ha predetta e segnata l'opera sua.*"

[162] Os artigos datam de 6 de fevereiro e 20 de março de 1859, vide Anexo 9.2.III. Nesse período Boito frequentava o Conservatório Real de Milão.

à música do futuro; a reação foi a seguinte: "[...] enquanto o julgamento correto o guiar, ele não deixará, no entanto, de permanecer um pouco romântico e progressista, já que um jovem pertence por lei ao futuro." (BOITO, 1942a, p. 1083, tradução nossa)[163].

Nos fragmentos do artigo abaixo, escritos para *Giornale della Società del Quartetto*, em 1864, Boito também disse:

> Mendelssohn morreu e o poeta [aquele que depois de Beethoven e Weber deveria ter transformado a música melodramática alemã na forma trágica solene] ainda não apareceu na Alemanha. Em vez disso, apareceu um falso apóstolo desse poeta, um falso precursor, um daqueles perigosos propagadores de verdades mal faladas, mal pensadas, mal-ouvidas, um daqueles frenéticos que, tendo também pensado na luz, espalharam as trevas, espalhadores pomposos de confusões clamorosas, dilapidadores de teorias com a prática, de prática com as teorias, gênios inchados de vaidade mais do que nutridos de ciência: Richard Wagner. [...] Richard Wagner adivinhou a fase em que transformou o melodrama alemão depois que Weber morreu, e depois de Meyerbeer, um gênio soberano, mas muito vagamente composto para ser a expressão nacional de uma arte, havia dado sua própria onipotência à França. Esse novo desenvolvimento da forma trágica implorada por Mendelssohn, mencionada agora por nós, Wagner sentiu, entendeu, mas depois a formulou mal, teorizando-a equivocadamente: conduziu-a pior com seus poemas.
> Richard Wagner era o Bar-jesus [[164]] da arte em seus dias. Mas seus dias para a próxima soma se foram. A multidão conturbada de jovens que o seguiram a pé na Alemanha, de longe na Itália, hoje diminui com desilusão no rosto, com indiferença no coração.
> Confessemos que as primeiras palavras de Wagner nos comoveram; todos nós entendemos, mais do que ele não nos permitiu uma explicação obscura, seu pensamento corajoso. **Wagner destruiu a fórmula melodramática, Wagner prometeu expandir os limites do ritmo e da melodia; Wagner, poeta-mestre-estético na sua tríplice face, parecia ser o homem nascido e predestinado para cumprir a missão inovadora. Mentira**. (BOITO, 1942b, p. 1256-1257, tradução e grifo nosso)[165].

São palavras fortes, mas que marcavam duas coisas: uma coincidência de propósitos de Boito com Wagner, e uma diferença de métodos, ações e resultados alcançados. O poeta

---

[163] "*[...] purché il retto senno lo guidi: non tralascerà però di restare un po' romantico e dell'avvenire, giacché un giovane appartiene per legge all'avvenire*"

[164] N.T.: falso profeta.

[165] "*Mendelssohn morì e il poeta [il poeta che dopo Beethoven e Weber avrebbe dovuto trasformare la musica melodrammatica tedesca nella solenne forma tragica-N.D.R.] non è ancora comparso in Germania. È comparso invece un falso apostolo di questo poeta, un falso precursore, uno di quei pericolosi propagatori di verità mal dette, mal pensate, male ascoltate, uno di quei farnetici i quali avendo pure in pensiero la luce, diffondono il buio, pomposi sparpagliatori di clamorose confusioni, guastatori di teorie colla pratica, di pratica colle teorie, ingegni enfiati di vanità più che nutriti di scienza: Riccardo Wagner. [...] Riccardo Wagner indovinò la fase in cui volgeva il melodramma tedesco dopo che Weber fu morto, e dopo che Meyerbeer, genio sovrano ma assai vagamente composito per essere l'espressione nazionale d'un'arte, aveva fatto dono alla Francia delle onnipotenze sue. Quel nuovo sviluppo della forma tragica implorato da Mendelssohn, accennato or ora da noi, Wagner lo senti, lo capì, ma poi lo formulò malamente teorizzandolo a sghimbescio: lo condusse a termine peggio co' suoi poemi. Riccardo Wagner fu il Bar-Gesù dell'arte a' suoi giorni. Ma i suoi giorni per somma ventura sono passati. La fidente turba di giovani che lo seguiva d'accosto in Germania, da lontano in Italia, va oggi diradandosi col disinganno in volto, coll'indifferenza nel cuore.*"

italiano buscava a reforma do melodrama e da potência sinfônica na ópera da península, mas não encontrou respostas as suas questões nas obras do compositor alemão.

Verdi reconhecia um risco de apagamento da tradição musical italiana com a invasão germânica, e identificava nos "descabelados" os maiores apoiadores daquele processo germanização, incluindo dentre eles: Giulio Ricordi, o filho de seu editor na ocasião, Tito Ricordi. Fazer parte daquele movimento aproximou Giulio, Boito e Faccio, mas os afastou de Verdi em um primeiro momento. Nenhum deles sofreria maior prejuízo com a onda wagneriana do que Giulio. Afinal, o maior agenciado pela família Ricordi era justamente o morador de Sant'Agata, enquanto a concorrência, isto é, a casa editora Lucca, detinha os direitos italianos sobre a obra de Wagner. Por isso, Verdi alertou ao então patriarca dos Ricordi:

> […] Tu reclamas das nuvens vindas do Norte?!! Estás errado: eu usando chapéu, e que eles sejam bem-vindos no momento que forem bem aceitos. Sempre amei e desejei o progresso, e se a *cotteria* (permita-me essa expressão que eu quero dizer no sentido mais benevolente) – criada em Milão da qual seu Giulio faz parte, e da qual você mesmo, talvez sem querer, seja cúmplice – puder conseguir elevar a nossa música eu vou gritar *Hosana*! […] (VERDI, 1865a, p. 14, tradução nossa)[166].

Em 1867 Verdi estreou sua ópera *Don Carlo*s, no Teatro de Ópera de Paris. Uma ópera que materializava a afinidade do compositor com o filósofo romântico Friedrich Schiller, autor da obra *Don Carlos, infant von Spanien* (1787), da qual se retirou os argumentos. Depois de 9 meses de ensaios, o batismo no palco francês resultou no seguinte testemunho de Verdi ao seu amigo Opprandino Arrivabene: "Noite passada [estreou] *Don Carlos*. Não foi um sucesso!! Não sei o que será daqui para frente, e não me surpreenderei se as coisas mudarem. Esta noite parto para Gênova." Verdi apud (ABBIATI, 1963c, p. 127, tradução nossa)[167].

O fato não está sendo descrito à toa, pois apesar de ser o primeiro bastião na defesa da dita "música italiana", Verdi foi seria acusado de wagnerianizar-se. *Don Carlos* é uma ópera longa para os padrões italianos, 5 atos, quase 4 horas de ópera. Mas isso se deve mais à exigência do teatro parisiense que demandava essa quantidade de segmentos, sendo necessariamente um balé dentre eles. Ainda que ultrapassasse a fórmula melodramática reclamada por Boito, *Don Carlos* era uma ópera dobrada às condições francesas, o que a fazia perder um quê de italianidade, uma certa oralidade, uma dinâmica mais célere, e o público havia notado.

---

[166] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XVII.

[167] "*Ieri sera Don Carlos. Non fu un successo!! Non so cosa sarà in seguito, e non mi sorprenderei se le cose cangiassero. Stasera parto per Genova.*"

Assim, George Bizet presente na estreia parisiense, sentenciou: "[...] Verdi não é mais italiano. Imita Wagner. [...] Não tem mais seus conhecidos defeitos, mas também não tem mais uma só de suas qualidades. [...] A Exposição[168] prolongará talvez a agonia, mas é uma batalha perdida. [...]" (BIZET, 1867b, p. 100, tradução nossa)[169]. Para o compositor francês verbalizava algo bastante interessante: Verdi tinha conseguido corrigir suas deficiências presentes nas óperas anteriores, mas, nesse processo de aperfeiçoamento, algo ficou pelo caminho, uma certa precariedade que conferia humanidade aos trabalhos verdianos. *Don Carlos* era perfeito demais para ser agradável.

Em outra carta, determinou o compositor de *Carmen* (1873):

> Eu saí da apresentação de *Don Carlos*. É muito ruim. Você sabe que eu sou eclético; eu amo *La Traviata* e *Rigoletto*. *Don Carlos* é uma espécie de compromisso. Sem melodia, sem sotaque; visa estilo, mas visa... apenas. A impressão foi desastrosa. É completamente morno. A exposição[170] pode ser um meio sucesso, mas ainda é um desastre para Verdi. (BIZET, 1867a, p. 64-65, tradução nossa)[171].

O caso revela algo muito grave: será que Verdi germanizou-se sem perceber? Em uma carta ao editor francês Léon Escudier, detentor dos direitos sobre suas obras na França, Verdi ironizou: "Li na *Gazzetta* do Ricordi a reportagem de *Don Carlos* dos principais jornais da França. Enfim, sou um wagneriano quase perfeito." (VERDI, 1867, p. 524, tradução nossa)[172]. De fato, os números 11, 12 e 13 da *GMM*, de 1867[173], repercutiram a recepção de *Don Carlos* na imprensa francesa. Verdi foi hostilizado, acusado de "não se parecer mais consigo próprio" (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 83, tradução nossa)[174].

Enquanto as acusações sobre Boito pesavam mais sob o ponto de vista teórico, sobre Verdi a questão era debatida esteticamente nas novas criações. As novas composições do maestro eram comparadas incessantemente com as de Wagner. Como inovar o próprio estilo e, por consequência, a arte italiana sem perder suas qualidades? Sem ser chamado de imitação wagneriana? Em carta à Cesarino De Santis, Verdi respondeu às reações Napolitanas, que acusavam *Don Carlos* (1867) e *Aida* (1871) de wagnerianismo, com as seguintes palavras: "[...] que antiquado você é!!!... O que me fala sobre melodia, harmonia! De Wagner nem mesmo por

[168] Exposição Universal de Paris, de 1º de abril à 3 de novembro de 1867.
[169] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXI.
[170] Vide nota 168.
[171] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXII.
[172] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXIII e Anexo 9.1.XXIV.
[173] Para acesso as edições integrais 11 e 12, vide Anexo 9.2.VI e Anexo 9.2.XIV.
[174] "*[...] non somigliava a sè stesso.*", para acessar o texto completo, vide Anexo 9.2.IX.

um sonho!!... Pelo contrário, se se quisesse me ouvir e entender bem, encontrar-se-ia o oposto... totalmente o oposto. […]" (VERDI, 1872, p. 149, tradução nossa)[175].

Ao mesmo tempo, Boito buscava em vias distintas a mesma resposta: em 5 de março de 1868, às 20h, fez subir no palco do *Teatro Alla Scala di Milano*, o seu *Mefistofele*. Cabe lembrar que no mesmo ano estreava, em junho, na Baviera, a ópera *Os mestres cantores de Nuremberg*[176], de Richard Wagner. Era a chance de fazer consolidarem-se as crenças estéticas tão defendidas pelo já não tão jovem compositor. O público e a crítica especializada seriam os grandes juízes que alçariam Boito ao "altar elevado da arte", ao singular posto ocupado por poucos italianos que haviam composto, escrito e dirigido as próprias óperas. Quiçá, Boito receberia a alcunha de resgatador da tradição melodramática da nação.

O libreto havia sido publicado dois meses antes, para estimular a crítica e permitir ao público conhecer o novo drama que seria levado à cena, conforme Nardi (1942b, p. 253). Curiosamente, Conati (1994, p. 318) indica que Wagner tinha o costume de publicar o texto dramático de suas óperas com antecedência de até um ano, para que se soubesse previamente o teor e fosse possível apreciá-lo melhor. A despeito de se omitir aqui maiores detalhes sobre o árduo e longo processo criativo de *Mefistofele*, o que ultrapassaria o limite da presente tese, faz-se necessário explanar um pouco sobre a sorte dessa ópera, pois essa experiência será transformadora na postura artística de Boito e na sua busca futura por *Otello*. Descreveu Nardi:

> [...] estamos no Teatro Alla Scala, antes que se abram as cortinas para *Mefistofele*. Todos os olhos agora apontados para o relógio da parte frontal do palco cênico. Pronto: são precisamente 20 horas. Uma espécie de longa emoção corre de um extremo ao outro do teatro desligando, repentinamente, o som tempestuoso daquelas mais de quatro mil bocas humanas. [...] São oito e dois minutos. Uma pequena salva de palmas anuncia a entrada de Boito na orquestra. Então todo o teatro, carregado por um impulso irresistível, aplaude. [...] Boito agora está em seu lugar como condutor; mas, ainda de pé, ele se vira para a plateia, curvando-se. Todos os óculos e todos os binóculos estão apontados para ele. Lá no meio das estantes musicais, sob aquela grande luz, parece mais longo e mais sombrio. Sorri, um pouco pálido, a testa e uma face cortada pelos cabelos loiros, o bigode descomposto que cai no nariz. Os olhos claros, à sombra das sobrancelhas franzidas, têm a expressão um tanto orgulhosa de seus 26 anos. É seguro, sereno, quase alegre. [...] Terminados os aplausos, foi feito um silêncio sepulcral. Boito, parado no palco, sentado no banco, segurava a batuta. O público parece não ter mais do que uma alma, tensa e extática. Um *mi* sustentado por toda a orquestra por dois compassos e uma semínima vibra no ar imóvel. O *Prólogo no Céu*, concebido de acordo com a linha da sinfonia clássica em quatro tempos, adicionando-se o elemento

[175] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXV.
[176] *Die Meistersinger von Nürnberg.*

> coral e incluindo um interlúdio dramático, inicia. (NARDI, 1942b, p. 266-267, tradução nossa)[177].[178]

Os aplausos foram dissolvendo-se cena após cena, do frenesi observado no fim do *prólogo no Céu*, que é verdadeiramente apoteótico e belíssimo, ao paulatino revés que se converteu em vaias e assobios de reprovação do 3º ato. O teatro tornou-se um palco de batalha entre os apoiadores do poeta e os insatisfeitos com a obra. Camarotes e plateia ficaram em ebulição. Na cena final, a redenção de Fausto e Mefisto assobiando, uma sonora imagem do demônio tentando destruir (sem sucesso) a harmonia dos céus. Mas, a ópera foi um fiasco, lembrando que assobio em italiano é *fischio*!

O fracasso de recepção foi imediato. No dia seguinte, as críticas foram contundentes tanto por parte de amigos quanto de inimigos. O *scapigliato* Igino Tarchetti fez saber na edição de 15 a 21 de março de 68, no *L'Emporio Pittoresco*: "Acredite o Sr. Boito, que as evidências que ele deu na literatura são muito melhores e que esse insucesso seria uma verdadeira fortuna para a literatura se ele tivesse resolvido cultivá-la, e tentar apenas essa via na qual pode se tornar grande." (TARCHETTI, 1868, p. 162, tradução nossa)[179][180].

O *Cosmorama Pittorico*, da edição do mesmo dia 15, disse: "Curiosamente, quão estranho é o maestro, com libreto, também escrito por ele, há mais poesia, mais impulso do que na música, o que nos faz acreditar que o Sr. Boito terá melhor sucesso como poeta do que como maestro". (Cosmorama pittorico [1868:11], 1868, p. 1, tradução nossa)[181][182]. O mesmo periódico traz uma charge satirizando o maestro estreante e sua obra, conforme quadro abaixo:

---

[177] "*[...] siamo al Teatro alla Scala, prima che si alzi il sipario sul Mefistofele. Tutti gli occhi si appuntano ormai all'orologio del frontone il palcoscenico. Ecco: sono le venti precise. Una specie di lungo brivido corre da un capo all'altro il teatro, spegnendo d'un colpo il rumore, da mareggiata, di quelle più che quattromila bocche umane. [...] Sono le otto e due minuti. Un piccolo scoppio d'applausi annuncia l'entrata di Boito in orchestra. Poi il teatro intero, portato da un impulso irresistibile, batte le mani. [...] Boito è ormai al suo posto di direttore d'orchestra; ma, ancora in piedi, si volge al pubblico, inchinandosi. Tutti gli occhialetti e tutti i binocoli sono puntati su di lui. Là in mezzo ai leggii, in quella gran luce, sembra più lungo e più scarno. Sorride, un po' pallido, la fronte e una gota tagliate dalla ciocca dei capelli biondi, i baffi scomposti che gli piovono sulla bocca. Gli occhi chiari, nell'ombra delle sopracciglia aggrottare, hanno l'espressione un po' fiera dei loro ventisei anni. È sicuro, sereno, quasi gaio. [...] Cessati gli applausi un silenzio sepolcrale s'è fatto. Boito, vòlto al proscenio, seduto in alto sul suo scanno, ha impugnato la bacchetta. Il pubblico sembra non avere più che un'anima sola, tesa ed estatica. Un mi tenuto da tutta l'orchestra per due battute e un quarto, vibra nell'aria immobile. Il prologo in Cielo, concepito secondo la linea della sinfonia classica in quattro tempi, aggiuntovi l'elemento corale, e inclusovi un intermezzo drammatico, ha inizio.*"

[178] Sobre a estreia de *Mefistofele*, em Nardi (1942b, p. 249-294) encontra-se uma descrição detalhada das expectativas sobre a ópera, da noite de estreia e da repercussão posterior à primeira apresentação.

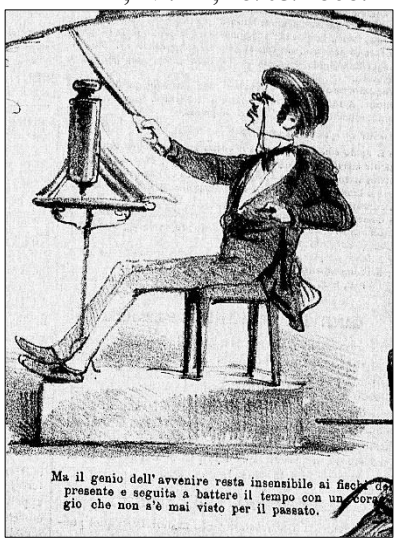
[179] "*Creda il signor Boito che le prove che egli ha dato nella letteratura sono assai migliori, e che questo insuccesso sarebbe una vera fortuna per le lettere se lo facesse risolvere a coltivarle, e a tentare unicamente questa via nella quale può divenir sommo.*"

[180] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXX.

[181] "*Cosa strana, com'è strano il maestro, sul libro, scritto pure da lui, c'è più poesia, più slancio che nella musica, ciò che fa credere che il signor Boito riuscirà miglior poeta che maestro*"

[182] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXXII.

Quadro 14 – [Periódico] charge sobre a estreia de *Mefistofele*.

Figura 40 – [Periódico] Cosmorama Pittorico, Ano XXXIII, Nº. 11, 15/03/1868.  Fonte: (Cosmorama pittorico [1868:11], 1868, p. 6)[183].	Transcrição: Ma il genio dell'avvenire resta insensibile ai fischi del presente e seguita a battere il tempo con un coraggio che non s'è mai visto per il passato.	Transcrição traduzida: Mas o gênio do futuro permanece insensível às vaias do presente e continua a marcar o tempo com uma coragem que nunca foi vista no passado.

As críticas pareciam unânimes em reconhecer o grande valor poético de *Mefistofele*, assim como, as grandes fragilidades existentes na partitura. Boito era mais um *scapigliato* a tombar sem conseguir inovar e conquistar o público milanês, ao mesmo tempo. Segundo Abbiati: "*Mefistofele* caiu ruidosamente na primeira apresentação em 5 de março, caiu na segunda, desabou para não se levantar mais na terceira [...]". (1963c, p. 164, tradução nossa)[184].

Na *GMM*, Ano XXIII, N. 11, de 15 de março de 1868, Giulio Ricordi escreveu:

> Boito fez uma ópera certamente não privada de muito mérito, mas não privada de muitos defeitos: agora, estes últimos, são devido à inexperiência dos efeitos, da cena? [...] Bem, com toda a franqueza que atraio na cordial e sincera amizade que tenho por Boito, ouso dizer-lhe claramente: serás poeta, literato ilustre, mas nunca um compositor de óperas teatrais. (RICORDI, 1868, p. 84, tradução nossa)[185].[186]

Em carta a Verdi, o editor sugeriu que o maestro aproveitasse a oportunidade do fracasso de Boito e viesse a Milão dirigir a estreia italiana de *Don Carlos*, que ocorreria no dia

[183] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXXIV.

[184] "*Mefistofele cadeva fragorosamente alla prima esecuzione del cinque marzo, ricadeva alla seconda, capitombolava per non più rialzarsi alla terza [...]"*

[185] "*Boito ha fatto un'opera certo non priva di molto pregi, ma non priva di molti difetti: ora, questi ultimi, sono dovuti all'inesperienza degli effetti, della scena? [...] Ebbene, con tutta la franchezza che attingo nella cordiale e sentita amicizia che io porto al Boito, oso dirgli chiaramente: sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali*"

[186] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.XXI.

25 daquele mesmo mês. Segundo Ricordi, aquele era um *momento oportuno*; obviamente a intenção de Ricordi, amigo de Boito, não era prejudicar o autor de *Mefistofele*, mas dar ao público milanês uma obra de qualidade que salvasse a estação operística daquele ano. Contudo, a carta pareceu profundamente inapropriada aos olhos de Verdi que lhe respondeu movido por uma ferocidade poucas vezes vista no seu cartapácio:

> O momento é apropriado?!!... Imbecis!... mas o quê?... Eu me fiz desfrutando da ruína dos outros? Sou daqueles que andam direto por uma estrada sem olhar para direita ou esquerda, que faz o quanto pode e o quanto crê, que não quer momentos oportunos, nem apoio, nem proteção, nem *claque*, nem *reclamações*, nem *consorterie*. Amo a arte quando é representada com dignidade, e não os escândalos como agora acontecem no *Alla Scala*. Se tem uma coisa no mundo do qual sou contente, é de não ter ido para Milão neste momento. [...] (VERDI, 1868a, p. 166, tradução nossa)[187].

A ética profissional do compositor de *Don Carlos* jamais permiti-lo-ia uma ação desrespeitosa para com seus pares. E é provável que Boito, amigo de Ricordi tenha tomado conhecimento da resposta do maestro, porém, não há registros de quaisquer reações. Mas, o fracasso de *Mefisto* marcou uma mudança no curso da vida de Arrigo Boito que viria a aproximá-lo do maestro insultado por ele cinco anos antes.

O que ocorreu a partir daí é uma mudança na postura do poeta, como escreve Conati:

> O fiasco dos *Mefistofele* afetou profundamente não apenas a carreira artística de Boito, mas também sua própria personalidade. Não há dúvida de que, a partir do evento, ele sofreu um revés severo que estava destinado a afetar sua índole e seu trabalho como artista e intelectual. [...] O homem passou a estar cada vez mais isolado em si mesmo e no culto dos grandes do passado (Dante na literatura, Shakespeare no teatro, Palestrina e Bach na música), evitando o novo, o novo pelo qual ele se jogou em tantas batalhas e controvérsia artística, e quase temendo qualquer movimento que pusesse em questão categorias consolidadas. (1994, p. 319, tradução nossa)[188].

Abriu-se, então, uma porta para desenvolver seu próprio estilo, e ao fazê-lo, Boito aproximou-se do senhor "Guilherme"[189], especialmente para a criação do libreto de *Amleto* (1865), para Franco Faccio. Enquanto Wagner tentou criar teatralidade por meio da música, Boito buscou construi-la por meio das palavras e das ações e, nesse aspecto, Shakespeare era e continua sendo um mestre. Foi justamente a busca pela inovação da forma melodramática, pelo

---

[187] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XX.

[188] "*Il fiasco del Mefistofele incide profondamente non solo sulla carriera artistica di Boito ma fin sulla sua stessa personalità. Non è dubbio che dall'evento egli subì un duro contraccolpo destinato a ripercuotersi sulla sua indole e sul suo operato di artista e di intellettuale. [...] L'uomo si rinchiude sempre più in sé stesso e nel culto dei grandi del passato (Dante nella letteratura, Shakespeare nel teatro, Palestrina e Bach nella musica) evitando il nuovo, quel nuovo per il quale si era avventato in tante battaglie e polemiche artistiche, e quasi paventando ogni movimento che rimettesse in discussione categorie ormai consolidate.*"

[189] William Shakespeare era conhecido jocosamente por Verdi como sendo o senhor *Guglielmo*, uma latinização do primeiro nome do Bardo, que em português converte-se em Guilherme.

desenvolvimento de um estilo próprio e o amor por Shakespeare que aproximaram Arrigo Boito daquele a quem acusava de ter "emporcalhando" o altar sagrado da arte italiana: Giuseppe Fortunino Francesco Verdi. A Grécia idealizada de Boito era a renascença de Boccaccio, Ariosto, Petrarca, Dante e, claro, do Bardo inglês; a de Verdi, incrivelmente, era a mesma, acrescentando-se: Palestrina e o barroco Pergolesi[190]. Por fim, novamente, pairava a sombra de Wagner sobre o infortúnio do poeta paduano: ao não conseguir ver sua ópera compreendida e aceita, Boito foi acusado de mal copiar o compositor de Leipzig. Será que Wagner afastou para depois aproximar Boito e Verdi?

Posterior à queda dos dois compositores, Verdi por Don *Carlos* e Boito por *Mefistofele*, Giulio Ricordi tentou aproximá-los para que, eventualmente o maestro compusesse a música de *Nerone*, o libreto que Boito trabalhava há anos, mas Verdi recusou-se. Isso não significava que o afastamento entre ambos estava aumentando, ao contrário. Ainda faltavam acontecer dois eventos para que esse movimento de separação se invertesse e compositor e libretista, finalmente, se reaproximassem. O primeiro foi o imbróglio Emilio Broglio[191], o segundo, a recepção da ópera *Aida* (1871).

O caso Broglio[192] ocorreu quando os jornais tornaram pública, por volta de abril de 1868, uma carta assinada pelo Ministro da Instrução Pública do Reino, com data de 29 de março daquele mesmo ano, em Florença, que tinha como destinatário o compositor (aposentado) Gioachino Rossini, na qual se lia:

> [...] Dentre as matérias do meu ministro tem a música, da qual sou tal apaixonado quanto, ai de mim! Ignorante. Agora, qual é o estado da música na Itália, de fato no mundo? Depois de Rossini – que significa uns 40 anos – o que tivemos? Quatro óperas de Meyerbeer e… Como remediar uma esterilidade assim tão grave? [...] Broglio apud (CONATI, 2014, p. LI, tradução nossa)[193].

A missiva do mais alto executivo do que equivaleria atualmente ao Ministério da Educação, ignorava toda a obra de Verdi, o período tardio de Donizetti e das gerações de novos compositores italianos. Verdi tomou conhecimento, entre abril e maio, de uma resposta do compositor pesarense ao ministro, também publicada na imprensa, e interpelou Giulio Ricordi

---

[190] Giovanni Battista Pergolesi (1710 – 1736) foi um compositor e organista do período barroco.

[191] Emilio Broglio (1814-1892) foi um advogado e político italiano, que ocupou o cargo de Ministro da Instrução Pública do Reino da Itália de 1867 às 1869.

[192] Vide Nardi (1942b, p. 314-320), Abbiati (1963c, p. 191-211) e Bosio (2010a, p. 72-78).

[193] "*Tra le materie del mio ministero c'è anche la musica, della quale sono tanto appassionato quanto, ahimè!, ignorante. Ora qual è lo stato della musica in Italia, anzi nel mondo? […] Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer e… Come si può rimediare a una sì grave sterilità?*". Para acesso ao texto original reconstituído, vide Anexo 9.1.XXVI.

para que resgatasse o princípio do diálogo. Ao fazê-lo, o empresário escalou uma verdadeira tropa de choque para defender o legado de Verdi por meio da *GMM*, a começar por ele mesmo[194], pelo compositor Corinno Mariotti[195] e pelo redator do periódico, Antonio Ghislanzoni[196].

O caso foi seguramente espetaculizado por Ricordi, a quem interessava utilizá-lo como mote para demonstrar apoio publicamente a Verdi e mantê-lo em foco na imprensa. Por isso, rendeu matérias jornalísticas em seis edições consecutivas do semanário *GMM*, as de número 19, 20, 21, 22, 23 e 24[197], respectivamente em 10, 17, 24 e 31 de maio, e 07 e 14 de junho de 68. Curiosamente, o *IMA* noticiou apenas na edição número 22[198], de 31 de maio.

Por conta do "imbróglio com o Dr. Broglio", Verdi devolveu uma comenda que havia recebido do próprio Ministério, com a seguinte carta:

> [...] Recebi o Diploma que me nomeou Comendador da Coroa da Itália. Esta ordem foi instituída para honrar aqueles que beneficiaram seja com as armas, seja com as letras, as ciências e as artes da Itália atual. Uma carta a Rossini de Vossa Excelência, embora ignorante em música (como Vossa Excelência mesma diz, e eu acredito) sentencia que há quarenta anos não se faz uma ópera na Itália. Por que agora se manda a mim essa condecoração? Certamente é um equívoco no endereço e a devolvo. [...] (VERDI, 1868b, p. 199, tradução nossa)[199].

O caso ganhou proporções internacionais e foi parar no francês *Le Figaro*, conforme pode ser visto no quadro abaixo.

Quadro 15 – [Periódico] notícia do *Le Figaro* sobre o caso Broglio.

Figura 41 – [Periódico] *Le Figaro*, Ano 15º, Nº. 148, 27/05/1868.	Transcrição: *– Le Figaro –*	Transcrição traduzida: *– Le Figaro –*
	Un correspondant de la Liberté envoie de Florence à ce journal une note qui nous apprend enfin pourquoi Verdi a refusé les insignes de la Couronne d'Italie: «M. Broglio, ministre de l'instruction publique, a écrit à Rossini, tout récemment, une lettre dont j'extrais les lignes qui suivent: « Quel est l'état de la musique aujourd'hui, » non-seulement en Italie, mais dans le monde? » De la musique du siècle dernier, qu'on pour- » rait appeler antérossinien, il ne vaut pas la » peine d'en parler. » » Après avoir prononcé cette sentence, et replonge dans le néant Mozart et Beethoven, M. Broglio ajoute: « Après Rossini, c'est-à-dire depuis 40 ans, qu'avons-nous? Quatre opéras de Meyerbeer, et…..» Cette seconde phrase a déterminé Verdi à renvoyer au roi sa croix de grand-officier de l'ordre de la Couronne d'Italie. Prié, il y a quelques jours, par la municipalité de Gènes, de mettre en musique une cantate en	Um correspondente do *la Liberté* enviou de Florença a este jornal uma nota que nos mostra enfim porque Verdi recusou as insígnias da Coroa da Itália: «Sr. Broglio, ministro da Instrução pública, escreveu a Rossini, tudo recentemente, uma carta da qual extraio as linhas seguintes: « Qual é o estado da música nos dias de hoje, » não somente na Itália, mas no mundo? » Da música do século passado, que nós pode- » ríamos chamar antirossiniana, não vale a » pena de se falar. » » Depois de ter pronunciado essa frase, e mergulhar de volta no insignificante Mozart e Beethoven, Sr. Broglio acrescentou: « Depois de Rossini, ou seja, há 40 anos, o que tivemos? Quatro óperas de Meyerbeer, e…..» Essa segunda frase determinou para que Verdi reenviasse ao rei sua cruz de grande-oficial da ordem da Coroa da Itália. Solicitado, há alguns dias, pela municipalidade de Gênova, a musicar uma cantata em

[194] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.XLI.
[195] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.XXIX.
[196] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.XXXIII, Anexo 9.2.XXXVII e Anexo 9.2.XLVI.
[197] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.L.
[198] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXXIX.
[199] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXVII.

 Un correspondant de la *Liberté* envoie de Florence à ce journal une note qui nous apprend enfin pourquoi Verdi a refusé les insignes de la Couronne d'Italie : « M. Broglio, ministre de l'instruction publique, a écrit à Rossini, tout récemment, une lettre dont j'extrais les lignes qui suivent : « Quel est l'état de la musique aujourd'hui, » non-seulement en Italie, mais dans le monde ? » De la musique du siècle dernier, qu'on pourrait appeler antérossinien, il ne vaut pas la » peine d'en parler. » » Après avoir prononcé cette sentence, et replongé dans le néant Mozart et Beethoven, M. Broglio ajoute : « Après Rossini, c'est-à-dire depuis 40 ans, qu'avons-nous ? Quatre opéras de Meyerbeer, et..... » Cette seconde phrase a déterminé Verdi à renvoyer au roi sa croix de grand-officier de l'ordre de la Couronne d'Italie. Prié, il y a quelques jours, par la municipalité de Gênes, de mettre en musique une cantate en 'honneur des « augustes » époux, Verdi a répondu que ce genre de musique n'était pas « *dans ses aptitudes.* » Fonte: (Le Figaro, 1868, p. 3)[200].	'honneur des « augustes » époux, Verdi a répondu que ce genre de musique n'était pas «*dans ses aptitudes.*» —	'honra dos esposos « reais », Verdi respondeu que esse gênero de música não estava «*dentre suas habilidades.*» —

A carta do Ministro da Instrução não se limitava a enaltecer Rossini, diminuindo seus contemporâneos, mas projetava a criação de uma Sociedade, dita Rossiniana, que seria capitalizada por 4 ou 5 mil doadores anuais, cuja monta seria administrada pela sociedade civil, organizada em comitês regionais, de modo a destinar para os Conservatórios Musicais, uma parcela do arrecadado. Com isso, o Tesouro do Reino, desincumbir-se-ia de arcar com um orçamento anual de, aproximadamente, 400 mil liras, o equivalente a quase 2 milhões de euros atualizados, destinados ao subsídio das mencionadas instituições superiores de ensino. Assim, o Estado poderia "lavar as mãos", como diz a carta, no ensino e fomento à arte. Rossini entraria com o nome e o apoio, o que seriam extremamente relevantes.

Uma das manifestações mais contundentes contra a carta do Ministro, veio de Boito que, além de defender Verdi, destacou exatamente esses argumentos que visavam deixar a arte italiana desguardada da proteção do Estado, como se alguma organização ou ente privado tivessem condições de amparar as instituições de ensino musical superior daquele país. A carta boitiana é datada de 21 de maio de 1868 e fez-se notar pelo *Il Pungolo*, na edição subsequente a daquele período. Nela, o poeta usou de ironia, sarcasmo e um aguçado senso de humor para ridicularizar Broglio, dizendo:

> [...] Depois de Rossini o que tivemos? Perguntou Vossa Excelência. Eh! Nada, de 1829 até hoje não se fez outra coisa além de piada! *Nugaeque canorae* [bagatelas melodiosas]. Em 31, por exemplo, fez-se a *Norma*, uma piada que fez Rossini dizer: Não escrevo mais e manteve palavra. Depois, em 35, *I Puritani*, outra piada! Depois, nos anos 40, *La Favorita* e em 43, *Don Sebastiano*: *nugaeque canorae*! Em 51: O *Rigoletto*, em 53: *Il Trovatore* e

[200] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXXVII.

> todo o fascinante, glorioso, fecundo teatro de Verdi. [...] (BOITO, 1868, p. 76, tradução nossa)[201]

E com o toque final de comicidade, Boito encerrou, dizendo:

> [...] Apresso-me a encerrar este parágrafo 3º com três recomendações a V. E.
> 1. Segure o burro com firmeza para garantir que não cairá mais.
> 2. Disfarce a raiva que lhe despertou essa carta, com uma atitude bem composta de indiferença serena ou dignidade sublime. (Se necessário, diga que nem mesmo a leu).
> 3. Medite um pouco (para o bem do país, que tanto necessita) sobre o profundo significado do parágrafo a seguir:
> § 4: ABCDEFGHILMNOPQRSTUVZ. (BOITO, 1868, p. 77-78, tradução nossa)[202].

Por meio de Tito Ricordi, pai de Giulio, Verdi solicitou que se agradecesse a Boito pelas palavras, conforme segue: "[...] Gostei muito da carta de Boito a quem farás os meus agradecimentos [...]" (VERDI, 1868c, p. 193, tradução nossa)[203]. O evento todo serviu para demonstrar a Verdi quem eram seus aliados, e dentre eles contava-se: Boito. O saldo final foi a demonstração de lealdade de um novo possível parceiro: Antonio Ghislanzoni!

O escritor e redator da *GMM* deu mostras de aproximar-se do maestro desde quando ridicularizava as crônicas jornalísticas de Boito, quando este era *persona non grata* em Sant'Agata. Agora que o poeta do *Inno alle nazioni* estava em vias de redimir-se, pesava a favor de Ghislanzoni ter escrito 3 artigos em defesa de Verdi por ocasião do caso Broglio, enquanto Boito escreveu apenas uma carta. A questão não é puramente matemática, Verdi não escolhia seus libretistas baseado em quem lhe oferecesse maior prova de estima, mas nesse caso serviu para aproximá-los ainda mais.

Na sequência vieram a reforma de *La forza del destino*, sendo Ghislanzoni o libretista sugerido por Giulio Ricordi e acatado por Verdi e, um ano mais tarde, em 1870, deram-se início os trabalhos para a composição da ópera *Aida* (1871), de temática egípcia, cuja estreia marcaria a inauguração do Teatro de Ópera do Cairo, conforme mencionado anteriormente. Nesse caso, novamente o libretista foi Antonio Ghislanzoni. Nessa década de 70, Boito dedicou-se às traduções de Wagner, a novos libretos, à reforma de *Mefistofele*, que reestrearia com enorme sucesso em 1875, em Bologna, e continuou o sempre inacabado *Nerone*. Entre um projeto e outro, permanecia o sonho de colocar sua pena à disposição do maestro bussetano.

---

[201] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXVIII. Publicada tanto em Nardi (1942a, p. 1285-1292) quanto em Abbiati (1963c, p. 203-210).
[202] Vide nota 201.
[203] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXIX.

A estreia de *Aida* ocorreu em 24 de dezembro de 1871, e a notícia chegou com histeria, via telegrama, pelo *GMM*, na edição de 25 de dezembro de 71: "Esplendidíssimo sucesso, entusiasmo sem fim!" (Gazzetta Musicale di Milano [1871:1-53], 1871, p. 441)[204]. A crítica especializada logo debruçou-se sobre a partitura para compreender a mais nova joia da coroa. Do Cairo, tudo o que se tinha eram ecos de uma estreia[205], divulgados pela tendenciosa *GMM*. Mas no começo de fevereiro de 72, haveria a estreia italiana no *Alla Scala*, quando todos poderiam ver o que era essa tal *Aida*.

Uma edição inteira da *GMM* foi dedicada para cobrir a estreia[206] italiana, garantindo-lhe o sucesso e, outra, para a repercussão da crítica e da recepção[207], com fins a glorificar a mais nova franquia da casa Ricordi, a despeito de todas as suas imensas qualidades, sempre inflacionadas pela casa editorial. O *IMA* fez uma cobertura, comparativamente, bem mais modesta da estreia[208] milanesa.

Aida deveria ser a última ópera da vasta carreira de Verdi, e marcaria o completo ingresso do compositor no estilo "ópera como drama", um conceito wagneriano, mas que o maestro italiano vinha tentando alcançar desde *Rigoletto* (1851). O drama corria sem a fragmentária estrutura de *pezzi*, árias, duetos, tercetos, concertatos e recitativos alternados, era quase fluido, melodia contínua, como dito anteriormente. Alguém fez notar que, todas essas características eram associadas à Wagner, apesar de Verdi ter alcançado uma italianíssima força do canto, leia-se, uma sofisticada orquestração e domínio da técnica de contraponto entre as vozes, a melodia construída a partir da palavra, dos diálogos; tudo isso, sem perder as qualidades teatrais frente aquelas musicais (leia-se, o sinfonismo alemão nas óperas).

Novamente o maestro havia ficado sob a sombra de Wagner. Para ampliar a profunda crise que se abateu sobre Verdi, veio justamente da *GMM* a notícia que mais o abalaria. Curiosamente, foi por muito falar que em uma de suas críticas a citada gazeta deu com a língua nos dentes, quando o novo redator Salvatore Farina assim se expressou:

> Desse lado, se não me engano, *Aida* é um trabalho perfeitíssimo. E se note que não é o wagnerianismo que despreza a melodia, que sufoca a música e se perde na busca de harmonias imitativas impossíveis, e se compraz apenas com instrumentações dotadas [...]. Escrevi a palavra wagnerismo porque ouvi pronunciada ao meu lado e lamento a reprovação por **Verdi ter imitado Wagner**, mas que ele se conceda à música de Wagner, o mérito de se parecer com a música de Verdi. Certamente, se wagnerianismo e *Aida* fossem sinônimos, eu me tornaria apóstolo de Wagner agora, mas, entretanto, é bom

[204] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LIII.
[205] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LV.
[206] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LVII.
[207] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXIV.
[208] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXXXII.

> não confundir o notório mérito de poucas belíssimas peças das óperas de Wagner com o mérito do melodrama ou, pior, da escola wagneriana. (FARINA, 1872, p. 43-44, tradução e grifo nossa)[209].

Farina havia escrito que alguém poderia dizer que Verdi tinha virado um imitador de Wagner, era a forma que o crítico tinha de ele mesmo chamá-lo sem expor-se. A mensagem subliminar marcou um sentimento que corria toda a imprensa e chegou ao compositor. Mais tarde, em 1875, cada vez mais amargurado e entristecido com a crítica e o público, o maestro escreveu ao editor e empresário reascendendo, inclusive, mágoas que já se pensavam resolvidas:

> Você me fala de *resultados obtidos*!!!!!!!!! Quais?... Eu respondo. Depois de 25 anos ausente do *Alla Scala* obtive uma vaia após o Ato I na *Forza del Destino*. Depois *de Aida*, falatórios infinitos: que não era mais o Verdi do *Ballo* (daquele *Ballo* que foi vaiado na estreia no Alla Scala); […] que enfim, era um ***imitador de Wagner***!!! **Belo resultado depois de 35 anos de carreira terminar imitador**!!! […] Não posso levar a sério a sua frase "*A salvação total do Teatro e da arte está com o senhor*"!! Oh não: não duvide, não faltarão nunca compositores, e repetirei eu também o que disse Boito em um brinde a Faccio após sua primeira ópera... "*e talvez nasceu aquele que limpará o altar*". (VERDI, 1875a, p. 748-749, tradução e grifo nosso)[210].

A *ode* não havia sido esquecida, o compositor denotava um grande desapontamento. Se a impressão de Verdi era tão ruim quanto parece, tão pessimista e escurecida, é de se deduzir que as maravilhosas críticas da *GMM* maquiaram um pouco o que teria sido a real recepção de suas obras. Assim, Giuseppe Verdi, amarguradamente, deu por encerrada a sua carreira de compositor de óperas, despedindo-se do melodrama e dedicando-se apenas a peças menores, normalmente, sacras. Isso não significou um abandono total dos projetos e reclusão absoluta, pois Verdi continuou coordenando remontagens de suas óperas, viajando, e em diálogo com seus pares, mas o tom de desolação passou a marcar suas correspondências a partir de então.

Porém, em outra frente começava uma nova empreitada, demover o maestro dessa aposentadoria apresentando-o um argumento dramatúrgico que o seduzisse e um parceiro que o estimulasse. É aí que, finalmente, começa um segundo momento da história da relação entre Verdi e Boito, desfeitos da sombra de Wagner. Uma sombra que sempre pairou como comparativo próximo, como referencial de inovação e sucesso, para o trabalho do maestro italiano. Apesar de ser tão presente na vida e na obra de Verdi, seja como sua antítese, seja como seu espelho, curiosamente, afirma Luzio que:

> Embora possua uma centena de volumes, boa parte me é desconhecida da esmagadora literatura wagneriana para precisar qual os sentimentos o autor

[209] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LVIII e Anexo 9.2.LIX.
[210] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXX.

> dos *Nibelungos* expressou em relação ao mestre italiano, que em certos aspectos psicológicos era sua antítese perfeita: seja pelo desprezo de todas as formas de publicidade, de pretensões e proteções estranhas à arte, seja pela honestidade abominável por qualquer exorbitância de super-homem egoísta. (1935, p. 197, tradução nossa)[211].

A impressão reminiscente é a de que Wagner não deixou transparecer seu interesse por Verdi, em suas cartas e livros, apesar dos diversos registros históricos de que o compositor alemão teria assistido obras do italiano em Paris e em Viena, por exemplo. Já as cartas de Verdi são muito mais eloquentes sobre o compositor de Leipzig que revelam uma porosidade muito maior ao diálogo com seus conceitos e obra. Num rascunho de carta inacabado por ocasião da morte de Wagner, Giuseppina Verdi assim revelou: "[Verdi] nunca conheceu Wagner, nem de vista. Wagner, essa grande individualidade agora desapareceu, nunca foi afligido pelo pequeno prurido da vaidade, mas devorado por um orgulho incandescente e ilimitado, como Satanás ou Lúcifer, o mais belo dos anjos caídos do céu!"[212]. O manuscrito encontra-se hoje preservado no acervo dos herdeiros do maestro, exposto em Sant'Agata[213].

2.3.2 A primeira fase da relação: Verdi esquivando-se de Boito

Após todo empenho que envolveu organizar o concerto em benefício dos atingidos pelas fortes chuvas sobre a Planície *Padana*, de maio/junho de 1879, e, juntamente, com Boito e Faccio, planejar a serenata em frente ao Hotel Milão, na via Manzoni, Giulio Ricordi colocava-se em marcha para uma nova empreitada, agora que a barreira maior, da relutância de Verdi em compor uma nova ópera, havia sido abalada. Enquanto Boito seguia para Veneza, de onde comporia o libreto, entre agosto e outubro de 79, Ricordi, e sua tropa de choque, tentavam orquestrar uma visita, juntamente com o poeta, à *Villa* de Sant'Agata, para discutir o projeto com o maestro.

Por meio das cartas verdianas, sabe-se que tão logo os Verdi chegaram de Milão, ainda em julho de 1879, Giuditta Ricordi, a esposa do editor, entrou em contato com Giuseppina, a esposa do maestro, para pedir-lhe notícias a respeito do "chocolate". Enquanto isso, Giulio

---

[211] "*Benché ne possieda un centinaio di volumi, troppa parte m'è ignota della strabocchevole letteratura wagneriana per precisare quali sentimenti manifestasse l'autore dei Nibelunghi verso il maestro italiano, che era sotto certi aspetti psicologici la sua perfetta antitesi: sia per lo sdegno d'ogni forma di réclame, di pretensioni e protezioni estranee all'arte, sia per l'onestà aborrente da qualunque esorbitanza di superuomo egoista.*"

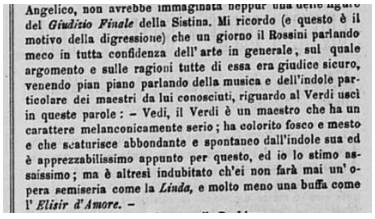
[212] "*[Verdi] non conobbe mai Wagner, neppure di vista. Wagner, questa grande individualità ora scomparve, non fu mai afflitto dalla piccola prurigine della vanita, ma divorato da un orgoglio incandescente, smisurato, come Satana o Lucifero il più bello degli angeli caduti dal cielo!*"

[213] O manuscrito faz parte do acerto da *Villa Verdi* e foi acessado em viagem de pesquisa pelo presente autor. Não podendo ser fotografado ou digitalizado, o registro foi feito manualmente.

entrou em contato com o próprio compositor, para saber do mesmo assunto, no que recebeu a seguinte resposta de Verdi, escrita em 18 de julho de 1879: "[...] a Giuditta escreveu a Peppina sobre o chocolate, você me escreve sobre cacau. Atente bem... o advirto novamente de que eu não me comprometi minimamente, que não quero me comprometer, e desejo conservar toda a minha liberdade... Compreendeu bem?" (VERDI, 1879d, p. 86, tradução nossa)[214] As palavras do maestro deram o tom do que seriam os próximos 6 anos de trabalho.

O jogo de cartas revela que Giulio não desistiu, não o havia desde 68 quando desejara aproximar Verdi de Boito, não seria agora que iria fazê-lo. Por seu turno, Boito dava sinais de que completaria o libreto até o princípio de setembro, conforme carta de 24 de agosto: "[...] amanhã ou depois de amanhã começarei os primeiros versos do último ato." (BOITO, 1879c, p. 141, tradução nossa)[215]. Naquele mesmo dia, havia saído na *GMM*, um artigo que atingira profundamente o brio do maestro: o caso Dupré, que deixou todos em alerta pela reação de Verdi. Um trecho do artigo pode ser visto no quadro abaixo.

Quadro 16 – [Periódico] notícia da *GMM* sobre a entrevista de Dupré sobre o que Rossini pensava de Verdi.

Figura 42 – [Periódico] *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 36, 24/08/1879.	Transcrição: – *GMM* –	Transcrição traduzida: – *GMM* –
 Angelico, non avrebbe immaginata neppur una delle figure del *Giudizio Finale* della Sistina. Mi ricordo (e questo è il motivo della digressione) che un giorno il Rossini parlando meco in tutta confidenza dell'arte in generale, sul quale argomento e sulle ragioni tutte di essa era giudice sicuro, venendo pian piano parlando della musica e dell'indole particolare dei maestri da lui conosciuti, riguardo al Verdi uscì in queste parole: – Vedi, il Verdi è un maestro che ha un carattere melanconicamente serio; ha colorito fosco e mesto e che scaturisce abbondante e spontaneo dall'indole sua ed è apprezzabilissimo appunto per questo, ed io lo stimo assaissimo; ma è altresì indubitato ch'ei non farà mai un'opera semiseria come la *Linda*, e molto meno una buffa come l'*Elisir d'Amore*. –	……Mi ricordo (e questo è il motivo della digressione) che un giorno il Rossini parlando meco in tutta confidenza dell'arte in generale, sul quale argomento e sulle ragioni tutte di essa era giudice sicuro, venendo pian piano parlando della musica e dell'indole particolare dei maestri da lui conosciuti, riguardo al Verdi uscì in queste parole: – Verdi, il Verdi è un maestro che ha un carattere melanconicamente serio; ha colorito fosco e mesto e che scaturisce abbondante e spontaneo dall'indole sua ed è apprezzabilissimo appunto per questo, ed io lo stimo assaissimo; ma è altresì indubitato ch'ei non farà mai un'opera semiseria come la *Linda*, e molto meno una buffa come l'*Elisir d'Amore*. –	……Lembro-me (e este é o motivo da digressão) que um dia Rossini falando a mim, com toda confiança, de arte em geral, com tal argumento e com tantas razões como sendo um juiz seguro, falando aos poucos da música e da índole particular dos maestros por ele conhecidos, sobre Verdi saiu com essas palavras: – Verdi, o Verdi é um maestro que tem uma personalidade melancolicamente séria, cor fosca e triste e que emerge abundante e espontaneamente da sua índole e é muito apreciável precisamente por isso, e eu o respeito muitíssimo; mas é igualmente indubitável que ele nunca fará uma ópera semisséria como *Linda*, e muito menos uma bufa como o *Elixir do Amor*. –
Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 294)[216].		

Giovanni Dupré afirmou que Rossini teria dito, em síntese, que Verdi era uma pessoa séria demais para conseguir compor uma comédia. As memórias do escultor reascendiam outras memórias: as do maior fracasso público de Verdi, bem como, sua maior tragédia pessoal. Tratava-se, respectivamente, da ópera cômica *Un giorno di Regno* (1840) e da morte de toda a família do compositor. Em fins da década de 1830, Verdi estava casado com Margherita Barezzi

[214] "*[...] La Giuditta ha scritto a Peppina del Cioccolate, voi mi scrivete di cacao. Badate bene… ve be avverto ancora, che io non ho preso il minimo impegno, che non voglio prenderne, e desidero conservare tutta la mia libertà… avete ben capito?*".

[215] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXI.

[216] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.2.LXXVII.

– filha daquele que fora o maior benfeitor[217] do maestro – com quem tivera dois filhos, Virginia (1837-1838) e Icilio Romano (1838-1839), como se vê, ambos mortos em tenra idade. A própria Margherita falecera em 1840. Enquanto toda essa trágica história familiar sucedia-se, Verdi estava às voltas com a composição de *Un giorno di Regno*, por uma infeliz ironia da vida, sua primeira e única comédia até aquele momento.

O maestro não conseguiu abstrair seus tormentos pessoais da poética daquela, que era sua segunda ópera, o que resultou em uma comédia fracassada. Todas as demais óperas eram tragédias ou dramas históricos, trazendo, normalmente, controversas figuras paternas mal resolvidas. Acometido de uma profunda tristeza, o jovem maestro havia decidido abandonar a carreira de compositor e retornar para Busseto, após o dissabor pessoal e profissional. Seu empresário à época, Bartolomeo Merelli, o demoveu da ideia apresentando-lhe o libreto de *Nabucco* (1842), seu primeiro grande sucesso.

No entanto, o fato de nunca ter composto uma comédia desde então era uma espécie de lacuna em uma carreira tão profícua e que só veio a apaziguar-se com a estreia de *Falstaff* (1893), ópera cômica com libreto, justamente, de Arrigo Boito, e última ópera da carreira do maestro. Novamente, por ironia do destino, a última frase do próprio Falstaff é: "Ri melhor, quem ri por último"[218].

Vê-se, portanto, que o caso Dupré reaquecia antigos e dolorosos sentimentos: a sua maior debilidade pessoal e artística. E tão logo leu a matéria, o maestro escreveu ao editor-chefe da *GMM* dando início a mais tensa troca de cartas dessa primeira fase. Nela, compositor e editor estressaram suas posições, criando uma interlocução que se pretendia sincera e honesta, para realizarem a exposição de suas razões, ao mesmo tempo que deixavam claras as intenções de ambos quanto ao projeto chocolate. Leu-se de Verdi:

> Li na sua "Gazeta" as palavras de Dupré sobre nosso primeiro encontro, e a frase de Giove-Rossini / como o chamava Meyerbeer. Mas preste atenção! Procurei por vinte anos um libreto de ópera bufa, e agora que tenho, se posso dizer, achado, você, com aquele artigo, sugere ao público um desejo louco de vaiar minha ópera antes mesmo de ser escrita, arruinado assim os meus e os seus interesses. Mas, não se preocupe. – Se por acaso, por desgraça, por fatalidade, malgrado a grande frase, o meu gênio ruim me arrastasse a escrever esta ópera bufa, não se preocupe, repito.... Arruinarei um outro Editor! (VERDI, 1879e, p. LXXVII-LXXVIII, tradução nossa)[219].

[217] Vide nota 128. Mais detalhes sobre a biografia de Margherita Barezzi podem ser vistos em (Margherita Barezzi, 2013).
[218] "[…] *ride ben chi ride / La risata final.*" (BOITO, 2005).
[219] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXIII.

Com essas palavras em mente, Giulio respondeu entre constrangido, ofendido e assustado para não criar uma rusga desnecessária e sem precedentes com o genioso compositor. O editor justificou[220] que não teve tempo de ler direito a matéria, pois imaginou que se tratava do ex-tenor Duprez em vez do escultor Dupré. A despeito de sua responsabilidade inescusável como editor, afirmou que, caso tivesse notado, adicionaria uma nota afirmando errôneo o juízo rossiniano, dando como prova da capacidade cômica verdiana, o *Frate Melitone*, de *La forza del destino* (1862).

A tensão rendeu mais algumas cartas, e como temia Ricordi, acabou por atingir o projeto chocolate. Por isso, Ricordi respondeu:

> Além disso, escrevi para o senhor que, na primeira quinzena de setembro, estava pensando em ir com um amigo para dar uma volta em Busseto e ouvir que se o senhor estaria de acordo! Mas como farei agora? Eu realmente não tenho mais coragem e não sei como fazer para contar-lhe... (RICORDI, 1879a, p. 89, tradução nossa)[221].

A pergunta "como farei agora?" foi o modo como Ricordi, em realidade, questionou se poderia levar o tal "amigo" à Sant'Agata. Não se sabe se o editor calculou que Boito teria terminado o libreto por volta de meados de setembro para sugerir a referida visita, ou se foi um blefe para averiguar a recepção de Verdi. O fato é que o poeta dava estimativas superestimadas de quando terminaria o libreto, coisa que só conseguiu realizar em meados de novembro. Ciente dos códigos subliminares presentes na missiva do editor, Verdi respondeu em uma carta importante para reforçar sua já anunciada distância do projeto:

> Será sempre agradável a sua visita na companhia de um amigo, que agora seria, entende-se, Boito. No entanto, permita-me falar com muita clareza e sem rodeios sobre esse assunto. **Uma visita sua me comprometeria demais e eu não quero, absolutamente, me comprometer**. Como nasceu esse *projeto chocolate*, você sabe. Você almoçava comigo e mais alguns amigos. Sim, falou-se de *Otello*, de Shakespeare, de Boito. No dia seguinte, Faccio trouxe Boito a mim, no Hotel. Três dias depois, Boito me apresentou o esboço de *Otello* que li e achei bom. Escreva a poesia, lhe disse, será sempre bom para você, para mim, para outro, etc. etc. Agora, **vindo aqui com Boito, eu me vejo necessariamente obrigado a ler o libreto que ele trará terminado**. Se acho o libreto completamente bom, me encontro, de certa forma, envolvido. Se achando-o bom, sugerir mudanças que Boito aceite, eu me vejo ainda mais comprometido. Se então, mesmo bonito, eu não goste, seria muito difícil dizer-lhe essa opinião. Não, não... você já foi longe demais e precisa parar antes que surjam fofocas e desgostos. **Na minha opinião, o melhor a fazer (se você concorda e convém a Boito) é me enviar o poema pronto, para que eu possa lê-lo, e expressar calmamente minha opinião sem esse compromisso de qualquer das duas partes**. Depois que essas dificuldades difíceis e um tanto espinhosas forem resolvidas, ficarei felicíssimo em vê-lo

[220] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXIV.
[221] Vide nota 220.

> chegar aqui com Boito... (VERDI, 1879f, p. LXXVIII-LXXIX, tradução e grifos nossos) [222].

Nessa carta ao rejeitar uma visita física, e toda a sorte de discussões e comprometimentos que poderiam surgir dela, manteve o jogo de configuração das relações existentes por meio das cartas. Verdi jogava com a noção de uma presença não física no início do *carteggio*, para manter-se distanciado, livre de qualquer compromisso e à vontade para expor suas ideias. Para Bouvet, a relação de presença e ausência é uma propriedade do movimento epistolar:

> A escritura epistolar é presença em ausência; presença quase física de "corpos escritos" na carta manuscrita e presença da oralidade na escritura, a carta pessoal deve parecer-se com uma conversação cara a cara. […] as cartas tematizam a presença, fazendo-a narrativamente explícita, de modo que manifestam uma marcada tendência a autorreferência; […] (BOUVET, 2006, p. 67-68, tradução nossa)[223]

Conati (2014, p. 1) julga que a carta em que Boito cedeu os direitos do libreto a Verdi[224] foi o início do *carteggio* Verdi-Boito, diferentemente dele, na presente tese considera-se a última mensagem do maestro a Ricordi como sendo o início do jogo de cartas, pois é nela que o maestro estabelece a carta como forma de comunicação usual. Assim se conservou a discussão na dimensão epistolar. Nessa instância, Verdi mantinha a possibilidade de continuar "inventando-se" como personagem do próprio epistolário. Sobre a distância da escritura, Bouvet esclarece:

> A escritura distancia quem escreve a carta e suas palavras. […] diferentemente da comunicação oral, cara a cara, a comunicação epistolar permite expressar-se sem interrupção e, assim, ser lido (escutado) atentamente em um momento escolhido para tanto. […] em contraposição com as relações orais e carnais, as relações epistolares são pensadas como "conversação por escrito" ou "relações escritas". (2006, p. 24, tradução nossa)[225].

Essa forma de produzir o próprio ato discursivo ficaria registrada inclusive para segurança do maestro, para que não fosse acusado, posteriormente, de falsas promessas de comprometimento ou de sentir-se acuado para avaliar com sinceridade a poesia, por exemplo.

---

[222] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXII. Vide também a versão sobre o mesmo encontro dada por Giulio Ricordi na nota 44.

[223] "*La escritura epistolar es presencia en ausencia; presencia casi física de "cuerpos escritos" en la carta manuscrita y presencia de la oralidad en la escritura, la carta personal debe parecerse a una conversación cara a cara. […] las cartas tematizan la presencia, haciéndola narrativamente explícita, de modo que manifiestan una marcada tendencia a la autorreferencia; […]*"

[224] Vide nota 242.

[225] "*La escritura pone distancia entre quien escribe la carta y sus palabras. […] a diferencia de la comunicación oral, cara a cara, la comunicación epistolar permite expresarse sin ser interrumpido y a la vez ser leído (escuchado) atentamente en un momento elegido para ello. […] contraposición con las relaciones orales y carnales, las relaciones epistolares son pensadas como "conversación por escrito" o "relaciones escritas".*"

A enunciação construída na presença dos interlocutores impõe uma urgência de respostas que não interessava ao compositor naquele momento, seja por falta de intimidade, interesse ou tempo. Ao estabelecer o enunciado entre sujeitos contemporaneamente ausentes, Verdi trabalhou dentro de sua zona de conforto.

Entretanto, com relação entre o ato de comunicação e o ato do discurso na produção do enunciado entre sujeitos reais (indivíduos presentes) e sujeitos discursivamente ausentes (Emissor e Destinatário), Nora Bouvet esclarece que, apesar de parecer distanciar, ou edificar-se a partir da noção da ausência de um dos envolvidos, o gesto de converter a comunicação em texto cria uma imediatez, que mesmo na falta, simula uma realidade da vida, na palavra escrita:

> A inscrição textual da interação comunicativa instala, a sua maneira, uma relação cara a cara (frente a frente) entre um eu e um você que produz um poderoso efeito de presença dos interlocutores na "cena", o que torna a ausência e distância em que estão na realidade (a matriz epistolar, dissemos, é instituída como uma escrita da presença na ausência). (BOUVET, 2006, p. 77, tradução nossa)[226]

A instalação de uma presença virtual teve como efeito a consolidação de um personagem muito poderoso: o Verdi das cartas, um homem inventado pelas linhas e palavras de um discurso. A recusa de uma visita instaurou uma relação epistolar que registrou e permitiu visualizar essa produção de enunciado, bem como a configuração das subjetividades envolvidas, ao passar dos anos.

Por isso, como dito, a troca de cartas entre Verdi e Ricordi sobre o caso Dupré, pode ser considerada importante porque manteve a comunicação na dimensão do discursivo epistolar, e permitiu a continuidade da produção de enunciação que estabeleceu as condições para a expressão dos enunciadores inscreverem suas percepções de si e dos demais envolvidos. Na sequência, Ricordi respondeu com uma longuíssima carta para os padrões do epistolário, na qual expôs de maneira que parecesse sincera, revelando os fatos que eram, até então, subentendidos no mundo das cartas, sobre as relações com Faccio e Boito. Tais fatos foram divididos em cinco temas, para facilitar a leitura: a) da amizade com Boito, b) do desejo do poeta de esclarecer de uma vez por todas o antigo caso da *ode all'Arte Italiana*; c) do fascínio

[226] "*el texto epistolar crea una peculiar relación entre el acto de comunicación concreto y el acto discursivo de producir el enunciado, es decir, entre sujetos reales en presencia (emisor y receptor o destinador y destinatario) y sujetos discursivos en ausencia (enunciador y destinatario) por medio de la inscripción de las situaciones de emisión y de recepción en sus bordes o márgenes enmarcándolo, a modo de encabalgamiento entre texto y contexto exterior, adentro y afuera. La inscripción textual de la interacción comunicativa instala a su modo una relación cara a cara (frente a frente) entre un yo y un tú que produce un poderoso efecto de presencia de los interlocutores en la "escena", que hace olvidar la ausencia y la distancia en las que están en la realidad (la matriz epistolar, dijimos, se instituye como escritura de la presencia en la ausencia*".

e veneração que o poeta tinha por Verdi e do quanto desejava honrá-lo com o libreto de *Otello*; d) sobre a união dos três, Faccio, Ricordi e Boito, em torno do projeto chocolate; e, finalmente, e) sobre não pressionar Verdi para não o retrair.

a) Sobre a revelação de amizade com Boito, da sua lealdade, e fazendo um pouco de história desde a época da estreia de *Mefistofele* e *Don Carlos*:

> [...] permita-me fazer um pouco de história: demorada... paciência, Maestro. Desde que *Aida* subiu ao palco do *alla Scala*, houve muita conversa entre mim, Faccio e Boito sobre o senhor, no sentido de que Boito ficaria feliz em escrever um libreto para Verdi: passaram-se muitos anos, sem que essa ideia jamais nos abandonasse!..... e se suspirava inutilmente uma circunstância favorável!... Boito fez representar *Mefistofele*, e preparou-se para fazer *Nerone*: depois me escreveu que não faria mais libretos para ninguém. [...] para mim, **Boito sempre fala de Verdi em nossas reuniões frequentes com veneração e entusiasmo**; caso contrário, eu não lhe seria amigo: e posso lhe dizer que, por experiência de muitas coisas particulares e de negócios, **Boito terminou sendo franco, leal, um perfeito cavalheiro** [...] (RICORDI, 1879b, p. 91, tradução e grito nosso)[227].

b) Sobre a ode all'Arte Italiana:

> [...] Sei, se minha memória não falha, que **Boito tinha algum verso errado em relação ao senhor, mas um caráter nervoso e bizarro, aposto que ele não sabia o que fez**, ou não nunca encontrou maneira de remediar. [...] Quando ele foi a Gênova, o encorajei a se apresentar ao senhor: ele temia se tornar inoportuno, etc. etc., mas, finalmente, ele tomou coragem e me disse que iria a Verdi e tentaria falar alguma coisa a propósito do que há muito tempo se pensava. De fato, foi o que ele escreveu para mim: "Fui vê-lo ontem de manhã: não me atrevi a entrar no assunto que nos toca, porque depois de tantos anos que não o encontrava, parecia familiar demais conversar com ele sobre coisas que não me confiava". Ele foi cordialíssimo comigo, e do modo perfeito com que me acolheu lhe sou muitíssimo reconhecido, nem poderia esperar mais. [...] (RICORDI, 1879b, p. 91-92, tradução e grifo nosso)[228].

c) Sobre o fascínio e veneração de Boito para com Verdi e do desejo de honrá-lo com um libreto digno do maestro:

> [...] se pudesse escrever um para Verdi: teria deixado de lado qualquer trabalho, apenas para ter tanta honra e muita sorte. [...] **Entre os grandes músicos que conheci (Rossini, Meyerbeer, Wagner) Verdi é quem mais excita meu interesse**" [...] Boito, desde o dia da sua partida [de Milão, em julho passado], frustrou todos os outros próprios trabalhos e cuidou apenas do libreto – Ele foi a Veneza tratar da saúde, e assim me escreveu: "Não se preocupe, tentei nesses dias retomar o trabalho, aproveitando as horas da manhã em que a nevralgia me dá paz. Mesmo sem muito esforço, o trabalho será concluído em agosto. O mais árduo do trabalho é chegar a condensar em diálogos rápidos a infinita sublimidade do texto. Relendo o que escrevi em Milão, encontrei muito o que cortar, muito a ser reduzido a formas mais enxutas. Eu sei para quem escrevo e quero fazer o melhor que posso". Ontem

[227] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXV.
[228] Vide nota 227.

> de manhã eis a última de Boito: "Estou aplicando uma construção rítmica particular a este trabalho (na parte lírica) e isso interessa ao nosso Maestro, acredito, e o surpreenderá muito e será um poderoso incentivo para a implementação desse projeto que nos é tão caro. Mas essa ideia me veio tarde, e agora é apropriado refazer toda a parte lírica do 2º e 3º Ato. Minha saúde está perfeitamente restaurada e posso ter todo o trabalho reconstruído e concluído por volta do dia 9 ou 10 este mês [setembro, coisa que não ocorreu]. Acho que encontrei uma forma que servirá admiravelmente ao texto de Shakespeare e seu ilustrador musical!...." [...] (RICORDI, 1879b, p. 92-93, tradução e grifo nosso)[229].

d) Sobre a relação do trio "conspirador", os três amigos Faccio, Boito e Ricordi:

> [...] **minhas ideias eram e sempre são divididas por Boito e Faccio**: e em suas visitas diárias, nunca deixamos de olhar para o retrato que mantenho em meu estúdio, exclamando: "mas e aquele ali, não irá mais compor?..." [...] Isso explica a verdadeira e sincera amizade sincera que nos une, eu, Boito e Faccio, e o quanto me machucou que um homem como o senhor, Maestro, não pudesse conhecer o próprio Boito em sua verdadeira aparência. [...] (RICORDI, 1879b, p. 91, tradução e grifo nosso)[230].

e) Sobre a necessidade de serem francos com Verdi e que todo o empenho dos três amigos não pressionasse o maestro, algo que poderia surtir efeito inverso ao desejado:

> [...] Mas, o senhor vai me dizer, acho que vocês todos fecham a conta sem o dono do bar!.... Não Maestro... se se fala e se escreve dessa maneira entre nós, é porque se fala e se escreve sobre algo sobre o que se pensa há vários anos e de cuja intensidade de desejo é tal, que dá corpo a um fantasma: esse é o objetivo, mas a **nenhum de nós vem à mente falar de palavras passadas com o senhor, como se fossem uma promessa, um compromisso!... seria uma falta de respeito com a sua pessoa!**... nem Boito, preparando-se para este trabalho, o faz com a ideia de algo líquido e certo, ele sabe disso, e claramente. [...] Enquanto, passamos esses meses em trepidações contínuas!... pelo medo de que o assunto, tratado como segredo como é, por um daqueles casos imprevisíveis, vazasse de alguma forma: e teria sido uma ruína: podemos realmente dizer que desta vez a Providência realmente nos ajudou! **Sei o quanto ao senhor agradam as posições francas e claras**: aqui está tudo, o porquê, o como e quando a coisa nasceu, por que um fio se enlaçou em outro fio, etc. etc. mas, francamente, tudo que lhe expus, o fiz certo de que não incorreria na sua desaprovação: se o mundo inteiro grita por uma ópera de Verdi, o senhor, Maestro, entenderá rapidamente o quanto mais gritamos os três amigos [...] Por ora, sei lhe dizer que meus nervos estão em convulsão e que é difícil manter a máscara no rosto e não falar de todas as boas esperanças que estão soprando na minha mente!... (RICORDI, 1879b, p. 92-93, tradução e grifos nossos)[231].

Se tudo isso pode ser uma estratégia retórica lançada sobre Verdi, uma encenação de sinceridade, não há como saber. O fato é que, como homem prático e direto (em alguns

[229] Vide nota 227.
[230] Vide nota 227.
[231] Vide nota 227.

momentos), Verdi gostava desses jogos, aparentemente abertos, sem verdades ocultas ou interesses escusos, para o maestro, nas conversas presenciais, às vezes, escondia-se mais do que por meio das cartas. A carta de Ricordi foi o suficiente para que o maestro respondesse em uma curta missiva de maneira evasiva, sem repelir o projeto, nem ordenar o fim das articulações entre os três amigos, apenas dizendo que, naquele momento não estava disposto a compor.

Enquanto isso, Boito escrevia a Tornaghi e Ricordi sobre o progresso com a composição do libreto. Normalmente escrevia ao primeiro quando estava em atraso e ao segundo quando o processo fluía, como lê-se: "Se eu não entrego a Giulio [Ricordi], esta semana, Desdemona destroçada, temo que ele me destroce." (BOITO, 1879d, p. 142, tradução nossa)[232]. Curiosamente há uma contradição nas informações do poeta e do editor, pois o fragmento anterior é de uma carta que data de 21 de setembro, porém, em uma carta enviada a Verdi pelo editor, datada do dia 17, quatro dias antes, lê-se o seguinte:

> Boito me escreve hoje, de Veneza, que terminou o trabalho, que o está copiando novamente, mas com tal e tanta ansiedade que desejaria refazê-lo do início! Já que, o desejo de apresentá-lo ao senhor, não o deixa tranquilo, e teme não conseguir fazer algo digno, em qualquer caso, na próxima semana, ele estará em Milão e me entregará seu manuscrito. De acordo com suas disposições, ele o dará ao senhor, para que o possa examinar livremente e com total liberdade. Se eu tivesse a sorte de ser piedoso, seria o caso agora de acender velas para Nossa Senhora e me prostrar diante de Deus, para que nossos votos mais ardentes sejam ouvidos!... Maria é uma figura celestial tão grande que talvez ela também aceite a oração de um incrédulo!!... (RICORDI, 1879c, p. 94, tradução nossa)[233].

Provavelmente, Ricordi desejava manter o projeto em efervescência, apesar de não ter uma resposta adequada de Boito para sustentá-la ao Maestro. Isso colocou o editor em embaraço ao tentar criar uma situação de iminência de envio do manuscrito do libreto que repetidamente não se consumava. Contudo, o trabalho não estava perto de terminar e as desculpas começam a se fragilizar. Em 29 de setembro, disse o empresário: "[Boito] atrasou um pouco por estar acometido de uma nevralgia facial que o impede de trabalhar... Eu, no entanto, estou entre o céu e a terra, ansioso, angustiado, entre a vida e a morte!!" (RICORDI, 1879d, p. 95, tradução nossa)[234].

Sem o registro de novas cartas de Verdi, em 7 de outubro de 79, Ricordi escreveu-lhe:

> [...] enviaria o manuscrito na quinta-feira: mas Boito ficou doente de novo e, nesta manhã, escrevi-lhe duas linhas, dizendo quanta angústia esse atraso me causava, me doendo por faltar com a palavra com um homem como Verdi,

---

[232] "*[...] Se io non consegno a Giulio questa settimana Desdemona strozzata temo ch'egli strozzi me.[...]*". Para acesso ao texto e a imagem original, vide Anexo 9.1.XXXVI.

[233] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXVII.

[234] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXVIII.

> que por outro lado podia acreditar ou não nas causas do atraso e julgá-lo uma falta de respeito: que eu esperaria vivo ou morto que ele tentasse terminar o trabalho no dia prometido!... [...] (RICORDI, 1879e, p. 95-96, tradução nossa)[235].

Em seguida, o editor transcreveu a carta que Boito lhe havia enviado, dizendo:

> Caro Giulio, estou muito mais angustiado que você, hoje acordei às sete e meia e fui para a mesa, trabalho o máximo que posso, mas até ontem, depois do meio dia, o abcesso que me atormenta não tinha estourado e trabalhar com aquele inferno na boca não dava. Espero que aquele abcesso tenha sido o limite para meus males. Não tenho nada mais em mente, do que terminar, bem e o mais rápido que posso, o trabalho. Nenhum outro empreendimento da minha vida me causou ansiedades, agitações que experimentei nesses meses de luta intelectual e física.
> Não acredite que o libreto possa estar terminado amanhã. O abcesso me fez perder três dias; hoje, no entanto, voltei ao trabalho, por isso é necessário acrescentar três dias à quinta-feira. A fatalidade que declarou guerra a este trabalho será vencida. Além do mais, aconteça o que acontecer, mesmo que V. não queira mais ser meu colaborador, eu termino o trabalho e da melhor maneira possível para que ele tenha uma prova de que eu, embora bombardeado pelo sofrimento físico, dediquei a ele com todo o afeto que ele me inspira quatro meses do meu tempo. [...] Seria suficiente dar uma prova a V. de que eu lhe sou verdadeiramente muito mais aficionado do que ele possa imaginar. (RICORDI, 1879e, p. 95-96, tradução nossa)[236].

Segundo Walker (1962), Boito terminou o libreto, mas continuava insatisfeito, desejando revisá-lo. Ricordi, por seu turno, desejava enviá-lo, ao menos em parte, para Sant'Agata e aguardar a primeira impressão de Verdi. Na busca de notícias do maestro, o editor recorreu à senhora Verdi que, pressentindo que a tensão desnecessariamente crescente poderia afetar de morte o projeto nascente, escreveu:

> [deixe que o poeta] termine o poema com calma, abandonando-se (sem se torturar) a sua imaginação, envie-o sem demora ou hesitação a Verdi assim que terminar, antes de ele chegar a Milão, para que ele possa lê-lo em silêncio e, se necessário, fazer suas observações mais cedo. Repito, **a impressão é boa**: as modificações e os cortes virão mais tarde. Desejo e tenho fé que possamos dizer "tudo está bem quando o bem alcança" e, que assim seja. (STREPPONI, 1879a, p. LXXXIV, tradução e grifo nosso)[237].

Note-se que boa parte da aura que revestia Verdi de Grande Maestro, de pessoa que não pode se disturbar com preocupações mundanas, vem, em parte, da construção de Giuseppina Verdi. Visto pelas cartas da esposa, o maestro era ainda mais romantizado. Além do marido, Strepponi também deu mostras de sua aguçada percepção sobre a alma de Boito, ao escrever:

---

[235] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXIX.
[236] Vide nota 235.
[237] Vide nota 109Anexo 9.1.I.

> [...] mal conheço Boito, mas acho que o adivinhei. Natureza nervosa, extremamente emocionante! Quando invadidos pela admiração, capazes de entusiasmo sem limites e talvez, às vezes também "por efeito de contrastes", capazes excessivas antipatias! Tudo isso, porém, com breves paroxismos e somente quando há uma luta entre a mente e o coração, ou melhor, entre paixões ou poderes contrários. A lealdade, a justiça de seu caráter, logo devem dominar e restaurar todas as suas faculdades. Rígido na amizade e ao mesmo tempo suave e flexível como uma criança, quando sua fibra não seja, por assim dizer, tocada. Tudo isso eu digo, para fazê-lo entender, que pareço ter entendido o homem; portanto, não me surpreende seu estado febril na hora atual. (STREPPONI, 1879a, p. LXXXIV, tradução e grifos nossos)[238].

Ambos, Verdi e Boito, vistos pela ótica de Giuseppina, eram típicas subjetividades estéticas oriundas das cartas do Romantismo. Por fim, a senhora Verdi aconselhou Ricordi e Boito a encontrarem-se com o maestro quando o casal estivesse em Milão, em meados de novembro daquele ano. Da mesma forma, sugeriu como a dupla deveria portar-se diante do compositor, evitando fatigarem-no com problemas e pressões que poderiam resolver sem envolverem-no. Além disso, a esposa do maestro revelou, ou demonstrou, estar escrevendo sem o conhecimento do marido, o que não era algo recorrente:

> Na esperança de acalmar um pouco, sussurro no ouvido de Giulio uma pequena confidência, com a condição que não espalhe: por volta de 20 de novembro, passaremos alguns dias em Milão, e seria de minha opinião esperar até aquele momento, que me parece muito oportuno, porque sem dar na vista ou despertar a atenção dos curiosos, Boito poderia falar detalhada e calmamente com Verdi, Entre nós, **o que Boito escreveu sobre o africano, parece agradado a Verdi, que achou muito bem feito**; certifique-se de que o resto será bem feito. [...] não escreva ou fale com Verdi sobre medos, desejos, hesitações: eu acrescentaria: **nem conte a Verdi, escrevi a você sobre esse assunto**. Acredito que é a melhor maneira de evitar suscitar no espírito de Verdi, a ideia de uma pressão mesmo que distante. Deixe a corrente seguir seu rumo ao mar. **É nos amplos espaços que certos homens são destinados a encontrarem-se e entenderem-se**. (STREPPONI, 1879a, p. LXXXIV, tradução e grifos nossos)[239].

Com essas linhas, Giuseppina Verdi profetizou o encontro e o entendimento do maestro e seu poeta... *desde que deixados livres, sem pressões, sem encontros forçados*. Pois, como dito pela senhora Verdi: *É nos amplos espaços que certos homens são destinados a encontrarem-se e entenderem-se.*

No dia seguinte, Ricordi transmitiu à senhora Verdi, transformando-a em uma espécie de aliada do projeto:

> Para não incomodar o Maestro inutilmente, transcrevo à senhora um bilhete que faz pouco Boito me mandou: pena que não exista uma linha telegráfica entre mim e ele!!! [...] "Ontem trabalhei no 4° ato, e estou contente. Tem ainda

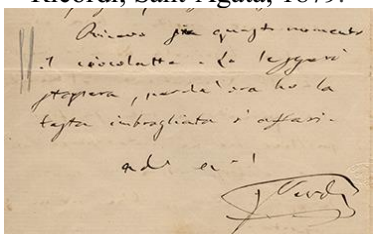
[238] Vide nota 109Anexo 9.1.I.
[239] Vide nota 109Anexo 9.1.I.

> o terceto do 3º ato, peça capital, que me faz desesperar!... De vez em quando eu abandono para fazer outra cena, então retorno ao terceto e o reencontro mais difícil que nunca!... No entanto, não me desespero, pelo contrário, tenho certeza de que irei encontrar-te em breve, com chocolate quente e pronto... e como seremos contentes!". Portanto o chocolate ferve, ferve, ferve… e eu também! (RICORDI, 1879f, p. LXXXIV-LXXXV, tradução nossa)[240].

Somente um ano depois, Boito agradeceu as palavras da senhora Verdi, relativas a própria personalidade. O poeta não informou se concordava com a análise de Giuseppina, mas considerou suas palavras muito gentis. A esposa do maestro passou a ser sempre mencionada nas cartas do libretista a partir de então como um sinal de deferência.

Finalmente, em 18 de novembro de 1879, Verdi respondeu a Ricordi que havia recebido o libreto completo, conforme quadro abaixo.

Quadro 17 – [Carta] acusação de recebimento do libreto, por G. Verdi, 1879.

Figura 43 – [Carta] de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Sant'Agata, 1879.  Fonte: *Archivio Storico Ricordi (ASR),* (VERDI, 1879f)[241].	Transcrição: [...] Ricevo in questo momento il Ciocolatte. Lo leggerò stassera, perché ora ho la testa imbrogliata d'affari. addio G. Verdi	Transcrição traduzida: [...] Recebo neste momento o Chocolate. Lê-lo-ei esta noite, porque agora tenho a cabeça cheia de tarefas. adeus G. Verdi.

Em 2 de dezembro de 1879, Boito comunicou-se com Verdi, diretamente, pela primeira vez, cedendo-lhe os direitos sobre o libreto por ele escrito:

> Ilustre Maestro.
> Ao acompanhá-la com o ato de cessão do libreto *Otello*, gostaria de declarar mais uma vez que minha pena estará completamente a sua disposição para todas as modificações que possam parecer necessárias no referido trabalho melodramático.
> Feliz e orgulhoso de ter sido capaz de associar meu nome a sua glória, eu me declaro
> Seu Devot.mo
> Arrigo Boito (BOITO, 1879e, p. 143, tradução nossa)[242].

[240] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XL.
[241] Para acesso à imagem e ao texto original, vide Anexo 9.1.XLII.
[242] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XLI.

Essa carta marca a cessão dos direitos do libreto pelo Maestro, em sinal de interesse pela poesia de Boito. Percebe-se ainda o tom solene, formal, a utilização de um tratamento distanciador, como "ilustre", a construção frasal elegante, carente de espontaneidade, a demonstração de solicitude ao maestro e a despedida humilíssima. Todas, características de uma carta respeitosa e sem a menor intimidade. Para efeito comparativo, entre as primeiras e as últimas cartas trocadas entre Verdi e Boito há uma considerável diferença de proximidade entre ambos. Poucos dias depois dessa, em 18 de dezembro, foi a vez da senhora Verdi comentar: "Parece que a Verdi possa ter agradado porque depois de lê-lo, o comprou [...]" (WALKER, 1962, p. 581, tradução nossa)[243].

Terminado esse segundo semestre de 1879, concluiu-se com relativo sucesso quase todas as etapas calculadas de aproximação de Verdi e da instauração do projeto chocolate, que foram: 1) a realização do concerto com a presença do próprio maestro regendo o *Réquiem* para Manzoni em benefício dos atingidos pelas enchentes daquele final de primavera; 2) a serenata oferecida pela orquestra do teatro *alla Scala*, e regida por Faccio, diante do Hotel Milão; 3) o jantar com os amigos Morosini Prati, Faccio, as senhoras Giuditta Ricordi e Giuseppina Verdi, e o musicista e seu editor, quando se falou pela primeira vez em *Otello*; 4) a visita de Boito, alguns dias depois, no hotel, com o projeto do libreto; 5) a frustrada tentativa de visitar a *Villa Verdi*[244] que se converteu no nascimento do *carteggio*, em uma rica produção de enunciados e em dez atos discursivos epistolares.

Por fim, ao mesmo tempo em que se esquivava de qualquer compromisso, Verdi mantinha o jogo no qual era cortejado e assediado pelo poeta e pelo empresário, demonstrando que sua posição, refutando o trabalho, era claramente dúbia. Ao mesmo tempo em que não pretendia comprometer-se, o maestro não cessava de responder ou ignorar o fluxo das cartas. Pois, no mundo epistolar qualquer que seja o conteúdo da resposta, responder é sempre dizer sim para a continuidade do diálogo e, enquanto esse perdurar, a produção discursiva se mantém.

2.3.3 A segunda fase da relação: a busca pela imagem cênica

O ano de 1879 foi essencial para que a relação entre Verdi e Boito recomeçasse. Mas, isso não significou muita coisa, pois se Verdi jamais esqueceu que o Conservatório de Milão o rejeitou como aluno, relembrar dos ofensivos versos da *ode all'Arte Italiana* seria algo instantâneo para o maestro, caso Boito, por algum mínimo deslize, desse-lhe motivos para tanto.

---

[243] "*Pare che a Verdi possa esser piaciuto, perché dopo letto lo comperò [...]*". Vide, também, nota 48.

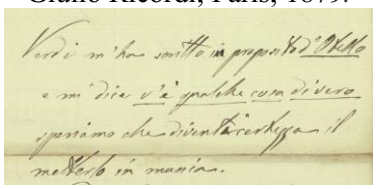
[244] *Villa Verdi* ou *Villa Sant'Agata*, são os dois nomes pelos quais é conhecida a residência de Giuseppe Verdi e Giuseppina Verdi.

Apesar de que ambos não tinham uma relação suficientemente madura para que Verdi confiasse ao poeta um espaço privilegiado no seu estúdio criativo, em um trabalho de colaboração mútua; uma barreira havia sido transposta, e Boito havia deixado o inferno das relações verdianas, para figurar no limbo, um purgatório onde teria sua paciência e lealdade testada e retestada até que o projeto chocolate ganhasse novas proporções.

Ganhar a confiança de Verdi significava: ter liberdade para um amplo e franco intercâmbio de ideias com o maestro sobre o libreto, por meio de cartas ou em visitas a Sant'Agata, onde poderia tratar, pessoalmente, de mudanças na poesia e, sobretudo, gozar da hospitalidade do maestro. Até que esse momento chegasse, o tom das cartas seria formal e respeitoso, às vezes frias e, por vezes, chegando por mãos de terceiros, como Ricordi ou Faccio. Até aquele momento (início de 1880), por exemplo, Verdi ainda não havia mandado uma carta diretamente para Boito, mas a Ricordi.

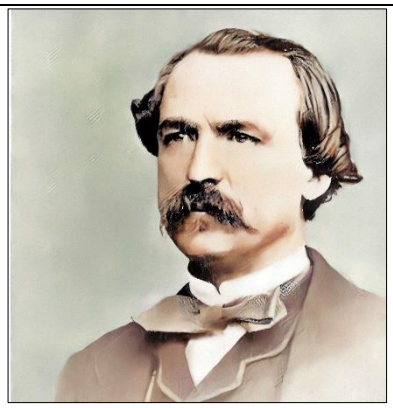
Felizmente, apesar da relação criativa estar no seu momento mais frágil, em uma carta, Muzio[245] confidenciou a Giulio Ricordi que Verdi, mesmo não tendo se comprometido com o projeto chocolate, já demonstrava interesse no assunto, segundo quadro abaixo.

Quadro 18 – [Imagens] confidência de Muzio sobre as impressões de Verdi sobre o libreto de *Otello*, 1879.

Figura 44 – [Carta] de Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 1879.	Transcrição:	Transcrição traduzida:
 Fonte: *Website do ASR,* (MUZIO, 1879a)[246].	Verdi m'ha scritto in proposito d'Otello e mi dice che v'è qualche cosa di vero speriamo che diventi certezza il metterlo in musica […]	Verdi me escreveu a propósito de Otello e disse que ali há qualquer coisa de verdadeiro, esperemos que vire uma certeza musicá-lo.
Figura 45 – [Fotografia] maestro Emanuele Muzio, 1865.		

[245] Donnino Emanuele Muzio (1821-1890) foi um compositor e regente orquestral italiano, aluno, pupilo e, posteriormente, amigo pessoal de Giuseppe Verdi, confiado ao maestro por Antonio Barezzi. Apesar de nascido em Zibello, mudou-se em tenra idade para Busseto, onde cresceu no mesmo ambiente que formou o maestro, seu professor.

[246] Para acesso à imagem original, vide Anexo 9.1.XLIII.



Fonte: ilustração 12 – C, entre as páginas 480 e 481 (PHILLIPS-MATZ, 1993).

Nesse ano de 80, apesar da comunicação sobre *Otello* não ter se tornado esparsa, segundo Osborne (1987, p. 290-292), Verdi estava envolvido em inúmeros compromissos, o que deu a impressão de dispersão quanto ao tema shakespeariano. Em março, houve a viagem a Paris para a *regia* da encenação de *Aida* (1871), no Teatro de Ópera daquela cidade. Em abril, Verdi iria a Milão para a primeira apresentação de suas duas novas peças sacras: o *Pater noster* e *Ave Maria* (1880), no Teatro *Alla Scala*. E, em maio, Verdi foi a Turim.

Com isso, Ricordi e Boito passaram boas semanas angustiados, temendo que o projeto chocolate começasse a derreter. Para evitar o mesmo rumo do *Rei Lear*, de Somma[247], o editor começou o ano "não" pedindo informações: "[…] se eu fosse atrevido pediria notícias do chocolate!... Mas obedeço às ordens recebidas!... Então, fico com água na boca, não podendo dizer, com chocolate na boca." (RICORDI, 1880a, p. 4, tradução nossa)[248]. O empresário não queria pressionar Verdi, apesar de tê-lo feito, entretanto, o maestro desprezou a indireta e continuou os assuntos em voga: *Ainda*, *Pater noster* e a *Ave Maria*.

O que Boito e Ricordi não sabiam, pois que não estavam inseridos no jogo de cartas à parte, é que Verdi discutia com o pintor napolitano Domenico Morelli, sobre o libreto que havia adquirido de Boito. Morelli era um amigo de longa data e Boito, naquela altura, ainda inspirava mais desconfianças do que segurança. A diferença da intimidade que Verdi tinha com Morelli, frente sua relação com Boito, ficava explícita nas cartas. em uma delas, quase 7 meses antes da sondagem de Ricordi por informações, em janeiro, Verdi escreve: "Escreva-me; trabalha, que é

[247] *Re Lear* (1850), melodrama em quatro atos, com poesia de Antonio Somma, adquirido por Giuseppe Verdi e que sobre ele trabalhou por mais de 40 anos esparsamente sem jamais tê-lo musicado.
[248] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LIX.

ainda melhor, e dá-me um grande aperto de mão, que eu te abraço com muita admiração [...]" (VERDI, 1880a, p. 226-227, tradução nossa)[249].

De Morelli, Verdi parecia buscar uma "imagem cênica", uma inspiração visual para a sua criação. Enquanto Boito já tinha elaborado uma concepção, ainda que inicial, da encenação nas próprias coxias mentais, o compositor estava elaborando a seu repertório imagético, para dar vida à Otello. Ao pintor, o maestro requisitou os seguintes esboços:

> [...] Por que não contrabalanceia esse esboço[250] com uma cena de *Otello*? Por exemplo: quando Otello sufoca Desdemona; ou melhor ainda (seria mais original), quando Otello, dilacerado pelo ciúme, desmaia, e Jago olha para ele e com um sorriso diz: o meu veneno age... Que figura Jago!!! Bem? O que dizes. Escreva-me; trabalha, que é ainda melhor, e me dá um grande aperto de mão, que eu te abraço com muita admiração [...] (VERDI, 1880a, p. 226-227, tradução nossa)[251].

A imagem da convulsão de Otello provocada pelo ciúme, que ganhou corpo no final do 3º Ato da ópera, excitava o imaginário verdiano, naquela oportunidade. Assim, ao se ocupar da imagem cênica o maestro expressa que é inadequada a visão de uma ordenação do processo criativo, no qual o projeto de encenação ocorre após a finalização do libreto e da partitura. Dissolve-se a noção de que o referido projeto teatral nasce em um "depois", como consequência de um "antes". Verdi demonstra que não há ordem no processo de criação: enquanto pensa nas imagens, solicita a Boito mudanças em determinados versos e tem ideias musicais.

A primeira imagem cênica, ou esboço, que Morelli criou para o maestro pode ser vistano quadro abaixo:

Quadro 19 – [Imagem] esboço de ideias sobre Jago, de Morelli para Verdi, 1880.

Figura 46 – [Imagem] esboço *sobre Jago, em pólvora*, Domenico Morelli, 1880.

[249] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XLV.
[250] Verdi referia-se ao esboço de Rei Lear, criado por Domenico Morelli, vide Anexo 9.4.II.
[251] Vide nota 249.

Fonte: (LEVI, 1906, p. 226).

Transcrição:	Transcrição traduzida:
*Le opere degli increduli sono simili alla polvere di cui s'impatronisce il vento in un giorno tempesto-so*_____ *Maometto nel Corano*____[252]	As obras dos incrédulos são semelhantes a poeira a qual se espalhada com o vento em um dia tempestuo-so_____ Maomé no Alcorão____

Em 7 de fevereiro, Verdi respondeu, entusiasticamente, com uma carta na qual detalha sua visão com relação à psique dos personagens, detendo-se, nesse caso, sobre aquele que mais lhe seduzia: Jago. Começou a surgir a imagem de um caráter dissimulado e obscuro, alguém que transita entre a dúbia face de bom homem e aquela de perverso, que desliza, muda, conforme o ambiente, um manipulador. Disse o musicista: "[...] Jago com expressão de cavalheiro! Você entendeu! Oh, eu sabia disso; tinha certeza. Parece que vejo esse padre, ou seja, esse Jago com a cara do homem justo! [...] Esse Jago é Shakespeare, é a humanidade, isto é, uma parte da humanidade, a feia [...]" (VERDI, 1880c, p. 228, tradução nossa)[253].

Morelli refletiu sobre a índole de Jago, associando-o, como por contraste, a um jesuíta. Parecia ao pintor que, visualmente, a potência imagética se acentua com os efeitos da diferença entre um "homem religioso" e um "maligno", e, por consequência, torna-se mais visível ao público a vilania do personagem. Disse o pintor:

> Jago... é uma palavra! Como pintá-lo? Agora, parece que o encontrei em um tipo de figura, em uma certa face, em uma proporção, eu diria, de membros não desenvolvidos; mas me parece que não é aquela do autor; e devemos esquecer aquela que estava acariciando há tanto tempo, encontrar outro. Se

[252] Trecho do Alcorão, capítulo *Ibrahim*, versículo 18.
[253] Para acesso a imagem e o texto original, vide Anexo 9.1.XLVI.

> Shakespeare não o tivesse feito soldado [...] eu ficaria mais livre para fazê-lo como um jesuíta. E então, há mais: a ação dramática real, de quem contempla (sofre) um homem que sofre. Quanto mais é hipócrita, mais é dissimulado, menos visível a sua maldade; e na pintura, onde tudo é aparente, você sabe como é difícil! (MORELLI, 1880, p. 235, tradução nossa)[254]

Na sequência, o pintor compartilhou suas preocupações a respeito da cena em que Otello convulsiona de ciúmes e é "socorrido" pelo triunfante e invejoso amigo. Morelli desejava que a imagem não parecesse comum e fosse confundida com outro tipo de acontecimento. Logo, a importância de se definir um local onde Otello dificilmente perderia a consciência e que deixasse evidente a convulsão, em vez de parecer embriaguez, morte, sono, etc., assim o salão principal de sua corte poderia ser um ótimo cenário. Escreveu o pintor:

> [...] agora encontro outra dificuldade; eu havia concebido essa cena em um salão da fortaleza, porque na tradução de Michel diz-se: *Un appartement dans le château*. E para mim parecia correto falar de coisas tão delicadas e secretas em um ambiente isolado. É realmente estupendo para a minha pintura! Eu teria feito um quadro de todo o pavimento e teria colocado Otello no chão. É terrível olhar para um homem deitado no chão de cima. Na calçada da rua, pode parecer, à primeira vista, morto, caído, bêbado; na sala, não. E especialmente no chão de um salão de senhores, com o tapete colorido, Otello, não vestido à turca, o que é um erro: que tenha algo oriental, sim, mas vestido à veneziano. E é bonito com cores claras (os mouros sempre escolhem cores claras e ruidosas, nunca pretos para vestimenta). Jago está vestido de preto, que está curvado acima dele, no ato de ajudá-lo, lamentando-o. Mas... mas... você entende mais do que eu digo. Bem, descobri no original inglês que a cena é: *before the castle*, e na tradução de Hugo: *devant le château*. (MORELLI, 1880, p. 235, tradução nossa)[255].

A elaboração da pintura se equiparava a criação de uma cena, partindo-se da espacialidade, e ao fazê-lo, Morelli acabou por demarcar à disposição dos personagens. Com isso, o pintor estabeleceu uma referência para o próprio Verdi e, posteriormente, para os atores da ópera. Por outro lado, pesava o texto shakespeariano, segundo o qual, a cena ocorria em local distinto do idealizado pelo pintor. Assim, disse:

> Como se faz? No teatro não importa. O público está acostumado a considerar certas mudanças como uma necessidade de representação. Mas na pintura, as mesmas mudanças poderiam ser chamadas de bestialidade. E, vamos deixar o público de críticos de teatro e exposições; não tenho coragem de me rebelar contra o Sr. Guilherme[256] ou o Sr. Walkley, que primeiro imprimiu a tragédia. Quem sabe se o local é indicado no manuscrito com muita atenção? O que você diz. (MORELLI, 1880, p. 236, tradução nossa)[257]

Verdi apaziguou a apreensão do napolitano com a seguinte instrução:

---

[254] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XLVII.
[255] Vide nota 254.
[256] Vide nota 189.
[257] Vide nota 254.

> [...] se eu fosse fazer aquela cena em que Otello desmaia, não queimaria pestana com a indicação de cena: em frente à fortaleza. No libreto que Boito fez por mim, essa cena acontece dentro do castelo; e estou muito feliz com isso. Interior ou exterior não importa. Nisso, não se deve ser muito escrupuloso, porque no tempo de Shakespeare a encenação acontecia sem nenhum rigor. [...] (VERDI, 1881e, p. 257, tradução nossa)[258].

Para o maestro, o mais importante era estabelecer as regras intrínsecas da obra em vez de estabelecê-las por ditames externos a ela, sejam cânones ou, até mesmo, uma interpretação literal da obra original. O maestro teceu uma detalhada consideração sobre como imaginava Jago. A descrição releva uma sofisticada percepção sobre a criação do personagem, suas características e seu modo de agir, bem ao estilo romântico que se preocupava com a arte refletir a complexidade crescente dos personagens. Escreveu o compositor:

> Você gostaria de uma pequena figura, de membros (você diz) pouco desenvolvidos, e, se eu entendi bem, uma daquelas figuras inteligentes e malignas, direi assim, afiada. Tudo bem: se você acha isso, faça então. Mas, se eu fosse ator e tivesse que representar Jago, gostaria: ter uma figura um tanto magra e comprida, lábios finos, olhos pequenos próximos ao nariz como macacos, uma testa alta que avança para trás, e a cabeça desenvolvida para trás; fazendo-se distraído, indiferente, indiferente a tudo, sarcástico, dizendo o bem e o mal quase levemente e tendo o ar de não ter pensado no que disse; de modo que se alguém tivesse que censurá-lo, dizendo: você diz infâmia! Ele poderia responder: Sério? Eu não pensei que... não falemos mais sobre isso!... Uma figura como essa pode enganar a todos, e até a esposa, em certa medida. Já uma figura pequena e maligna coloca todos em suspeita e não engana ninguém! (VERDI, 1881e, p. 257, tradução nossa)[259].

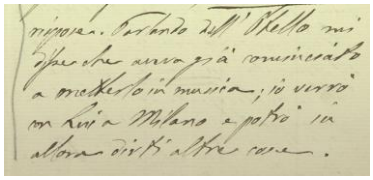
Esse tipo de discussão era para Verdi o grande prazer do seu processo compositivo: especular o mais detalhadamente possível o íntimo de seus personagens e a construção da cena onde estariam imersos. Giuseppina Verdi, anos depois, detalhando o intercâmbio de ideias entre o marido e Morelli disse: "Morelli, conhecendo como Verdi é racional, deve ter adivinhado que Otello não usaria vestes tradicionais [árabes], mas sim, como cristão e, criado por seu valor geral a serviço da Sereníssima, carregaria a armadura e a túnica veneziana", (STREPPONI, 1886, p. 254, tradução nossa)[260].

Paralelamente a isso, surgiam as primeiras notícias sobre o início da composição, nas cartas enviadas por Emanuele Muzio a Giulio Ricordi. Em março de 1880, Verdi estava em Paris para a dirigir a apresentação de *Aida*, no *l'Opera*[261]. Já que Muzio residia em Paris, supõe-se que durante a estada de Verdi na capital francesa, o pupilo tenha tido ocasião para colher do

[258] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LII.
[259] Vide nota 258.
[260] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XLVIII.
[261] Em 22 de março de 1880, no *Ópera National de Paris*.

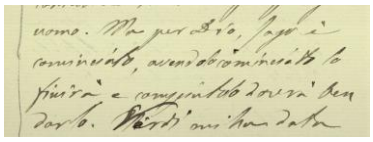
maestro as informações repassadas posteriormente ao editor. Assim, em 25 de fevereiro de 1880, Muzio anunciou que Verdi havia iniciado a composição, vide quadro abaixo:

Quadro 20 – [Carta] confidência de Muzio sobre a composição musical de *Otello*, 25/2/1880.

Figura 47 – [Carta] de Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 25/2/1880.  Fonte: *Website* do *ASR*, (MUZIO, 1880a)[262].	Transcrição: xxxxxxx. Parlando dell'Otello mi disse che aveva già cominciato a metterlo in musica; io verrò con lui a Milano e potrò in allora dirti altre cose.	Transcrição traduzida: xxxxxxx. Falando de Otello [Verdi] me disse que já tinha começado a musicá-lo, eu irei com ele a Milão e poderei então dizer-te outras coisas.

Em nova carta datada de 4 de março de 1880, lê-se no quadro abaixo outra notícia:

Quadro 21 – [Carta] confidência de Muzio sobre a composição musical de *Otello*, 4/3/1880.

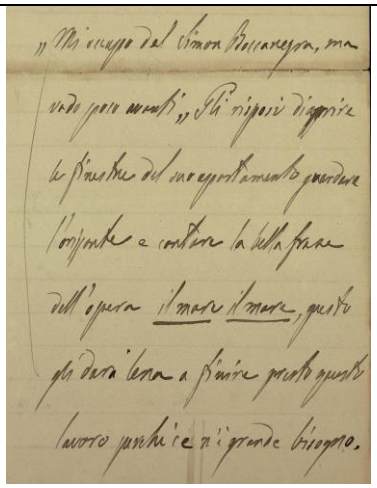
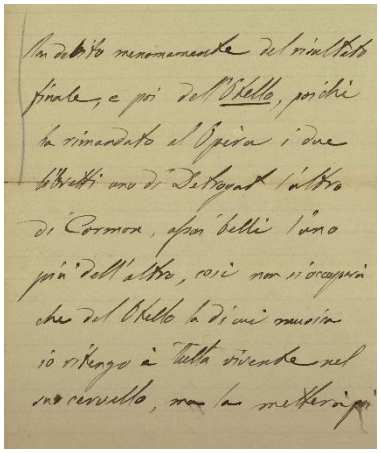
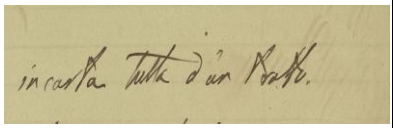
Figura 48 – [Carta] de Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 4/3/1880.  Fonte: *Website* do *ASR*, (MUZIO, 1880b)[263].	Transcrição: xxxxxxx. Ma per Dio, Jago è cominciato, avendolo cominciato la finirà […].	Transcrição traduzida: xxxxxxx. Mas, por Deus, Jago começou, tendo-o começado, terminará [...]

Além dessas, em 17 de janeiro de 1881[264], vide quadro abaixo, há mais um informe:

Quadro 22 – [Carta] confidência de Muzio sobre a composição musical de *Otello*, 17/1/1881.

Figura 49 – [Carta] de Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 17/1/1881.	Transcrição: pag.1: "Mi occupo del Simon Boccanegra, ma vado poco avanti" Gli risposi di aprire le finestre del suo apartamento guardare l'orizzonte e cantare la bella frase dell'opera il mare il mare questo gli darà lena a finire presto questo	Transcrição traduzida: pag.1: "Me ocupo do *Simon Boccanegra*, mas avanço pouco" Lhe respondi para abrir a janela do seu apartamento olhar o horizonte e cantar a bela frase da ópera <u>*il mare*</u> <u>*il mare*</u>, isso lhe dará energia para terminar logo esse

[262] Para acesso à imagem original, vide Anexo 9.1.LX.
[263] Para acesso à imagem original, vide Anexo 9.1.LXI.
[264] Essa carta está erroneamente datada em Conati (2014, p. 5), nota 1, como sendo do dia 25 de março de 1880. Contudo, conforme nota 263, comprova-se o engano.

   Fonte: *Website* do *ASR*, (MUZIO, 1880b)[265].	lavoro perché ce n'e grande bisogno. pag. 2: Non dubito menomamente del risultato finale, e poi dell'Otello, poiché ha rimandato al Operà i due libretti uno di Detroyat l'altro di Cormon, assai "belli" l'uno più dell'altro, così non s'occuperà che del Otello la di cui musica io ritengo è tutta vivente nel suo cervello, ma la metterà pag. 3: poi in carta tutta d'un tratto.	trabalho porque precisamos muito dele. pag. 2: Não duvido minimamente do resultado final, e depois de *Otello*, pois recusou ao *Operà* os dois libretos: um de Detroyat, outro de Cormon, muito "belos", um mais que o outro, assim não se ocupará de nada além de Otello, de cuja música acredito, está toda viva na sua cabeça, mas colocá-la-á, pag. 3: então, no papel, toda de uma vez.

De um lado, nas cartas de 25 de fevereiro, 4 de maço de 1880 e 17 de janeiro de 1881, Muzio disse que Verdi estava compondo. Por outro lado, em 14 de setembro de 1880, Verdi confidenciou ao amigo Opprandino Arrivabene que "do pérfido Jago não se fala por enquanto. Boito fez um libreto para mim, comprei, mas não compus uma nota..." (VERDI, 1880d, p. 127, tradução nossa)[266]. O mais intrigante é que as cartas de Muzio soavam como testemunhas, pois datam do período em que Verdi o estava visitando em Paris, cidade onde residia e trabalhava, para a encenação de *Aida*, no *l'Opera*, como já mencionado. O fato é que *Otello* estava, de alguma maneira, em jogo, diferentemente, do *Rei Lear*.

[265] Para acesso à imagem original, vide Anexo 9.1.LXII.
[266] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LV.

Essas contradições seguem na linha defendida por Bouvet de desfazer o mito de que a carta porta uma verdade, disse a epistológrafa: "nossas aproximações tendem, pelo contrário, a desmistificar a correspondência como referente absoluto de verdade e autenticidade, fidelidade e privacidade, como se a tem considerado; vemos como a ficção se infiltra no epistolar e o condiciona […]" (BOUVET, 2006, p. 17, tradução nossa)[267]. Tudo vai conforme a interpretação do que foi dito, por isso, talvez, Verdi não tivesse escrito uma só nota para a ópera, aliás, ele poderia estar gestando, meditando, compondo e escrevendo para sua orquestra mental. Do contrário, o que explica o interesse do maestro ao escrever novamente, em 7 de fevereiro, cobrando de Morelli o esboço de *Otello*, conforme segue: "[...] mande, mande... logo, logo... o que vier na mente... Como vier venha... Não faça para outros pintores... Faça para um musicista! [...] Mande rápido então este rabisco! [...]" (VERDI, 1880c, p. 228, tradução nossa)[268]. O mero gosto pelo contato com o amigo é uma resposta razoável, obviamente.

Quanto a Boito, supõe-se que, em abril de 1880, quando esteve Milão para a primeira de suas duas peças sacras, Verdi tenha-o encontrado e, quiçá, Ricordi, para discutir algumas passagens do libreto que não lhe pareciam ainda adequadas. Pois, no dia 24 de julho, Ricordi mandou uma carta a Boito, enquanto o poeta cuidava da estreia londrina[269] de *Mefistofele*, pedindo-lhe que enviasse a Verdi a nova proposta de, um certo, "final" o qual havia sido "combinada" (combinação esta que teria ocorrido no encontro citado). Disse o editor:

> [...] É necessário acordar um pouco o nosso Verdi... Lembre-se de que, em teu nome, escrevi a ele, dizendo que no teu retorno, te ocuparias do conhecido final, do qual já havias imaginado o enredo, não faltando nada além dos versos [...]tenho o pressentimento de que Verdi colocou um pouco o Mouro para dormir! [...] Então me faça o favor mais sagrado de enviar este abençoadíssimo teu final a Busseto. [...] (RICORDI, 1880b, p. 465-466, tradução nossa)[270].

Coincidentemente, entre o final de julho e o início de agosto, Boito enviou ao maestro o texto prometido. Com a resposta de Verdi, em 15 de agosto, fez saber que se tratava não do final da ópera, mas apenas do final do 3º Ato[271]. Chama a atenção o formalismo inicial: "Caro Senhor Boito, Giulio lhe terá contado como eu, há muitos dias, recebi seus versos, que antes de

---

[267] "*Nuestras aproximaciones tienden, por el contrario, a desmitificar la correspondencia como referente absoluto de verdad y autenticidad, fidelidad y privacidad, como se la ha considerado; vemos cómo la ficción se infiltra en lo epistolar y lo condiciona […]*"

[268] Para acesso a imagem e o texto original, vide Anexo 9.1.XLVI.

[269] Em 6 de julho de 1880, no *Her Majesty's Theatre*.

[270] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XLIV.

[271] O final do Ato III, hoje assentado como sendo o *concertato* onde todas as personagens expressam o horror de ver Otello agredindo Desdemona, é considerada a parte mais frágil da peça, tendo sido reformada algumas vezes.

respondê-lo, quis lê-los e estudá-los bastante." (VERDI, 1880e, p. 4-5, tradução nossa; VERDI, 1880e)[272]. Na continuidade, constaram as impressões do compositor sobre os novos versos de Boito e, iniciaram-se um intercâmbio de opiniões o aprimoramento daquela versão com uma sugestão questionável de novo fim para o 3º Ato:

> De repente, de longe, Tambores, Trombetas, Tiros de Canhão etc. etc. ... *Os turcos! Os turcos!!* População e soldados invadem a cena. Surpresa e susto em todos! Otello treme e se levanta como um leão; ele brande sua espada e virando-se para Lodovico = *Vamos, vou levar você à vitória novamente. Veneza então me compensará com uma destituição!*... Todos saem de cena, menos Desdemona. Enquanto isso, as mulheres do povo que correm de todos os lados, aterrorizadas, se jogam de joelhos enquanto de dentro se ouvem os gritos dos guerreiros, os tiros de canhão Tambores Trompas etc. toda a fúria da batalha. Desdemona no meio da cena, isolada, imóvel, com os olhos fixos no céu, reza por Otello. Cala o sipário. A música estaria lá, e um Maestro ficaria feliz com ela. O crítico teria muitas observações a fazer. Por exemplo: Se os turcos foram derrotados (como se diz no início), como eles poderiam lutar agora? Isso, no entanto, não seria uma crítica séria porque poder-se-ia assumir, e em poucas palavras, que os turcos foram danificados e dissolvidos pela tempestade, mas não destruídos. - Haveria uma observação mais séria. = Otello esmagado pela dor, consumido pelo ciúme, abatido física e moralmente doente, pode de repente se excitar e voltar ao herói de antes? E se puder; se a glória ainda o fascina, e ele pode esquecer o amor, a dor, o ciúme, por que matar Desdemona e depois a si mesmo? (VERDI, 1880e, p. 4-5, tradução nossa; VERDI, 1880e)[273].

Após a exposição que mudava substancialmente não só o ato em questão, mas o rumo da inteira ópera, o maestro adotou uma estratégia de concessão, que permitia ao poeta expor sua opinião: "São escrúpulos ou observações sérias? Eu queria dizer-lhe o quanto me passa pela mente. Quem sabe o senhor não consegue encontrar nesses devaneios um germe para criar algo! [...] Permitam-me parabenizá-lo sinceramente pelo feliz resultado de *Mefistofele* em Londres." (VERDI, 1880e, p. 4-5, tradução nossa)[274].

Ao mesmo tempo que foi formal, Verdi transitou para uma abertura, ainda que tímida, para ouvir o poeta. Mesmo assim, em resposta à consulta de Ricordi sobre a possibilidade de visitarem, ele e Boito, Sant'Agata, Giuseppina Verdi, aconselha-os a não "pressionarem" o maestro ainda. Curiosamente a carta enviada pela senhora Verdi foi ditada pelo marido, pois, existe uma minuta quase idêntica nos documentos do maestro, conforme carta 65 em Petrobelli, Casati e Mossa (1988, p. 58-61).

A convulsão de Otello que encerra o 3º Ato e conectava Boito e Morelli no *carteggio* verdiano estava ameaçada. Nesse período surge a primeira grande discordância criativa entre o

[272] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LVIII.
[273] Vide nota 272.
[274] Vide nota 272.

maestro e o libretista, que ficará explícita na carta resposta do poeta e que será muito importante para dinamizar a relação entre ambos, aproximando-os. Mas até lá, Boito deixou Verdi esperando por quase dois meses, para que a ideia esfriasse. Então, em 14 de outubro, Verdi acusa o recebimento da nova proposta de Boito: "[...] recebi hoje o final do 3º Ato: li, divinamente bem!" (VERDI, 1880f, p. 8, tradução nossa)[275]. Nessa carta, o maestro também pede o endereço de Boito – sinal de que todas as cantas anteriores, enviadas ao poeta, eram remetidas à Ricordi para que as entregassem. Como Boito houvera omitido qualquer resposta à sugestão de Verdi, limitando-se aos ajustes nas estrofes, o maestro retomou a questão: "E, então, o que o senhor pensa das preocupações que expressei na minha última? [relativamente à volta do exército turco]" (VERDI, 1880f, p. 8, tradução nossa)[276].

Sem ter como esquivar-se, o poeta teceu uma longa e diplomática argumentação para evitar animosidades desnecessárias com Verdi. Não seria cortês dizer-lhe claramente que sua ideia não se encaixava na peça elaborada até então, que era, em outras palavras, dramaturgicamente ruim. Por isso, primeiro o poeta criticou:

> [...] o senhor agora pede o meu julgamento também sobre tais argumentos e isso me é de grande embaraço, porque se com os fatos, como o senhor viu, dei razão ao Artista, ao Maestro, com as palavras devo agora dar razão ao Crítico. [...] Queríamos retocar a perfeição e destruímo-la. Esse é o raciocínio do crítico e está certo. (BOITO, 1880b, p. 469-470, tradução nossa)[277].

Mas, para não deixar a excitação de Verdi pelo tema esvanecer, Boito declarou apoio e depositou sua confiança no maestro, qualquer que fosse a decisão final. Essa atitude foi determinante para não transformar uma discordância criativa em uma intransigência ou uma diferença insuperável, deixando o compositor confortável para refletir sobre os contra-argumentos. Continuou o libretista:

> O senhor, Maestro com um toque de caneta pode reduzir ao mutismo os mais rigorosos argumentos da crítica. O senhor disse: o 3º Ato está divinamente bom, portanto, o senhor está certo, porque esta exclamação nada mais é do que uma pista que me revela como **o senhor já vê todo o seu conceito desenhar-se claro e forte**. (BOITO, 1880b, p. 470-471, tradução e grifo nosso).[278]

Por fim, Boito reiterou sua disposição de trabalhar com o maestro e transformou o dissenso em motivo de regozijo pela demonstração de interesse de Verdi na ópera em gestação:

> Sua carta me alargou o coração. [...] eu tive a sorte de dar forma conveniente ao conceito que o senhor imaginou, agora, reconheceu na obra das minhas

[275] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXIII.
[276] Vide nota 275.
[277] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXIV.
[278] Vide nota 277.

> mãos o pensamento que me ditou e que eu transcrevi sem deixar-me perturbar por qualquer dúvida, nem pelas que o acamparam. Ao fazê-lo, demonstrei-lhe que atribuía maior valor no sentimento que o animava do que nos argumentos refletidos nesse sentimento. [...] Lembre-se, estou sempre às suas ordens, pronto para refazer, cortar e acrescentar; sempre feliz quando consigo agradá-lo. (BOITO, 1880b, p. 469 e 471, tradução nossa).[279]

A forma elegante e racional com que Boito respondeu e se portou, na carta acima, é considerada por Conati (2014, p. 11) como sendo uma pedra fundamental para a colaboração que se sucedeu: a reforma da ópera *Simon Boccanegra*[280], de dezembro de 1880 até março de 1881. O curto processo de parceria com Verdi foi essencial para transformar a ética da relação entre compositor e poeta. Diferentemente de *Otello* que, conforme se defende na presente tese, foi um processo estético nascido da constituição de uma relação ética; o *Boccanegra* é um processo estético já pronto, cuja reforma, cria as condições para o aprofundamento de uma relação ética.

E em agosto de 81, Morelli voltou a dar notícias:

> Quando estou sozinho no estúdio e não sei como pintar, não sei como dirigir a mente, não vejo nada, me basta apenas cantar em voz baixa a *Vergine degli Angeli*, e me renovo, me exalto, vejo as cores, aquele mistério da entonação que é toda a expressão da pintura; eu vejo como uma coisa real colore, sujeita, tudo; me sorri a esperança de conseguir fazer alguma coisa, bendito Verdi! – *Certos contos* têm notas como borboletas – giram ao meu redor, se encontram e se perdem no ar – vão embora – vão para o céu e vejo como eu poderia pintar outra *Madonna*, iluminada por outra luz, com outras cores. Eh! Verdi, Verdi! (MORELLI, 1881, p. 353, tradução nossa)[281].

Verdi não cansou de pedir-lhe o esboço mais detalhado da tal cena da convulsão, como na brincadeira expressada na carta seguinte, enviada em 20 de agosto de 1881:

> […] recebendo a tua carta exclamei: *finalmente se lembra de nós!*... Tudo história tua. Pouco me importa que tu penses na *Vergine degli Angeli*…! Aquelas notas são uma coisa e eu sou outra! Pelo menos, tivessem te aquecido o suficiente para mandar quatro golpeadas de pincel na tela, seja por Jago ou por qualquer outro, e mandar-me!..." (VERDI, 1881c, p. 255, tradução nossa)[282].

E na missiva de 1º de setembro de 1881: "Não tens pensado mais em Jago?..." (VERDI, 1881d, p. 257, tradução nossa)[283]. As duas cartas datam do ano seguinte após o início das discussões, sinal de que, mesmo que Ricordi o imaginasse, o projeto não havia esfriado no

---

[279] Vide nota 277.

[280] *Simon Boccanegra* (1857:1881), ópera de Giuseppe Verdi, com libreto de Francesco Maria Piave, estreada em 1857, tendo algumas cenas reformuladas entre dezembro de 1880 e fevereiro de 1881, por Arrigo Boito, naquele que foi o primeiro "ensaio" criativo antes de *Otello*.

[281] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XLIX.

[282] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.L.

[283] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LI.

interesse de Verdi, seja pelo prazer em discuti-lo com Morelli, seja pelo gosto que o libreto lhe despertava. Como mostra a última carta de Verdi, em janeiro de 1882:

> [...] e Jago? Fizeste alguma coisa? Pensaste sobre? Se pensaste algo, porque não me escreveste sobre. Eu te respondi uma carta, a mais extravagante das cartas passadas e futuras! Te manifestei ideia que, certamente não eram as tuas, mas acredito e espero que tu não tenhas dado atenção, e tenhas andado reto pela tua estrada. Somente queria saber se tens caminhado por essa tua estrada; e queria também saber quantos passos, quantos metros e quantos quilômetros fizeste... Tenho medo da resposta, mas de qualquer modo, diga-me. (VERDI, 1882a, p. 258, tradução nossa)[284].

Do lado do pintor, o quadro, a partir do esboço e das discussões mantidas com Verdi, nunca chegou a ser terminado, aliás, não existem registros de que tenha sido iniciado. Já da parte do maestro, as discussões foram muito produtivas. Mas, o mais importante nesse *carteggio* Verdi-Morelli, foi a constatação da existência de uma relação de ética como articuladora da estética dos dois artistas.

2.3.4 A terceira fase da relação: ganhando a confiança de Verdi com o *Boccanegra*

Em 19 de novembro, portanto, um mês após o intercâmbio de ideias entre Verdi e Boito sobre o final do 3º Ato de *Otello*, Ricordi escreveu ao maestro para informar que a administração do Teatro *Alla Scala* solicitou incluir o *Boccanegra* na temporada carnavalesca de 1881, disse o empresário: "A administração do *Alla Scala* nos solicita insistentemente o *Simon Boccanegra* para a próxima estação: e, além disso, o desejo vivíssimo de fazer conhecer essa ópera […]" (RICORDI, 1880c, p. 68, tradução nossa)[285].

A resposta de Verdi veio no dia seguinte:

> [...] a partitura como está não é possível. É muito triste, muito desoladora! Não precisa trocar nada no Ato I, nem no último tampouco, salvo alguns compassos aqui e lá, no terceiro. Mas precisa refazer todo o Ato II, e dar-lhe relevo e variedade, e mais vida. (VERDI, 1880g, p. 70, tradução nossa)[286].

A resposta foi importante para definir-se que o *Boccanegra*, verdadeiramente, seria reformulado, diferentemente, da informação que corria na carta, de junho de 1879, em que o maestro acusava o recebimento do pacote (com o libreto da ópera), mas que o deixaria intocável tal qual foi entregue[287]. Mas, contradições verdianas à parte, o designado pelo maestro para

[284] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LIII.
[285] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXV.
[286] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXVI.
[287] Vide nota 15.

realizar as alterações nos versos deveria ser, naturalmente, Boito. Conquanto, não custava nada averiguar, algo que Ricordi encarregou-se, sutilmente, de fazer:

> Quanto ao livreto, eu acho a parte mais fácil: o trabalho pesado o senhor já fez... encontrando a ideia da mãe que, parece-me, magnífica, interessante: para a qual só se precisa dar forma e, realmente, outro dia, assim que recebi a sua carta, Boito procurou-me em razão dos seus negócios e, entre um assunto e outro, sem entrar em particulares ou detalhes, perguntei-lhe se, caso houvesse algum retoque a fazer em um libreto de Verdi, se ele poderia ocupar-se: respondeu-me que está sempre pronto para fazer o que Verdi pudesse desejar [...] (RICORDI, 1880d, p. 73, tradução nossa)[288].

Verdi reagiu com naturalidade, sem solenizar a proposta de Ricordi. Boito foi tratado como o libretista revisor, por ser aquele que estivesse mais à mão. Na resposta, o maestro disse que precisaria de:

> [...] quatro versos que Boito sabe fazer [...]. Isso é tudo; e aqui está um bom final, se Boito encontrar um bom *Princípio* [de cena final], e eu algumas notas que não sejam um contrassenso. Portanto, que Boito pense nisso, e antes de fazer os versos, envie-me algumas linhas em prosa que serão suficientes para me fazer entender tudo. Concluímos. Se a coisa é possível (veja que minhas ideias são claras), trabalhemos a todo vapor. (VERDI, 1880h, p. 78, tradução nossa)[289].

A reforma do *Boccanegra* deu a Boito as condições para que ganhasse cada vez mais a confiança de Verdi. Não foram apenas os versos elegantes do poeta que caíram no gosto do maestro, mas sobretudo, sua noção de teatralidade, de movimento, de acontecimentos cênicos, uma clara identificação de valores estéticos de ambos. Em uma resposta de Verdi aos primeiros versos enviados por Boito para a cena do senado, no segundo quadro do Ato I, lia-se: "[...] lindíssima essa cena do Senado, cheia de movimento, de cor local, com versos elegantíssimos e potentíssimos como só o senhor faz. [...] O resto está excelente. Estupendo do '*Plebe Patrizi Popolo*' até o final que fecharemos com '*Sia maledetto!*'" (VERDI, 1880i, p. 22, tradução nossa)[290].

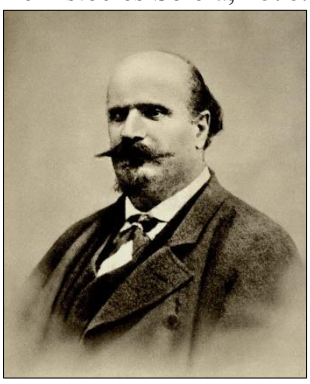
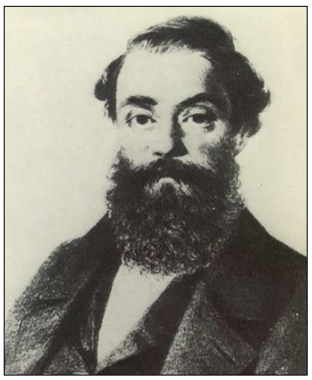
Como demonstração de que havia estudado profundamente o libreto de F. Mª. Piave, Boito discutiu com detalhes aspectos dramatúrgicos da obra, deixando de ser um mero metrificador e rimador dos versos de Verdi, para sugerir-lhe mudanças na estrutura dramática. Com isso, o poeta conquistou ainda mais o apreço de Verdi e as formas de tratamento começaram a se tornar menos formais com "[...] coragem, meu caro Boito [...]" (VERDI, 1881a,

[288] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXVII.
[289] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXVIII.
[290] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXIX.

p. 34, tradução nossa)[291] e "Meu maestro [...]" (BOITO, 1881a, p. 36, tradução nossa)[292]. Pode parecer pouca coisa, mas não era, trata-se da rígida era vitoriana vivida no norte da Itália, por dois personagens que jamais haviam se tratado assim.

Em menos de dois meses de colaboração intensa na reforma do *Boccanegra*, Boito se tornou o primeiro libretista verdiano a dizer-lhe: "Caro Maestro. Dessa vez, sou eu que diz que ainda não terminamos." (BOITO, 1881b, p. 50, tradução nossa)[293]. Naquela altura, Verdi tinha quase 68 anos, 41 anos de carreira, havia trabalhado com os maiores libretistas italianos do século XIX: Temistocle Solera[294], Felice Romani[295], Francesco Maria Piave[296], Salvatore Cammarano[297], Andrea Maffei[298], Antonio Ghislanzoni[299], Antonio Somma[300], Joseph Méry e Camille du Locle[301], Eugène Scribe e Charles Duveyrier[302], Alphonse Royer e Gustave Vaëz[303].

Quadro 23 – [Imagens] dos libretistas de Verdi

Figura 50 – [Fotografia] Temistocles Solera, 1878.	Figura 51 – [Imagem] Felice Romani.	Figura 52 – [Imagem] Francesco Maria Piave.
		

[291] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXX.
[292] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXI.
[293] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXII.
[294] Temistocle Solera (1815-1878) foi libretista das seguintes óperas verdianas: *Oberto, Conte di San Bonifacio* (1839), *Nabucco* (1842), *I lombardi alla prima crociata* (1843), *Giovanna D'Arco* (1845) e *Attila* (1846).
[295] Felice Romani (1788-1865) foi libretista da seguinte ópera verdiana: *Il finto Stanislao* ou *Un giorno di regno* (1840).
[296] Francesco Maria Piave (1810-1876) foi libretista das seguintes óperas verdianas: *Ernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Macbeth* (1847), *Il Corsaro* (1848), *Stifellio* (1850), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853), *Simon Boccanegra* (1857), *Aroldo* (1857) e *La forza del destino* (1862).
[297] Salvatore Cammarano (1801-1852) foi o libretista das seguintes óperas verdianas: *Alzira* (1845), *Luisa Miller* (1849), *La battaglia di Legnano* (1849) e *Il Trovatore* (1853).
[298] Andrea Maffei (1798-1885) foi o libretista das seguintes óperas verdianas: *I manasdieri* (1847) e *Macbeth* (1850).
[299] Antonio Ghislanzoni (1824-1893) foi o libretista da seguinte ópera verdiana: *Aida* (1871).
[300] Antonio Somma (1809-1864) foi o libretista da seguinte ópera verdiana: *Un ballo in maschera* (1859).
[301] Joseph Méry (1797-1866) e Camille du Locle (1832-1903) foram libretistas da seguinte ópera verdiana: *Don Carlos* (1865).
[302] Eugène Scribe (1791-1861) e Charles Duveyrier (1803-1866) foram libretistas da seguinte ópera verdiana: *Les vêpres siciliennes* (1855).
[303] Alphonse Royer (1803-1875) e Gustave Vaëz (1812-1862) foram libretistas da seguinte ópera verdiana: *Jérusalem* (1847).

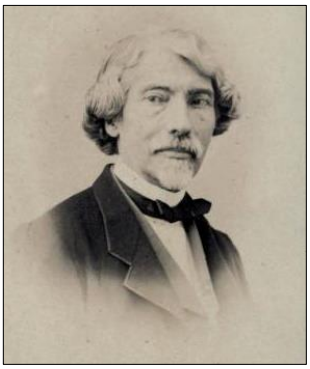
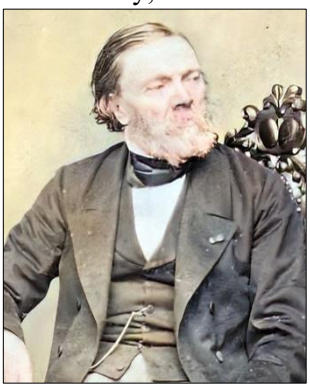
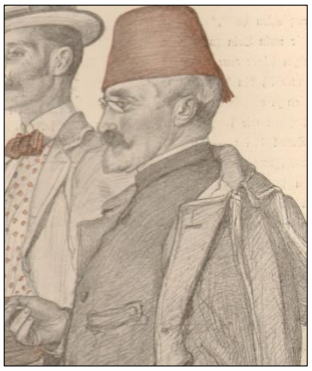
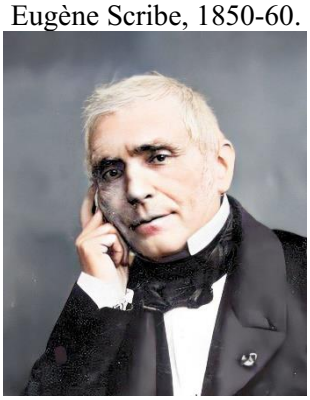
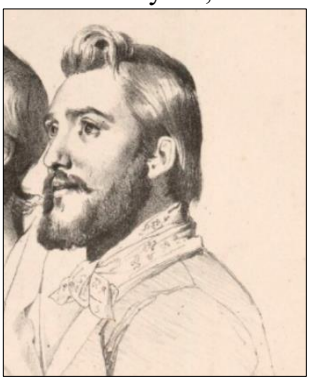
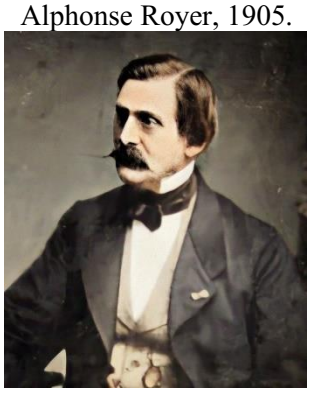
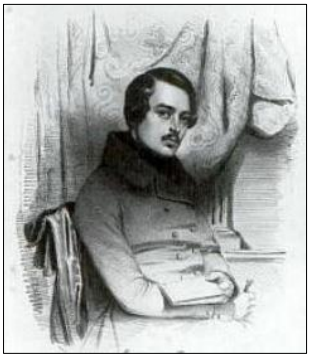
Fonte: (GATTI, 1941, p. 53).	Fonte: (GATTI, 1941, p. 24).	Fonte: (GATTI, 1941, p. 53).
Figura 53 – [Imagem] Salvatore Cammarano. Fonte: *Website Verdi Online* (2022).	Figura 54 – [Fotografia] Andrea Maffei.  Fonte: (GATTI, 1941, p. 50).	Figura 55 – [Imagem] Antonio Ghislanzoni, 1917. Fonte: *Website* do *ASR* (BARONCHELLI, 1917).
Figura 56 – [Imagem] Antonio Somma, 1890. Fonte: (GATTI, 1941, p. 72).	Figura 57 – [Fotografia] Joseph Méry, 1860.  Fonte: Website Gallica da BNF (1890, p. 10).	Figura 58 – [Imagem] Camille du Locle, 1893.  Fonte: (ALLERS e KRAEMER, 1895, p. 43).
Figura 59 – [Fotografia] Eugène Scribe, 1850-60.  Fonte: *Website Gallica* da *BNF* (NADAR, 1900-1916).	Figura 60 – [Imagem] Charles Duveyrier, .  Fonte: *Website Gallica* da *BNF* (1979).	Figura 61 – [Fotografia] Alphonse Royer, 1905.  Fonte: *Website Bru Zane MediaBase* (1905).

Figura 62 – [Imagem] Gustave Vaëz, 1835.  Fonte: (BAUGNIET, 1995, p. 253).		

No entanto, Boito foi o primeiro dentre eles a decretar a continuidade dos trabalhos e inverter a ordem da potência criativa. E o que fez Verdi? Concordou! Respondendo-lhe: "Caro Boito, não terminamos ainda!" (VERDI, 1881b, p. 53, tradução nossa)[304].

Na tradição teatral italiana, é o compositor tem primazia sobre o poeta, é o musicista quem define quando o trabalho sobre a poesia está satisfatório, quando a dimensão musical está pronta e até, se a cena está adequada; ao libretista cabe tudo, por concessão. Ao quebrar a ordem convencional, Boito não recebeu o protesto do maestro, quase como em uma brincadeira.

Finalmente, em 24 de março de 1881, a versão revisada de *Simon Boccanegra* subiu ao palco do Teatro *Alla Scala*, quando, por reverência ao primeiro libretista da obra, Boito pediu que seu nome omitido da impressão do libreto e do cartaz: "[Ricordi] te peço para cuidar disso, que o novo *Boccanegra* deve passar com o nome de F. M. Piave puro e simples e o meu não deve em nenhum modo ser adicionado" (BOITO, 1881c, p. 171, tradução nossa)[305]. No elenco estavam o tenor Francesco Tamagno, no papel de Gabriele, e o barítono francês Victor Maurel, no papel de Simon Boccanegra; ambos viriam a ser, respectivamente, o protagonista e o antagonista da ópera nascente: Otello e Jago.

2.3.5 A quarta fase da relação: o desastroso caso Cafiero

Após o *Boccanegra* o jogo de cartas entrou em uma fase de latência, com mais pausas e poucas interrupções realizadas por Boito. O poeta buscava oferecer novos versos e melhoramentos no 3º Ato, quase como justificativas para tentar manter o diálogo com Verdi.

[304] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXIII.
[305] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXIV.

No ano de 1881 houve a primeira carta pós-*Boccanegra* que mencionou *Otello* em uma missiva de Boito, de 25 de maio, na qual foi dito: "[...] não pense que eu tenha esquecido o mouro de Veneza [...]" (BOITO, 1881d, p. 179, tradução nossa)[306]. Sem uma resposta sobre a provocação, o poeta retornou ao assunto com uma carta, datada de 17 de junho do mesmo ano, apresentando o coro dos cipriotas em homenagem à Desdemona[307], no Ato II.

A cena agradou muito ao compositor, mas não produziu maiores discussões. De relevante, na sequência: a primeira visita a Sant'Agata de Giulio Ricordi, Franco Faccio e Arrigo Boito, que ocorreu em 5 de julho, na ocasião discutiu-se a apresentação do *Boccanegra* em Barcelona e novos retoques no libreto de *Otello*, conforme descrição do poeta a Tornaghi, em 10 de julho: "[...] definimos muito bem com o maestro o último ponto duvidoso do trabalho [...]." (BOITO, 1881f, p. 184, tradução nossa)[308].

Novamente, ante o silêncio de Verdi, Boito enviou uma carta, em 24 de agosto com retoques ao *concertato* (final do 3º ato)[309]. O maestro demonstrou-se satisfeito mais uma vez, respondendo em 27 de agosto, propondo outras modificações[310]. Nesse mesmo período, o jogo de cartas com Morelli foi retomado pelo compositor, conforme demonstrado em *A segunda fase da relação...* O saldo das trocas de cartas de 1881 foi visivelmente mais favorável ao crescimento da relação entre Verdi e Boito do que para a documentação do processo criativo de *Otello*. O projeto estava em gestação, mas o interesse de Verdi pelo projeto chocolate claramente havia arrefecido como o próprio maestro revelara à Condessa Clarina Maffei: "Ocupo-me de campos, de manufaturas, de terrenos, e assim passo os dias sem fazer, talvez, nada de útil." (VERDI, 1881f, p. 513, tradução nossa)[311]. Por fim, longa pausa no *carteggio* com Boito.

Curiosamente, para os festejos natalícios, Giulio Ricordi enviava à família Verdi um bolo com um bebê de chocolate, geralmente faltando-lhe uma parte (um braço, uma perna, etc.). Essa brincadeira servia para transmitir a ideia de que faltava algo ao pequeno personagem que só o maestro poderia terminar. O gesto era inútil, de imediato, mas rendia boas piadas entre Verdi e seus convidados de ceia de fim de ano, o que, de certo modo, mantinha o projeto em voga.

---

[306] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXV.
[307] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXVI.
[308] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXVII.
[309] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXVIII.
[310] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXIX.
[311] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXX.

Em 1882 o jogo de cartas entre poeta foi retomado apenas agosto. Antes, porém, em fevereiro, Ricordi tentou tocar no assunto com alguma ironia, escrevendo: "O senhor me proibiu de falar do chocolate, assim, não posso nem mesmo dizer-lhe que acredito ter encontrado um Otello, uma Desdemona, um Jago!!...". (RICORDI, 1882, p. tradução nossa)[312]. A resposta do maestro não poderia ter sido mais indesejada aos anseios do empresário: "Pelo amor de Deus, deixemos em paz o chocolate, Desdemona e Jago." (VERDI, 1882b, p. 15, tradução nossa)[313]. Ainda que, não se sabe se nessas palavras foi uma dose de ironia, humor ou descontentamento.

Em 10 de agosto, quase um ano após a última troca de cartas sobre as melhorias no 3º Ato de *Otello*, Boito colocou Verdi frente a possibilidade de traduzir a ópera, para o francês[314], conforme interesse do Barão Blaze de Bury em traduzi-la. O maestro rechaçou a ideia, com veemência, a mesma com a qual disse que não iria tocar no libreto do *Boccanegra*... e tocou. Naquela oportunidade, a ópera não tinha sido concluída e, não se sabia, se algum dia seria. Nessa tensão, Verdi, sem dar-se conta, definiu que o nome da ópera seria *Otello*, pois em algumas cartas anteriores e, subentende-se, em conversas presenciais, o nome que vinha ganhando corpo era o do personagem que mais se destacava na ação: Jago. Disse o maestro repetindo a mesma frase do Barão Bury: "*Un jour ou l'autre Jago* (não é Jago) *existera...*" (VERDI, 1882c, p. 48, tradução nossa)[315].

Essa pequena rusga encerrou com uma carta de anuência de Boito, reforçando a unidade entre poeta e maestro. Ainda que a questão fosse precipitada, o que Boito pretendia era despertar o projeto adormecido e estar em contato com Verdi mesmo que fosse para provocar uma contrariedade no maestro. Muzio mencionou *Otello* a Ricordi em carta, de 29 de dezembro de 1882, trazendo uma informação interessante sobre o pragmatismo criativo de Verdi. Segundo (ABBIATI, 1963d, p. 206), o maestro começava a cogitar musicar o libreto de Boito para poder angariar os recursos necessários para financiar a construção e manutenção imediata de um hospital dedicado aos camponeses, em *Villanova sull'Arda*[316]. Disse Muzio:

> Dei sua carta para o Maestro ler, não disse nada a princípio, depois quis falar sobre e, finalmente, acrescentou "nada fiz e agora não penso nisso", respondi e disse a ele que deveria terminar *Othello* e que essa era uma boa forma de pagar as despesas do hospital que ele deseja construir [em Villanova d'Arda] e também fazer-lhe o dote. Ele fez alguns cálculos e depois não se falou mais do que foi dito nessa manhã, quando vi algumas folhas de músicas no piano e outras com poesia de *Otello* que não estavam lá no ano passado. São

[312] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXI.
[313] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXII.
[314] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXIII.
[315] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXIV.
[316] *Villanova sull'Arda* é uma pequena cidade, vizinha de Busseto, ambas pertencentes à província de Piacenza. As terras de Sant'Agata, ou Villa Verdi, ficam localizadas nos limites desse município.

> pensamentos que ele não deixa escapar quando são bons. (MUZIO, 1882a, p. 82, tradução nossa)[317].

Naquele período, surgiu diante de Verdi a possibilidade de reformar o *Don Carlos*, encurtando-o de 5 para 4 atos, para inseri-la na estação *scaligera*[318] de 1884. Enquanto isso, Boito cuidava da tradução francesa de seu *Mefistofele* para levá-lo a Bruxelas. Por consequência, o *carteggio* entrou em seu segundo e mais longo hiato, durante todo o ano de 83. Um fato marcou aquele ano na história para além do projeto chocolate: Wagner morreu; e Verdi expressou a dor de testemunhar o fim de uma geração romântica com as seguintes palavras a Ricordi: "Triste! Triste! Triste! Wagner morreu!" (VERDI, 1883a, p. 323, tradução nossa)[319].

A troca de cartas com Boito só reiniciou dia 21 de janeiro de 1884[320], após a reestreia de *Don Carlos*. Todos os intervalos passados não implicam um total desinteresse de Verdi no projeto *Otello*, pois não se sabe, suficientemente, o que ocorria fora do âmbito das cartas. Entretanto, a relação entre o maestro e Boito estava cada vez mais aprofundada e amadurecida.

Essa pequena viagem no tempo demonstra um percurso que segue desde a aproximação meticulosamente planejada por Ricordi entre Verdi e Boito, nos idos 1879; até os primeiros contatos por carta, de 1880; passando pelo processo de refazimento do *Boccanegra*; a primeira visita à Sant'Agata e os encontros cada vez mais frequentes em Milão e Gênova. O que existe documentado do processo criativo de *Otello*, realizado nesse período entre meados de 79 e início de 84 é, basicamente, relativo ao libreto por meio de cartas.

Contudo, a carta de 7 de fevereiro de 1884 revela que, finalmente, o projeto chocolate saiu da gaveta e foi para o topo da escrivaninha de Verdi, quando o compositor respondeu a rapidez com a qual Boito lhe houvera feito retorques em alguns versos do Ato I: "Como você foi rápido! Quem dera eu pudesse ser assim. Está bem, até breve então." (VERDI, 1884a, p. 86, tradução nossa)[321]. Pela ausência de cartas precedentes solicitando as mudanças, é provável que o assunto tenha sido tratado pessoalmente, seja em Milão, quando Verdi lá esteve em janeiro para a reestreia de *Don Carlos*, seja no almoço referido em uma missiva anterior de Boito[322].

Em meados de fevereiro, de partida para Nápoles, onde estrearia seu *Mefistofele*, no *Teatro San Carlo*, Boito anunciou a Tornaghi que Verdi estava compondo: "Parece-me que Verdi, dessa vez, tenha pensado seriamente em começar a trabalhar." (BOITO, 1884b, p. 227,

---

[317] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXV.
[318] Relativo ao *Teatro Alla Scala di Milano*.
[319] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXVI.
[320] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXVII.
[321] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXVIII.
[322] Vide nota 320.

tradução nossa)[323]. Para Ricordi, Boito escreveu em 20 de março, a 3 dias da estreia napolitana: "O maestro escreve. Já escreveu boa parte do Ato I e me parece entusiasmado." (BOITO, 1884c, p. 232, tradução nossa)[324].

A notícia parecia magnífica: Verdi, deixava a especulação imagética e da estrutura do libreto, e estava finalmente colocando suas ideias musicais na partitura. Parece que a autodecretada aposentadoria havia ficado para o futuro. Finalmente os esforços de Ricordi para resgatar o afeto de Verdi por Boito e enterrar de uma vez por todas os passados males entendidos da *ode all'Arte Italiana* tinham alcançado êxito. Igualmente, Boito e Faccio, poderiam comemorar o feito de desenrijecer a mão do compositor, após quase 5 anos de tentativas. Era um momento de júbilo! Aliás, não era, seria... se não fosse o caso Cafiero.

Por ocasião da presença de Boito na primeira apresentação napolitana de *Mefisto*, os professores do *Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella* decidiram homenageá-lo com um jantar, para o qual tinham sido convidadas algumas personalidades locais. Dentre elas, estava o jornalista Martino Cafiero, do *Il Roma quotidiano*, periódico local com alcance nacional, que narrou o evento nas páginas do jornal do dia seguinte. Segundo Cafiero, Boito havia dito que estava arrependido de não ter criado ele mesmo a parte musical do Jago[325].

Do *Il Roma*, a notícia correu para o também napolitano, *Piccolo* e, desse, para o lombardo *Il Pungolo* que alcançou as mãos de Verdi, entre 26 e 27 de março de 84, conforme o quadro abaixo. O resultado foi o cancelamento imediato de todo o projeto chocolate.

Quadro 24 – [Periódico] repercussão no *Il Pungolo* do caso Cafiero, 1884.

Figura 63 – [Periódico] *Il Pungolo*, Ano XXVI, Nº. 85, 26-27/03/1884.	Transcrição: p. 2: NOTIZIE ARTISTICHE IL «*MEFISTOFELE*» A NAPOLI. Il successo del *Mefistofele* di Arrigo Boito al San Carlo di Napoli va crescendo di sera in sera, e col successo dell'opera cresce quello degli esecutori. I giornali di quella città che analizzano le bellezze dello spartito sono pieni di grandi elogi specialmente per la Turolla e pel nostro Maini, che improntò con grande efficacia il difficile personaggio del protagonista. UN BANCHETTO AD ARRIGO BOITO Completiamo poi le anzidette notizie, riproducendo dal *Piccolo* del 24 i seguenti particolari sul banchetto d'onore offerto all'egregio amico nostro: Al *Caffè di Napoli*, ieri, banchetto in onore di Arrigo Boito. La festa la davano	Transcrição traduzida: p. 2: NOTÍCIAS ARTÍSTICAS O «*MEFISTOFELE*» EM NÁPOLES. O sucesso do *Mefistofele* de Arrigo Boito no *San Carlo* de Nápoles cresce de noite após noite, e com o sucesso da ópera cresce também o dos executores. Os jornais daquela cidade que analisam as belezas da partitura são cheios de grandes elogios especialmente pela Turolla e pelo noso Maini, que impressionou com grande eficacia o difícil personagem do protagonista. UM BANQUETE A ARRIGO BOITO Completamos então as citadas notícias, reproduzindo do *Piccolo*, de 24, os seguintes particulares sobre o banquete de honra oferecido ao egregio amigo nosso: No *Caffè di Napoli*, ontem, banquete em honra de Arrigo Boito. A festa foi dada pelos

[323] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXXIX.
[324] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XC.
[325] Vide nota 315.

NOTIZIE ARTISTICHE

IL « MEFISTOFELE » A NAPOLI

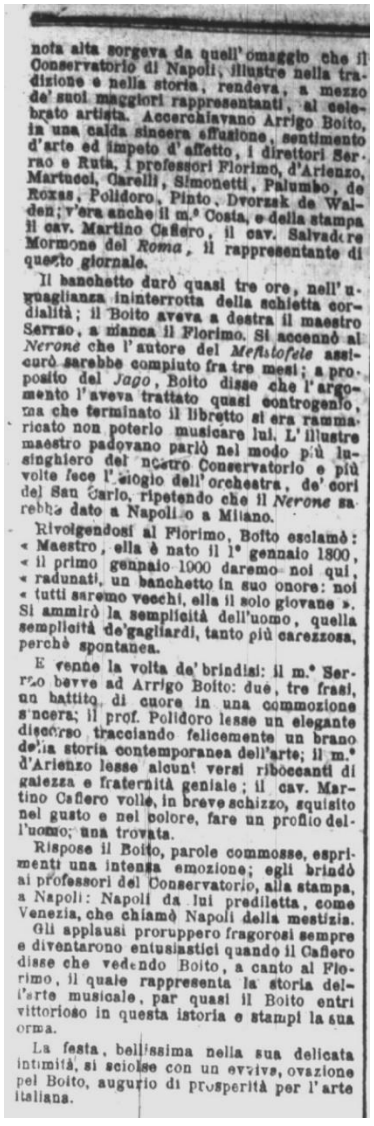
Il successo del *Mefistofele* di Arrigo Boito al San Carlo di Napoli va crescendo di sera in sera, e col successo dell'opera cresce quello degli esecutori.

I giornali di quella città che analizzano le bellezze dello spartito sono pieni di grandi elogi specialmente per la Turolla e pel nostro Maini, che improntò con grande efficacia il difficile personaggio del protagonista.

UN BANCHETTO AD ARRIGO BOITO

Completiamo poi le anzidette notizie, riproducendo dal *Piccolo* del 24 i seguenti particolari sul banchetto d'onore offerto all'egregio amico nostro:

Al *Caffè di Napoli*, ieri, banchetto in onore di Arrigo Boito. La festa la davano i professori di S. Pietro a Maiella, e la



nota alta sorgeva da quell'omaggio che il Conservatorio di Napoli, illustre nella tradizione e nella storia, rendeva, a mezzo de' suoi maggiori rappresentanti, al celebrato artista. Accerchiavano Arrigo Boito, in una calda sincera effusione, sentimento d'arte ed impeto d'affetto, i direttori Serrao e Ruta, i professori Florimo, d'Arienzo, Martucci, Carelli, Simonetti, Palumbo, de Roxas, Polidoro, Pinto, Dvorzak de Walden; v'era anche il m.° Costa, e della stampa il cav. Martino Cafiero, il cav. Salvadore Mormone del *Roma*, il rappresentante di questo giornale.

Il banchetto durò quasi tre ore, nell'uguaglianza ininterrotta della schietta cordialità; il Boito aveva a destra il maestro Serrao, a manca il Florimo. Si accennò al *Nerone* che l'autore del *Mefistofele* assicurò sarebbe compiuto fra tre mesi; a proposito del *Jago*, Boito disse che l'argomento l'aveva trattato quasi contragenio, ma che terminato il libretto si era rammaricato non poterlo musicare lui. L'illustre maestro padovano parlò nel modo più lusinghiero del nostro Conservatorio e più volte fece l'elogio dell'orchestra, de' cori del San Carlo, ripetendo che il *Nerone* sarebbe dato a Napoli o a Milano.

Rivolgendosi al Florimo, Boito esclamò: « Maestro, ella è nato il 1° gennaio 1800, « il primo gennaio 1900 daremo noi qui, « radunati, un banchetto in suo onore: noi « tutti saremo vecchi, ella il solo giovane ». Si ammirò la semplicità dell'uomo, quella semplicità de'gagliardi, tanto più carezzosa, perchè spontanea.

E venne la volta de' brindisi: il m.° Serrao bevve ad Arrigo Boito: due, tre frasi, un battito di cuore in una commozione sincera; il prof. Polidoro lesse un elegante discorso tracciando felicemente un brano della storia contemporanea dell'arte; il m.° d'Arienzo lesse alcuni versi riboccanti di gaiezza e fraternità geniale; il cav. Martino Cafiero volle, in breve schizzo, squisito nel gusto e nel colore, fare un profilo dell'uomo; una trovata.

Rispose il Boito, parole commosse, esprimenti una intensa emozione; egli brindò ai professori del Conservatorio, alla stampa, a Napoli: Napoli da lui prediletta, come Venezia, che chiamò Napoli della mestizia.

Gli applausi proruppero fragorosi sempre e diventarono entusiastici quando il Cafiero disse che vedendo Boito, a canto al Florimo, il quale rappresenta la storia dell'arte musicale, par quasi il Boito entri vittorioso in questa istoria e stampi la sua orma.

La festa, bellissima nella sua delicata intimità, si sciolse con un evviva, ovazione pel Boito, augurio di prosperità per l'arte italiana.

Fonte: (1884, p. 2-3) [326].

professori di S. Pietro a Maiella, e la

p.3

nota alta sorgeva da quell'omaggio che Conservatorio di Napoli, illustre nella tradizione e nella storia, rendeva, a mezzo de' suoi maggiori rappresentanti, al celebrato artista. Accerchiavano Arrigo Boito, in una calda sincera effusione, sentimento d'arte ed impeto d'affetto, i direttori Serrao e Ruta, i professori Florimo, d'Arienzo, Martucci, Carelli, Simonetti, Palumbo, de Roxas, Polidoro, Pinto, Dvorzak de Walden; v'era anche il m.° Costa, e della stampa il cav. Martino Cafiero, il cav. Salvadore Mormone del *Roma*, il rappresentante di questo giornale.

Il banchetto durò quasi tre ore, nell'uguaglianza ininterrotta della schietta cordialità; il Boito aveva a destra il maestro Serrao, a manca il Florimo. Si accennò al *Nerone* che l'autore del *Mefistofele* assicurò sarebbe compiuto fra tre mesi; a proposito del *Jago*, Boito disse che l'argomento l'aeva trattato quasi contragenio, ma che terminato il libretto si era rammaricato non poterlo musicare lui. L'illustre maestro padovano parlò nel modo più lusinghiero del nostro Conservatorio e più volte fece l'elogio dell'orchestra, de' cori del San Carlo, ripetendo che il *Nerone* sarebbbe dato a Napoli o a Milano.

Rivolgendosi al Florimo, Boito esclamò: « Maestro, ella è nato il 1° gennaio 1800, « il primo gennaio 1900 daremo noi qui, « radunati, un banchetto in suo onore: noi « tutti saremo vecchi, ella il solo giovane». Si ammirò la semplicità dell'uomo, quella semplicità de'gagliardi, tanto più carezzosa, perchè spontanea.

E venne la volta de'brindisi: il m.° Serrao bevve ad Arrigo Boito: due, tre frasi, un battito di cuore in una commozione sincera; il prof. Polidoro lesse un elegante discorso tracciando felicemente un brano della storia contemporanea dell'arte; il m.° d'Arienzo lesse alcuni versi riboccanti di gaiezza e fraternità geniale; il cav. Martino Cafiero volle, in breve schizzo, squisito nel gusto e nel colore, fare un profilo dell'uomo; una trovata.

Rispose il Boito, parole commosse, esprimenti una intensa emozione; egli brindò ai professori del Conservatorio, alla stampa, a Napoli: Napoli da lui prediletta, come Venezia, che chiamò Napoli della mestizia.

Gli applausi proruppero fragorosi sempre e diventarono entusiastici quando il Cafiero disse che vedendo Boito, a canto al Florimo, il quale rappresenta la storia dell'arte musicale, par quasi il Boito entri vittorioso in questa istoria e stampi la sua orma.

La festa, bellissima nella sua delicata intimità, si sciolse con un evviva, ovazione pel Boito, augurio di prosperità per l'arte italiana.

professores de S. Pietro a Maiella, e a

p.3

nota alta ficou a cargo daquela homenagem que o Conservatório de Nápoles, ilustre na tradição e na história, rendeu, por meio de seus maiores representantes, ao celebrado artista. Acercavam Arrigo Boito, em uma calorosa sincera efusão, sentimento de arte e ímpeto de afeto, os diretores Serrao e Ruta, os professores Florimo, d'Arienzo, Martucci, Carelli, Simonetti, Palumbo, de Roxas, Polidoro, Pinto, Dvorzak de Walden; estavam também o sr. Costa, e da imprensa o cav. Martino Cafiero, o cav. Salvadore Mormone do *Roma*, representante desse jornal.

O banquete durou quase três horas, na igualdade ininterrupta da franca cordialidade; Boito tinha a direita o maestro Serrao, a esquerda o Florimo. Se acenou ao *Nerone* que o autor do *Mefistofele* assigurou seria terminado dentro de três meses; **a propósito de *Jago*, Boito disse que havia tratado o argumento a contragosto, mas que, terminado o libreto, tinha se arrependido de não poder musicá-lo ele mesmo.** O ilustre maestro paduano falou de modo mais lisonjeiro do nosso Conservatório e muitas vezes fez elogios à orquestra, ao coro do *San Carlo*, repetindo que *Nerone* se ria apresentado em Nápoles ou Milão.

Voltando-se a Florimo, Boito exclamou: « Maestro, o senhor nasceu em 1° de janeiro « de 1800, em 1º de janeiro de 1900 daremos « nós aqui, reunidos, um banquete em sua ho- « menagem: nós todos estaremos velhos, só o « senhor jovem». Admirou-se a simplicidade do homem, aquela simplicidade dos nobres, tão mais valiosa porque espontânea.

E chega o momento dos brindes: o sr. Serrao bebeu a Arrigo Boito: duas, três frases, uma palpitação em uma comoção sincera; o prof. Polidoro leu um elegante discurso traçando felizmente uma passagem da história contemporânea da arte; o sr. d'Arienzo leu alguns versos transbordantes de alegria e fraternidade genial; o cav. Martino Cafiero quis, em resumo, requintado no gosto e nas cores, fazer um perfil do homem; um improviso.

Respondeu Boito, palavras comovidas, exprimindo uma intensa emoção; ele brindou aos professores do Conservatório, à imprensa, a Nápoles: Nápoles por ele predileta, como Veneza, que chamou Nápoles melancólica.

Os aplausos prorromperam fragorosos sempre e tornaram-se entusiásticos quando Cafiero disse que vendo Boito, ao lado de Florimo, o qual representa a história da arte musical, parecia quase que Boito entrasse vitorioso nessa história e imprimisse a sua marca.

A festa, belíssima na sua delicada intimidade, dissolveu-se em aplausos e ovações

[326] Para acesso à imagem e ao texto original, vide Anexo 9.2.XCI.

		a Boito, desejos de prosperidade para a arte italiana.[327]

Verdi, aparentemente decepcionado, escreveu demonstrando sua frustração para...: Faccio, o amigo mais íntimo de Boito. Em 27 de março, Verdi escreveu à Faccio:

> O *Pungolo* reporta do *Piccolo* de Nápoles [citação do texto integral do jornal] palavras, ditas em um banquete, pode-se admitir sem grande valor; mas desgraçadamente prestam-se a comentários. Poder-se-ia por exemplo, dizer que eu lhe forcei [a Boito] a mão para tratar desse assunto. Até aqui, nada de mal; e você sabe do resto como andam as coisas. – O pior se é que Boito, *arrependendo-se* de não poder musicá-lo ele mesmo, faz supor, naturalmente, que ele não esperasse vê-lo musicado por mim como ele gostaria. Admito perfeitamente isso, o admito completamente, e, por isso, eu me endereço a você, ao mais antigo, ao mais equilibrado amigo de Boito, para quando retornar a Milão dizer-lhe pessoalmente e não por escrito, que eu, sem sombra de ressentimento, sem qualquer rancor, lhe devolvo intacto o seu manuscrito. Ainda mais sendo aquele libreto de minha propriedade, ofereço-lhe como presente caso pretenda musicá-lo. Se ele o aceita, eu ficarei contente na esperança de haver com isso colaborado com a arte que nós todos amamos. Desculpe o incômodo que lhe causo; mas é algo para se tratar intimamente, não há pessoa mais bem dada a isso do que você. (VERDI, 1884b, p. 324-325, tradução nossa)[328].

A reação foi similar àquela de quando tomou conhecimento da *ode all'Arte Italiana* no *Museo di Famiglia*, em 1863, ocasião em que o maestro descreveu sua mágoa para Clarina Maffei e não para Boito. Assim, o maestro decidiu abandonar o projeto chocolate e devolver o libreto para o autor, deixando-o consumar o desejo de musicá-lo, conforme havia manifestado na notícia que já corria os jornais.

Os fatos que se seguiram demonstram que após a crise, Boito e Verdi ainda chegaram a se encontrar sem tocar no assunto. Conforme Boito comunicou a Ricordi: "Terça-feira que vem [25 de março], de retorno a Nervi. [...] Encontrá-lo-ei [Verdi] dentro de poucos dias." (BOITO, 1884c, p. 232, tradução nossa)[329]; de onde se deduz que o encontro com o maestro ocorreu dois dias antes da citada notícia ter corrido pelos salões do *Palazzo Doria*[330]. Ou seja, Verdi e Boito encontraram-se logo após o retorno da viagem napolitana.

Não há registro epistolar conhecido de que Faccio tenha conversado sobre o tema com Boito ou tenha manifestado-o a outra pessoa, como Ricordi, por exemplo. O que ocorreu posteriormente foi que, após retornar de uma viagem em 30 de março, um domingo à noite,

---

[327] Grifo nosso.
[328] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCI.
[329] Vide nota 324.
[330] *Palazzo del Principe Doria*: residência genovesa de Giuseppe Verdi em alternativa à Villa de Sant'Agata. Em Gênova o maestro sentia-se a vontade pois podia andar pelas ruas sem ser importunado, a regra entre os genoveses era "ignorá-lo", segundo (IOVINO, 2013).

Faccio tomou conhecimento da carta do maestro e respondeu-lhe somente no dia 4 de abril, uma sexta-feira, após muita reflexão e, não seria de se espantar, depois de ter se aconselhado com Ricordi sobre como melhor responder o maestro e apaziguar os ânimos. Em defesa de Boito, para contornar o assunto e expressar que teria acontecido algum mal-entendido, Faccio assim argumentou:

> Se Boito falou de *arrependimento*, eu juraria o que é mais sagrado que aludisse ao que ele, Ricordi, eu e todos nós devemos amar e aspirar à glória da arte italiana, tentaríamos onde o senhor realmente não se induzisse a escrever o texto de *Otello*. E, de fato, é possível que Boito tenha deixado passar três anos, que são os que se passaram desde que escreveu o libreto de *Otello*, eu acho, falando mil vezes comigo, seu velho e muito amigo íntimo, sobre o senhor e sua tão esperada música futura, sem mencionar pelo menos esse tal arrependimento, que não posso e nem quero admitir, se houvesse arrependimento? Em vez disso, houve infinitos momentos em que ele me falou da imensa e honrosa satisfação que sentira ao vestir de formas melodramáticas, e só por Verdi, aquele poderoso e áspero assunto que somente a Verdi era permitido colocar na música. É claro que falarei com Boito, quando ele voltar (não vou escrever como o senhor diz muito bem), sobre isso que é, para mim, um desagradabilíssimo incidente [...]. Desde já, tenho certeza de que ele ignora o artigo do "*Piccolo*" e a reprodução do "*Pungolo*"; pois, depois de o banquete, ele deixou Nápoles [...] (FACCIO, 1884a, p. 237-238, tradução nossa)[331].

A demora de Faccio em responder o maestro inverteu um jogo ocorrido em 1863, por ocasião da *ode all'Arte Italiana*, quando, na oportunidade, Verdi foi quem deixou o jovem regente e Clarina Maffei aguardando uma resposta. Após passarem-se alguns dias da carta sobre a devolução do libreto, Verdi voltou a contatar[332] Faccio, em 20 de abril, para lembrá-lo do delicado assunto que o havia incumbido de tratar com Boito. Apesar de pretender manipular o tempo para esfriar o calor de um possível embate entre maestro e poeta, que poderia ser daninho ao projeto criativo, Faccio ignorou que, no âmbito epistolar, o tempo instaurado é outro, é o tempo paralelo e ficcional do qual fala Bouvet (2006, p. 68-69), ou seja, leve o tempo que for para que uma resposta seja dada, a carta restaura um tempo próprio do acontecimento tratado.

Enfim, em 26 daquele mês, Boito se pronunciou. Sobre as palavras ditas no banquete quanto a composição a contragosto do libreto de *Otello*, o poeta explicou:

> Na refeição que alguns colegas me ofereceram depois do *Mefistofele* em Nápoles, um jornalista educado, um homem culto e cortês, o Sr. Martino Caffiero [sic] dirigiu-me, à queima-roupa, essa observação: *Otello* também seria o tema para você. (Isso prova como até um homem amável pode dizer palavras que envergonham o ouvinte.) Respondi negando, acrescentei que nunca havia pensado em *Otello* por minha conta, mas percebendo que persistir nessa negativa sem explicá-la poderia ser interpretado como se eu tivesse

[331] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCII.
[332] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCIII.

> pouco amor pelo tema que Verdi deveria musicar, expliquei minha resposta. Eu disse que nunca havia pensado, porque sentia muito apaixonadamente a obra-prima de Shakespeare em sua forma trágica, para poder expressá-la em uma manifestação lírica. (E isso é parcialmente verdade.) Acrescentei que nunca pensei que fosse possível transformar a tragédia de Shakespeare em um bom libreto antes de fazer este trabalho para o senhor, Maestro, e com o senhor (e é verdade). E que agora, depois de muitos ajustes, vi com satisfação meu trabalho, para o qual me dediquei com grande trepidação, alcançar às necessidades do melodrama, dotado de qualidades eminentemente líricas e formas perfeitamente musicais e conectadas, em todos os aspectos. (BOITO, 1884f, p. 235, tradução nossa)[333].

Com relação ao desejo de musicar o mencionado libreto ele próprio, o poeta esclareceu:

> [...] meu grande desejo é ouvir musicado pelo senhor um libreto que eu tenha feito apenas pela alegria de vê-lo pegar a pena por minha causa, pela glória de ser seu companheiro de trabalho, pela ambição de ouvir meu nome associado ao seu e o nosso com o de Shakespeare, e porque esse tema e meu libreto lhes são dados pelo sacrossanto direito de conquista. Somente o senhor pode musicar *Otello*, todo o teatro que o senhor nos deu afirma essa verdade; se consegui intuir a poderosa musicalidade da tragédia shakespeariana, que não ouvia antes, e se pude demonstrar isso com os fatos do meu libreto, é porque me coloquei na perspectiva da arte verdiana, é porque senti escrevendo aqueles versos aquilo que o senhor teria sentido ilustrando-os com essa outra linguagem mil vezes mais íntima e mais poderosa, a do som. (BOITO, 1884f, p. 235-236, tradução nossa)[334].

Ao término, sem qualquer temor de, quem sabe, humilhar-se, Boito suplicou para que Verdi reconsiderasse sua decisão e retomasse o projeto chocolate. Pois, sem o maestro o processo criativo deixaria de existir:

> [...] **pelo amor de Deus, o senhor não abandone *Otello***, não o abandone, está predestinado, faça-o, já havia começado a trabalhar nele e eu já estava todo consolado e já esperava vê-lo, em um dia não muito longe, terminado. O senhor é mais sensato do que eu, mais forte do que eu, fizemos a queda de braço e o meu dobrando-se ante o seu, sua vida é tranquila e serena, retome a caneta e me escreva em breve: Caro Boito, faça-me o prazer de mudar esses versos etc. etc. e eu os mudarei imediatamente com alegria e saberei trabalhar para o senhor, eu que não sei trabalhar para mim mesmo [...] (BOITO, 1884f, p. 236, tradução e grifo nosso)[335].

Então, o poeta concluiu com uma belíssima frase, dentro do mais profundo espírito do romantismo (espírito do qual os dois artistas eram entusiastas), a respeito de sua percepção do maestro: "[...] **o senhor vive na vida verdadeira e real da arte, eu, no mundo das alucinações**." (BOITO, 1884f, p. 236, tradução grifo nosso)[336]. Segundo Viagrande (2013, p.

[333] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCIV.
[334] Vide nota 333.
[335] Vide nota 333.
[336] Vide nota 333.

96), pela resposta elegante, além da fiel e sincera na reconstrução dos fatos, Boito revelou uma profunda admiração por Verdi que, conforme os fatos seguintes demonstram, surtiu o efeito de arrefecer os ânimos até então exaltados.

A estratégia de Boito foi culpar a *imprensa pouco séria*[337], jornalistas antiéticos e desejosos de criar factoides a despeito de destruírem uma amizade nascente, arduamente construída; demonstrar plena confiança, admiração, respeito e, acima de que tudo, lealdade ao maestro. Diferentemente do poeta que levou quase um mês para se manifestar, a resposta de Verdi foi imediata, no mesmo dia em que havia recebido a missiva do libretista, demonstrando uma certa urgência em resolver a questão:

> Você disse: "Terminarei *Nerone*, ou não o terminarei!!...["] Também repito suas palavras, no que diz respeito a *Otello*. Já se falou muito dele! Muito tempo gasto! Muitos os meus anos de idade! E também muito os meus anos de serviço!!! Que o público não precise me dizer com muita evidência "Chega!!!["] **A conclusão é que tudo isso esfriou esse *Otello* e enrijeceu a mão, que começava a traçar algumas linhas**! Qual virá depois? Eu não sei! – Entretanto, **estou felicíssimo com essa nossa explicação**, que seria melhor, no entanto, que tivesse acontecido assim que você tivesse voltado de Nápoles [...] (VERDI, 1884d, p. 94-95, tradução e grifos nossos)[338].

Com essa resposta Verdi dizia, basicamente três coisas: 1) o projeto não estava cancelado; 2) as palavras de Boito haviam-no tocaram positivamente e 3) a estratégia de Faccio não foi a mais adequada, pois se o poeta tivesse se explicado antes, provavelmente, o assunto se resolveria mais cedo sem tê-lo deixado chegar àquele ponto. A resposta de Boito veio na forma de agradecimento, um presente para a ópera nascente: a composição do *Credo scellerato* (Credo degenerado), de Jago, para o início do Ato II. Na carta em que enviou a nova ária, Boito revelou um incômodo que permanecia em seu íntimo: "Sua carta, sábia e boa, me deixou, não sei por que, um pouco de inquietação [...] peço que o senhor não me responda nem mesmo um agradecimento (essa página não merece): senão, me inquieta ainda mais." (BOITO, 1884g, p. 237, tradução nossa)[339]. A recepção do *Credo*, foi positiva e o maestro respondeu-lhe: "Não

---

[337] Coincidentemente, Martino Cafieiro entrou na história menos pelo destaque como jornalista do que por sua relação amorosa com a famosa atriz Eleonora Duse, com quem chegou a ter um filho. A mesma Duse, teve em Boito seu amante por longa data. Ainda que pareça tentador, não se afirma, contudo, que a inverídica notícia napolitana tenha sido criada por conta do curioso triangulo amoroso que havia se formado entre as três personalidades. Até porque, o referido triângulo não ocorreu sincronicamente, haja vista que, conforme Bosio (2010a, p. 222), o poeta e a atriz conheceram-se somente em 14 de maio de 84, num jantar no café *Cova di Milano*, após o sucesso de Duse em *A dama das camélias*, logo, quase dois meses depois das falsas correrem os jornais.

[338] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCV.

[339] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCVI.

direi ‘obrigado’, mas ‘bravo’! [...]. No entanto, deixemos tranquilo esse *Otello* [...]” (VERDI, 1884f, p. 97, tradução nossa)[340].

Novamente, o *carteggio* foi interrompido, *Otello* permaneceu adormecido, o projeto chocolate estagnado, e a relação entre Verdi e Boito havia passado por uma prova de fogo poderosa, porém estava mais forte e amadurecida, com a confiança restaurada, a amizade restituída e, sobretudo, a relação ética consolidada. As cartas começavam a revelar tais fatos pela queda na frequência com a qual passaram a ocorrer, ou seja, o maestro e o poeta passaram a substituir as cartas por encontros pessoais, deixando as missivas apenas para questões realmente necessárias como, por exemplo, quando a distância, o cronograma de trabalho, viagens e a urgência não permitissem visitas. Assim, em 1º de outubro, segundo Abbiati (1963d, p. 249), Boito visitou Sant’Agata acompanhado de Stolz[341] e Giacosa[342], lá permaneceram por 3 dias, de onde surgiu um artigo jornalístico descrevendo a experiência dos três visitantes ante a hospitalidade.

Quadro 25 – [Fotografias] Teresa Stolz, Verdi e Giuseppe Giacosa.

Figura 64 – [Fotografia] Teresa Stolz e Giuseppe Verdi, 1899.

Fonte: (MUGNONE, 1899).

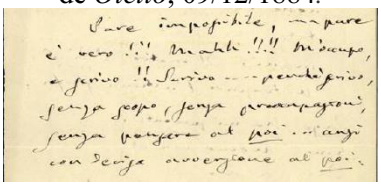
Figura 65 – [Fotografia] Giuseppe Giacosa e Arrigo Boito.

Fonte: *Website ArrigoBoito.it* (2022)

[340] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCVII.
[341] Vide nota 18.
[342] Vide nota 40.

O hiato comunicativo por cartas cessou em 9 de dezembro de 1884 com uma mensagem do maestro para Boito, aguardada desde meados de 1879, nela podia-se ler:

Quadro 26 – [Carta] Verdi sobre o início da composição musical de *Otello*, 1884.

Figura 66 – [Carta] Verdi anuncia o início da composição de *Otello*, 09/12/1884.	Transcrição:	Transcrição traduzida:
 Fonte: (VERDI, 1884h)[343].	Pare impossibile, ma pure è vero!!! Mahh!!!! M'occupo, e scrivo!! Scrivo…. perché scrivo, senza scopo, senza preoccupazione, senza pensare al poi… anzi con decisa avversione al poi […]	Parece impossível, mas também é verdade!!! Mahh!!!! Me ocupo, e escrevo!! Escrevo…. porque escrevo, sem objetivo, sem preocupação, sem pensar no porvir… ainda mais com decisiva aversão ao porvir […]

Sem pressa, sem objetivo e sem preocupação, assim Verdi compõe, desinteressadamente, uma prática livre e sem coação... tudo, no tempo próprio da criação. Todas as cartas desse momento para frente, até a estreia, deixam de fazer parte do interesse desse capítulo, pois são voltadas, essencialmente, ao processo compositivo, de encenação e de ajuste do libreto, cabem aos capítulos vindouros e dizendo respeito a uma relação ética e criativa em curso.

2.3.6 Última fase da relação: a amizade

Na interpretação de Francisco Ortega (2009), a amizade é vista como uma configuração ética tal que constitui uma alternativa às velhas e rígidas formas de relação institucionalizadas. Poder-se-ia dizer que a amizade em Heidegger é revelada por uma tonalidade afetiva que demonstre a boa repercussão da abertura do *Dasein* a outro entre com quem divida a experiência do mundo. Ainda de acordo com Ortega, "a amizade será definida pelas seguintes características: espontaneidade, reciprocidade simétrica, não fixação num contexto determinado, igualdade, controle interativo (como consequência da pouca normalização e sanção exterior)" (1999, p. 156).

Segundo Nötzoldt-Linden:

> O amor ao próximo é antes uma atitude moral do que uma forma de relação. O desvio de todo o terreno, corporal, inter-jhumano e o deslocamento da amizade para o interior do indivíduo e a sua atitude espiritual, traz consigo

[343] Para acesso à imagem e ao texto original, vide Anexo 9.1.XCVIII.

> uma passaividade social, apesar de se tratar de uma amizade relativamente intelectual. (1994, p. 48).

Diferentemente de Ortega para quem a amizade surge conduzida pela ética e margeada por relações de poder, aqui a amizade é uma relação ética conduzida pela estética, pelo prazer da apreensão do outro. Para Foucault, a amizade representa uma relação com o outro que não tem a forma de unanimidade consensual nem de violência direta. Trata-se de uma relação agonística, oposta a um antagonismo essencial, uma "relação que é, ao mesmo tempo, de incitação recíproca e de luta; menos de uma oposição termo a termo que os bloqueia um diante do outro do que de uma provocação permanente." (FOUCAULT, 2014e, p. 134). Relações agonísticas são relações livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro.

A configuração da relação ética de Verdi e Boito é um movimento visível em longo prazo, com exemplos concretos. Em 1898, o poeta e o compositor encontravam-se com frequência, mas ainda assim trocavam algumas cartas, em uma das últimas delas (Verdi morre em 1901), percebe-se aproximação entre ambos. O texto é de 8 de abril de 1892, e nele se lê:

> Ao ir a Paris em meu nome, você me prestou um serviço pelo qual serei eternamente grato. Mas, se você rejeitar qualquer ato de reconhecimento meu, agindo cavalheirescamente, me esmaga com um peso que não posso nem devo suportar.
> Agora, meu caro Boito, falemo-nos francamente, sem reticências, sem véus, como verdadeiros amigos, como eu sou para você e você para mim:
> Para mostrar minha gratidão, eu poderia lhe oferecer um objeto... mas de que serviria? Seria embaraçoso para mim e inútil para você.
> Permita que agora, portanto, retornado de Paris, aperte sua mão aqui... e para este aperto de mão você não dirá uma palavra, nem mesmo, obrigado. Apenas silêncio absoluto sobre esta carta [...] (VERDI, 1898, p. 397, tradução nossa)[344].

Para o pesquisador Pierluigi Petrobelli[345], em uma belíssima e inspiradora frase poética: "poder-se-ia afirmar, que a obra-prima da colaboração entre Verdi e Boito tenha sido a amizade entre ambos." (PETROBELLI, 1994, p. 273, tradução nossa)[346].

Abaixo, vê-se uma fotografia de Boito em seu estúdio de trabalho, onde chama a atenção o grande quadro de Verdi, atrás do músico-poeta. Esse escritório foi transferido para uma sala do museu dedicado ao libretista, no Conservatório Musical que leva seu nome, em Parma, e, lá, vê-se também uma estatueta de Verdi, que é réplica do monumento, de Enrico

[344] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCIX.
[345] Pierluigi Petrobelli (1932-2012) foi um musicólogo italiano e diretor científico do *Istituto Nazionale di Studi Verdiani* (INSV) de 1980 até 2011.
[346] "*Si potrebbe forse affermare che il capolavoro della collaborazione tra Verdi e Boito sia stata la loro amicizia.*"

Butti, inaugurado em 1913 (pelo centenário de nascimento do maestro), de fronte à Casa de Repouso para Musicistas, em Milão.

Quadro 27 – [Fotografias] Estúdio de Boito e monumento ao centenário de Verdi, Milão.

Figura 67 – [Fotografia] Arrigo Boito em seu escritório, 1887. Fonte: Fotografia de Varischo e Artico, em Milão, imagem número 41, situada entre as páginas 640-641 em (NARDI, 1942b).	Figura 68 – [Fotografia] monumento a Verdi, com a Casa de Repouso para Musicistas ao fundo, 2019. Fonte: acervo do Autor (2019).

Felizmente, Boito teve em Verdi um "servo" fiel. Sim, apesar da tradição operística reforçar a primazia dos compositores sobre libretistas e do próprio Boito tê-la afirmado na carta *post-mortem* de Verdi ao amigo francês Camille Bellaigue: "A **servidão voluntária** que eu consagrei aquele homem correto, nobilíssimo e verdadeiramente grande é o ato da minha vida do qual mais me contento." (BOITO, 1908, p. 830, tradução nossa)[347]. Entretanto, quando Verdi expressa ao parceiro libretista que havia ficado contente pelo poeta ter deixado determinados versos no libreto, ao invés de removê-los, parece que o servo é outro: "Felicíssimo que conservaste os três versos" (VERDI, 1886b, p. 140, tradução nossa)[348]. O que se vê é um espírito colaborativo profundo, onde servo e patrão alternam-se. E nesse espírito voluntarioso fez com que, na realidade, Boito colocasse o compositor a trabalhar nas duas últimas óperas, inaugurando o último Verdi, isto é, a última fase compositiva do maestro, a mais madura e reconhecida; e, igualmente, Verdi pusesse Boito em marcha na escrita de libretos cuja temática não figurava em seu projeto artístico até então.

[347] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXXII.
[348] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXX.

3 ATTO II: ASPECTOS DA GÊNESE DO LIBRETO

"*Aqui, lá, em todo lugar!*"
Boito apud (ROOSEVELT, 1887, p. 244,
tradução nossa)[349].

A gênese do libreto é a própria gênese da palavra em *Otello* e, por isso, remonta desde a novela n. VII, de Cinzio Giraldi (1853), passando pelo drama shakespeariano (1854), até chegar nas traduções selecionadas por Arrigo Boito. O libretista formou sua concepção da ópera a partir das traduções mais importantes para o italiano, vindas de Carcano, Rusconi e Maffei – todas elas, com raízes na tradução continental de August Wilhelm von Schlegel – e, a mais preponderante dentre elas: a tradução francesa de François-Vitor Hugo. Cada uma dessas obras ofereceu algum aspecto que será observado nas linhas a seguir.

A noção de livro pequeno ou redução, como também é chamado o processo de criação do libreto, tem relação com as diversas camadas semânticas que compõem o gênero artístico ópera. Em uma abordagem semiótica que observa a arte como uma linguagem, conforme Croce (1997), em que se entende cada aspecto envolvido como componentes que podem ser estruturados desde a unidade mais simples, como o são os signos, até suas combinações em níveis complexos distintos, como os léxicos, sintáticos e semânticos, poder-se-ia dizer que, quando se possui um argumento dramatúrgico a ser transformado em libreto, as diversas linguagens artísticas que se fundem no sentido de compor a ópera assimilam entre si os elementos apropriados para auxiliarem na narrativa.

Um texto que contenha descrições pictóricas, de estados psíquicos ou paisagens, fatalmente terá tais passagens convertidas em música ou cenários, aqueles que Jesurum (2014) chama de personagens mudos, ficando os diálogos com o extremamente essencial a ser dito. Um conceito bastante vago é esse sobre o que seria essencial ou não a uma cena operística, porém, cada obra possui, no microcosmos do seu projeto poético, as normas, práticas, técnicas e valores estéticos que o regem. No caso das obras verdianas, tem-se uma pálida ideia desse programa a partir das orientações do maestro a um de seus mais importantes libretistas, Francesco Maria Piave, quando da composição do libreto para a ópera *Rigoletto*: "uma ideia expressa em dois versos torna-se longa quando se poderia exprimi-la em apenas um [...]", Verdi citado por Abbiati (1963d, p. 71, tradução nossa)[350].

---

[349] "Here – there – everywhere."
[350] "*un concetto espresso in due versi è lungo qualora si poteva esprimere con uno solo [...]*"

Um texto literário qualquer que seja (romance, dramaturgia, poesia épica, etc.) que carrega em si toda uma trama, reduz-se quando uma parte dele é transposta para a música; outra para a composição imagética (cenários, figurinos, maquiagem e iluminação); outra ainda para movimentações, coreografias e/ou gestuais interpretativos; e, o que restar, fica no nível textual, dos diálogos e falas, que é o libreto, o texto dramático da ópera. No caso de *Otello*, a Tabela 1, abaixo, dá uma ideia da redução sofrida pelo drama shakespeariano até chegar-se ao texto produzido por Boito:

Tabela 1 – [Catalogação] estatística da redução de Otello.

	Shakespeare		**Boito**	
	n. de palavras	%	n. de palavras	%
Jago	8.434	32,58	1.825	30,39
Otello	6.237	24,09	1.740	28,92
Desdemona	2.760	10,66	1.021	17
Cassio	1.958	7,56	305	5,07
Emilia	1.810	6,99	174	2,09
Coro	-	-	647	10,77

Fonte: Zanon (2007, p. 954).

Boito escreveu em uma carta, cuja data é desconhecida, mas, pelo teor, trata-se de missiva escrita durante o segundo semestre de 1879, quando estava escrevendo a primeira versão do libreto de *Otello*. Nela o poeta revela como enxergava o processo de construção de um libreto: "O mais árduo de uma ópera é conseguir condensar s sublimidade sem limites do texto em diálogos rápidos. Relendo o que escrevi em Milão, encontrei muito para contar, muito para reduzir a formas mais finas." Boito *apud* (BOSIO, 2010b, p. 1130, tradução nossa)[351].

Isso confere ao libreto resultante uma enorme precisão de objetivos, isto é, as ações e diálogos atingem seu alvo sem titubear. A ópera transcorre em queda livre, ou como que, golpe sobre golpe, sem fugir-se da meta, quase deixando o público sem fôlego. Segundo Dean: "*Otello* é a única ópera a desafiar uma tragédia de Shakespeare e emergir intacta após a comparação" (1968, p. 96, tradução nossa)[352]. Nas palavras de Tempera:

> […] a caracterização dos personagens é confiada à música, cuja linguagem está entrelaçada com aquela de um libreto depurado de todas as quedas no registro baixo que "vulgarizam" a escrita shakespeariana; a ação é simplificada e compactada, o componente racial é amplamente ignorado, as ambiguidades e fragmentações que percorrem os protagonistas são resolvidas em favor de uma coerência que os conduz implacavelmente em direção ao final trágico. (1999, p. 71, tradução nossa)[353].

[351] "*Il più arduo dell'opera è di arrivare a condensare in dialoghi spicci la sterminata sublimità del testo. Rileggendo ciò che scrissi a Milano trovai molto da tagliare, molto da ridurre a forme più snelle.*"

[352] "*Otello is the only opera to challenge a Shakespeare tragedy and emerge undimmed by the comparison.*"

[353] "[…] *la caratterizzazione dei personaggi è affidata alla musica, il cui linguaggio si intreccia a quello di un libretto che è depurato di tutte quelle cadute nel registro basso che 'involgariscono' la scrittura*

Porém, não é tão simples quanto parece essa tal caracterização dos personagens. Para Pianigiani (2010), os significantes musicais não têm a evidência com relação ao seu significado que possui os da literatura. O que resulta em uma semântica musical menos direta e unívoca e torna as interpretações bastante variadas.

> Pensar a música como um momento emocional torna possível justificar seu caráter "universal" e compartilhável; por outro lado, sua natureza essencialmente linguística significa que nunca perde a referência a um código preciso interpretativo. [...] O assunto é claro e em parte aceitável: se a palavra "árvore" remete a algo relativamente claro na mente do falante, não o é uma tríade de Dó maior ou um intervalo de sétima, cuja significação intrínseca parece, sem dúvida, mais fugidia. (PIANIGIANI, 2010, p. 11-12, tradução nossa)[354].

Em uma mesma linguagem, a tradução de um signo literário dramatúrgico para o libreto obedece a critérios mais objetivos: conversão de prosa para verso; escolha das ações que devem permanecer; cortes de texto, etc. Mas, como transpor um signo quando se muda de suporte? Seria o pictórico um elemento intermediário, nesse processo? Se essa é uma via possível, Calvino se manifesta assim, sobre a relevância da imagem na sua criação:

> Em suma, meu processo procura unificar a geração espontânea das imagens e a intencionalidade do pensamento discursivo. Mesmo quando o impulso inicial vem da imaginação visiva que põe em funcionamento sua lógica própria, mais cedo ou mais tarde ela vai cair nas malhas de uma outra lógica imposta pelo raciocínio e a expressão verbal. Seja com o for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver. (CALVINO, 1990, p. 106)

Existe um espaço intraduzível, que se refere à especificidade de cada linguagem. Por exemplo, a língua falada produz efeitos, operando na dimensão do enunciado (que leva em conta o que é significado, as imagens trocadas enquanto valores semânticos), que a música não dá conta. A música atua em uma zona da enunciação (que leva em conta o funcionamento dos significantes enquanto representantes de algo que falta) que a literatura não alcança. Nesse caso, a transposição interartes, conforme Diniz (2012), vira apropriação e matéria-prima poética para

---

shakespeariana; l'azione è semplificata e compattata, la componente razziale è ampiamente ignorata, le ambiguità e spezzature che percorrono i protagonisti sono risolte in favore di una coerenza che li conduce implacabilmente verso il finale tragico"

354 "*Pensare la musica come momento emozionale consente di giustificarne il carattere "universale" e condivisibile, dall'altro, la sua imprescindibile natura linguistica fa sì che essa non perda mai il riferimento a un preciso codice interpretativo. [...] L'assunto è chiaro e in grado parte accettabile: se la parola "albero" rinvia a qualcosa di relativamente chiaro nella mente del parlante, non lo è altrettanto una triade di Do maggiore o un intervallo di settima, la cui significazione intrinseca appare senza dubbio più sfuggente.*"

novas criações, segundo Evans (2009). Foram as imagens, a forma de Verdi apropriar-se da dramaturgia boitiana e transformá-la em música?

Ao comporem uma ópera, o compositor e o libretista não estão a criar notas em uma partitura ou metrificar versos em um folheto, mas produzindo uma obra sinestésica, que o registro não consegue capturar. Como arte cênica, é provável que seus criadores imaginem no palco de seus teatros mentais, cenas em sucessão, personagens, acontecimentos e tentem capturar o resultado desse processo. Esse momento, impossível de ser isolado, torna o compositor e o libretista um pouco encenadores operando em suas coxias imaginárias em busca de um certo efeito, mais ou menos intuitivo de teatralidade.

3.1 A PALAVRA E O LIBRETO

> "*[...] um conceito expresso em dois versos é longo caso fosse possível exprimi-lo com apenas um [...]*" (VERDI, 1850a, p. 71, tradução nossa)[355].

A elaboração de um libreto de ópera é um procedimento quase desconhecido nas culturas pouco acostumadas com esse formato dramatúrgico, como é o caso da nossa, e, por isso, cercado de certa curiosidade. Talvez a primeira dúvida a pairar seja: o que é um libreto? De acordo com o dicionário de ópera:

> Literalmente "livro pequeno", o libreto é o texto verbal de uma ópera, escrito para o compositor musicá-lo. Embora alguns libretos sejam obras originais, em sua maioria são adaptações de obras existentes: romances, poemas ou, mais usualmente, peças. Os compositores com frequência preferem trabalhar sempre em colaboração com o mesmo libretista. Entre as mais famosas parcerias desse tipo estão as de Mozart e Da Ponte; Verdi e inicialmente Cammarano, depois Piave e por fim Boito; Strauss e Hofmannsthal; Puccini e, em conjunto, Giacosa e Illica. Wagner preferia escrever seus próprios libretos. (OSBORNE, 1983, p. 229)

Percebe-se que, de acordo com a tradição italiana, uma ópera é fruto do trabalho de, no mínimo, duas pessoas, o compositor e o libretista. As exceções, com relação às parcerias de trabalho, ocorrem quando, por exemplo, mais de um libretista é requisitado para completar ou revisar o trabalho feito anteriormente ou, no caso de compositores de países que não votam qualquer obediência à tradição peninsular, como Richard Wagner, por exemplo.

O compositor dá contornos à dimensão musical enquanto o libretista produz a camada da dramaturgia textual. Por essa razão, o libreto tende a ser reduzido, em comparação com a

[355] "*un concetto espresso in due versi è lungo qualora si poteva esprimere con uno solo*".

obra da qual se inspira, visto que a música lhe absorve uma parcela da narrativa, bem como, a linguagem da encenação. Diz-se, com isso, que o processo de redução desidrata a fonte textual para alimentar as outras linguagens artísticas que estarão envolvidas na constituição do gênero artístico ópera. Algo que será visto adiante, quando se tratar da tradução interartes, que é essa operação de converter um signo existente em uma linguagem que serve de argumento inicial, seja advinda da literatura ou da dramaturgia, e convertê-la em música, imagens (figurinos, cenários, maquiagens e iluminação), gestual interpretativo ou coreografia.

Outra particularidade de um libreto, diz respeito a sua estrutura. Assim como as tragédias gregas que, conforme o capítulo XII da Poética, de Aristóteles (2017), possuíam, ou esperava-se que possuíssem, uma divisão quantitativa (com prólogo, episódio, êxodo e coral) para estarem conforme as boas práticas textuais de então, o libreto de uma ópera, resguardadas as devidas proporções, também possuiu uma estrutura – ou algumas variações de estruturas, conforme a reforma ou revisão pela qual o gênero passasse. Cada subparte dramatúrgica respondia a uma estratégia de narrativa fundada na retórica barroca, segundo a qual, entendia-se que uma história seria melhor contada dentro de uma certa estrutura que, por sua vez, proporcionaria ao dramaturgo atingir com maior intensidade no público os efeitos de *pathos* desejados.

Era comum que uma ópera tivesse no máximo três atos. Normalmente, todos seriam constituídos por uma introdução orquestral, seguida de um recitativo, isto é, um trecho dialogado "semicantado" e sem orquestração, acompanhado por piano ou cravo, para apresentação dos argumentos; posteriormente os personagens ou apresentam-se ou expõem seus motivos, por meio de um adágio (uma ária lenta), ou uma *cavatina* (apropriada para o Ato I, pois é a ária de apresentação), ou um *pezzo concertato*, que é a cena de reunião dos personagens importantes do ato; na continuação há um *tempo di mezzo*, que seria um interlúdio, uma interrupção da ação, para aliviar a tensão e retomá-la no movimento seguinte; adiante há uma *cabaletta*, uma cena de ritmo veloz, o nome advém de cavalo, como referência ao trote, à corrida para o encerramento, o *finale stretta*, ou final acelerado.

Não bastasse a estrutura retórica, ainda havia a métrica dos versos, usualmente as árias longas, *Cantabili*, adágios ou *cabalette* costumavam ser versos rimados, os recitativos, *tempi di mezzo* ou *tempi d'attacco* em hendecassílabos ou setenários soltos. Mas o que isso significa? Significa que na retórica dramatúrgica operística, sabia-se que uma certa cena, onde um ator-cantor realizava um solilóquio expressando seu amor por alguém, em uma ária melodiosa, em um cantábile, este seria rimado, por exemplo, mas antes de tudo, significava que a forma estava

acima do conteúdo. Nisso resulta que a dinâmica nas tensões dramáticas ocorria durante os recitativos, onde os versos costumam ser soltos, apesar da métrica, e permitir maior mobilidade na comunicação.

Para Verdi, essa forma engessada de se contar uma história, de se produzir um libreto e, por consequência, um melodrama, respondia a certos valores estéticos já esgotados. A revolução wagneriana começou pela superação do tonalismo, com o emprego do cromatismo na expansão do tempo ficcional levando à materialização do conceito de música infinita, com desdobramentos na eliminação da fragmentação do libreto em *pezzi*, para os quais os três movimentos cênicos do tonalismo (começo, desenvolvimento e finalização no mesmo tom) serviam perfeitamente, conforme a tradição italiana. Em Verdi, a revolução veio por meio da palavra, e da suplantação do formato libretístico. De acordo com Plessis (2007), uma das maiores contribuições de Verdi à Ópera e à Arte como um todo – além de sua própria obra, evidentemente – é a noção de *parola scenica*. Segundo o compositor, em carta enviada ao seu libretista da ópera *Aida* (1871), Antonio Ghislanzoni:

> [...] Mas, em seguida, quando a ação esquenta, parece-me que falta a palavra cênica. Não sei se me explico dizendo palavra cênica; mas quero dizer a palavra que esculpe e torna a situação nítida e evidente. [...] eu sei bem que você vai me dizer: E o verso, a rima, a estrofe? Não sei o que responder; mas, eu, quando a ação pede, imediatamente abandonaria o ritmo, a rima, o verso; eu faria versos soltos para poder dizer clara e nitidamente tudo aquilo que a ação exige. Infelizmente, para o teatro é, por vezes, necessário que poetas e compositores tenham o talento de não fazerem nem poesia, nem música. (VERDI, 1870a, p. 641, tradução nossa)[356].

Pelas palavras do Maestro, percebe-se que palavra cênica se presta a uma interpretação, absolutamente, equivocada se traduzida ao pé da letra à língua portuguesa, como somos tentados a fazer e, propositalmente, fez-se nesse trecho inicial. Não se trata de uma certa palavra, que se procure como a um graal que resolverá as qualidades dramatúrgico-teatrais de uma cena, como se fosse o domínio de um certo vocabulário cênico, mas é uma forma de dizer, uma maneira de arranjar as palavras e, até os diálogos, de tal modo que soem cenicamente naturais ou espontâneas. Segundo Plessis (2007), a palavra cênica é um dispositivo, um mecanismo ou estratégia a ser utilizada para potencializar a cena. Convém apenas destacar-se que – algo que poderia transformar-se em um texto adicional de fartas discussões – 'falas naturais' é uma avaliação que faz parte de uma compreensão do que seja "natural" em cena e, inclusive, do que seja cênico, conforme as convenções vigentes nas artes, no século XIX, enormemente influenciada pelo Romantismo e pelo realismo/naturalismo. Logo, potencializar

[356] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXVIII.

a cena, pode ser visto como empregar-se dispositivos que a torne mais romântica, realista ou naturalista, por exemplo.

Essa maneira de dizer ou de comunicar está relacionada com a noção de mimese, de imitação e representação verossímeis dos modos cotidianos, para que pareçam, aos olhos oitocentistas, naturais e, desse modo, críveis. Portanto, a tradução mais adequada, talvez, pudesse ser: linguajar cênico, no sentido de se dar qualidades cênicas às falas para que não soem, por outro lado, como declamações poéticas ou, simplesmente, como textos literários verbalizados. Além disso, inspirada nesse conceito, a tradução precisa considerar, de igual forma, a busca por readequar um texto teatral da língua de origem para um idioma de chegada no qual não se percam o linguajar cênico.

Com essa mudança sensível, Verdi opera uma transição no desenvolvimento dos próprios libretos que, alcança uma estrutura muito próxima da ópera enquanto drama. O que Wagner buscou pela harmonia, Verdi procurou atingir pelo texto dramático. Por feliz coincidência, os anseios de Verdi encontraram em Boito um parceiro ideal para quem a forma do drama é que estabelecia as normas do projeto poético, e não o contrário. Todas essas informações fazem parte da linguagem operística e, tanto o compositor quanto o libretista, operam-na para a consecução do seu ofício. Quando Verdi explora o linguajar cênico, sua ação sobrepõe uma estrutura pré-determinada ao que o drama, na sua ânsia oitocentista por realismo, pediria para dar seguimento natural a cena. Ocorre que, por alguma razão não expressa nas cartas, a linguagem com a qual Boito escreve seus libretos elege o drama acima da forma, fazendo por vezes referências a ela. É o caso da *cabaletta* que encerra o Ato II de *Otello*, ou o *concertato* ao fim do terceiro. Assim, há nos libretos do poeta indícios de *parola scenica* e que ocorrerão livremente em *Otello*.

3.2 O ESTUDO DAS TRADUÇÕES USADAS

> "*Quem traduz tem o dever de não mudar as palavras, quem ilustra tem a missão de interpretar o espírito. Um é escravo, o outro, livre.*" (BOITO, 1886a, p. 138, tradução nossa)[357].

Em fevereiro de 1887, a atriz e escritora estadunidense, Blanche Roosevelt, esteve em Milão para prestigiar a estreia mundial da ópera *Otello* A viagem gerou a oportunidade de

.[357] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXIX.

encontros memoráveis que resultaram no livro *Verdi: Milan and "Othello"*, no qual Roosevelt descreveu suas experiências por ocasião do referido evento, tais como as entrevistas que pode realizar com o compositor, com o libretista e as impressões de recepção da obra.

A despeito de ser um homem bastante sociável, bem quisto e com muitos amigos, a vida privada do libretista era tema de algumas especulações, dado o alto grau de reserva que lhe era próprio. Segundo a autora (1887, p. 235), dizia-se que Boito não morava, escondia-se, pois ninguém conhecia sua morada, mas se um convite fosse-lhe enviado, na hora aprazada, lá se encontrar-lhe-ia, em ponto. Interessada em perscrutar a vida íntima do libretista, a escritora estadunidense solicitou visitá-lo, no que, foi recebida às 16h do dia 10 de fevereiro, no apartamento onde residia, situado à via *Principe Amadeo*, n. 1, esquina com a *Montebello*.

Ao chegar, a escritora encontrou um *loft* modesto, com poucos móveis clássicos, praticamente de cômodo único, e lançou-se, sendo seguida pelos olhos do musicista, como a procurar algum segredo, qualquer coisa que revelasse o misterioso Boito. Decepcionada com a simplicidade do local, Roosevelt apresentou sua principal dúvida: onde o libretista compunha? Como resposta, viu-o abrir os braços na pose típica a dizer: "Aqui, lá, em todo o lugar!"

Para Camargo (2016, p. 17), o processo tradutório tem o seguinte fluxo: Língua fonte > Texto > Análise > Transferência > Reestruturação > Tradução > Língua alvo. Para o autor, aí revelam-se os diferentes estados entre o texto e seus sistemas linguísticos e literários. De forma similar, Romanelli indica que

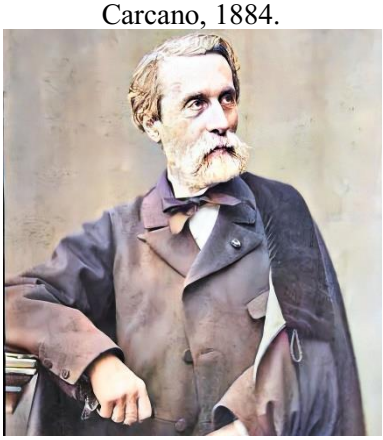
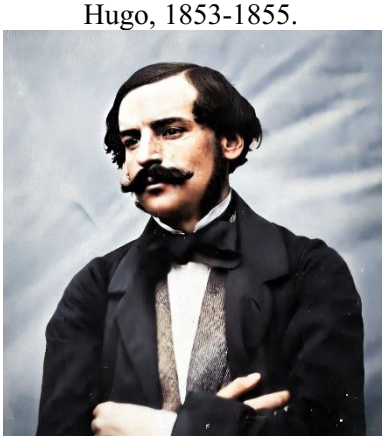
> [...] o movimento tradutório é uma das perspectivas através da qual se pode observar o processo criativo de um autor. A análise dos manuscritos revela [...] resíduos de várias linguagens presentes no movimento tradutório, e que interagem entre si, influenciando a construção do signo poético. (ROMANELLI, 2013, p. 126)

Para elaborar o libreto de *Otello*, Boito realizou um amplo estudo nas traduções existentes, revelando o movimento tradutório citado por Romanelli. Os textos, predominantemente, utilizados foram: a tradução em prosa, *Teatro completo di Shakespeare*, de Carlo Rusconi (1838), avaliada como pouco rigorosa; e duas versões em hendecassílabos soltos[358], a primeira, *Teatro di Shakespeare: scelto e tradotto in versi*, de Giulio Carcano (1857); e a segunda, *Otello e la Tempesta*, de Andrea Maffei (1869); com destaque especial para a tradução francesa, *Œuvres Complètes de William Shakespeare, Tome V – Les Jaloux II: Cymbeline – Othello*, de François-Victor Hugo (1860a). No final desse capítulo há uma tabela

[358] Conforme Storti (2013), Hendecassílabo é o verso em que a última sílaba tônica recai sobre a décima posição. Os demais acentos recaem sobre sílabas livres. Segundo Chociay (1974, p. 179), os versos Brancos ou Soltos são assim designados pela ausência de rima.

na qual se verifica uma possível Repercussão de cada uma dessas traduções no libreto de Boito. A possibilidade fica por conta de todos os textos, exceto o de F.-V Hugo não terem sido disponibilizados para esta pesquisa. As referidas traduções estavam na Biblioteca do Conservatório Arrigo Boito, em Parma, e por conta da pandemia de Covid-19, não estava recebendo pesquisadores. Entretanto, considerando similitudes de verbetes ou, até mesmo, de frases inteiras, sugere-se a tal Repercussão. Abaixo, vislumbra-se a fotografia dos tradutores, exceto Carlo Rusconi, cuja imagem não foi encontra:

Quadro 28 – [Imagens] Andrea Maffei, Giulio Carcano e François-Victor Hugo.

Figura 69 – [Imagem] Andrea Maffei, 1862.	Figura 70 – [Fotografia] Giulio Carcano, 1884.	Figura 71 – [Fotografia] F.-V. Hugo, 1853-1855.
		
Fonte: (GORDIGIANI, 1862).	Fonte: (CALZOLARI, 1884).	Fonte: (VACQUERIE, Entre 1853 e 1855).

Como a obra de F.-V. Hugo possui o maior número de anotações, essa tradução foi consultada junto à instituição custodiadora, o *MTAS*, sob a em numeração TE.P.20.2, conforme quadro abaixo:

Quadro 29 – [Fotografias] lombada, capa e primeira página, da tradução de F.-V. Hugo.

Fonte: acervo do Autor (2019).

Além das traduções acima, Hepokoski (1988) afirma que Boito tinha três cópias da obra de Shakespeare em inglês em sua biblioteca particular, que hoje estão tutoreadas pela Biblioteca Palatina de Parma. A cópia mais consultada é o volume I da edição de *The Complete Works of William Shakespeare*, editada por Nicolaus Delius (1854). De acordo com Hepokoski,

> O libreto de Arrigo Boito, de *Otello*, é um documento complexo e de múltiplas camadas, uma antítese da obra de arte "espontânea". É o produto de um primeiro rascunho, lento e cuidadosamente criado, datado do verão ao outono de 1879, seguido por sete anos de tramas esporádicas e revisões de textos, a maioria deles realizadas a pedido de Verdi. (1988, p. 34, tradução nossa)[359].

A razão de tantas fontes se dá pelo grau de incerteza e imprecisão que cada uma fornecia ao libretista, a versão publicada por Delius, por exemplo, trazia um suposto folio, de 1632, apenas descoberto por John Paine Collier, que mais tarde concluiu-se como sendo uma falsificação. Contudo, esse problema não reverberou no libreto que não possui vestígios dos versos falsificados na versão inglesa mencionada. Quanto às versões italianas, as de Maffei e Rusconi, sofreram enorme contaminação da grande tradução do começo do século XVIII da obra de Shakespeare para o continente europeu, de August Wilhelm Schlegel (1817).

A segunda grande tradução shakespeariana feita no velho continente, naquele século, foi justamente a de François-Victor Hugo, cuja concepção de *Otello* é profundamente distante daquela do protagonista de Schlegel. A questão racial é pedra angular nas duas traduções e a abordagem que cada qual deu a seus textos, influenciaram gerações de atores, encenadores e libretistas por meio dos ensaios e estudos que publicaram, concomitantemente, as suas obras. O tradutor de Hanover e o inglês Samuel Taylor Coleridge, tido como um dos mais importantes estudiosos da obra do Bardo, pareciam sintonizados com a interpretação racialmente agressiva sobre *Otello*. Coleridge começou a publicar suas *Lectures on Shakespeare*, a partir de 1812, enquanto o *Vorlesungen über dramatische Kunst und literatura*, ou *Curso sobre arte dramática e literatura*, de Schlegel, surgiu após 1809. Para o estudioso inglês:

> Sem dúvida, Desdemona viu o rosto de Otello em sua mente; no entanto, como somos constituídos, e com toda a certeza como o público inglês estava disposto no início do século XVII, seria algo monstruoso conceber essa linda jovem veneziana apaixonando-se por um verdadeiro negro. (COLERIDGE, 1907, p. 170, tradução nossa)[360].

---

[359] "*Arrigo Boito's libretto from Otello is a complex, multilayered document, the antithesis of a 'spontaneous' work of art. It is the product of a slowly and carefully created first draft dating from the Summer and Autumn of 1879, which was followed by seven years of sporadic plot and text revisions, most of them undertaken at Verdi's request.*"

[360] "*No doubt Desdemona saw Othello's visage in his mind; yet, as we are constituted, and most surely as an English audience was disposed in the beginning of the seventeenth century, it would be something monstrous to conceive this beautiful Venetian girl falling in love with a veritable negro*."

Na visão de Schlegel, por exemplo, é um equívoco imaginar Otello como um africano:

> Mas que tipo de erro é aquele que levou Shakespeare a tomar o mouro do norte da África, o sarraceno batizado, mencionado na novela original [de Cinzio Giraldi], por um verdadeiro etíope? Se reconhece Otello como a natureza selvagem daquela área ardente que produz os animais mais ferozes e as plantas mais venenosas. O desejo de glória, as leis de honra estrangeiras, os trajes mais doces e nobres domaram-no apenas à vista. O ciúme não é nele aquela delicada irritabilidade do coração que une um respeito entusiástico pelo objeto amado; mas é o frenesi sensual que introduziu o costume indigno de trancar mulheres e muitos outros abusos contra a natureza. Uma gota deste veneno derramado em seu sangue lhe excita a efervescência mais assustadora. [...] Mas o poder físico puro de suas paixões destrói suas virtudes adotivas de uma só vez, e o selvagem coloca nele o homem incivilizado. Essa mesma tirania do sangue sobre a vontade manifesta-se na expressão de seu desejo desenfreado de se vingar de Cássio: e quando, recuperado de seu consentimento, o remorso, a ternura e a sensação de honra ofendida de repente despertam em seu peito, ele se volta contra si mesmo com toda a fúria de um déspota que pune seu escravo rebelde. Ele sofre duplamente; sofre nas duas esferas dentro das quais sua existência é dividida. (SCHLEGEL, 1817, p. 116, tradução nossa)[361].

Posteriormente, o inglês foi acusado de plagiar Schlegel, no que Coleridge (1884, p. 17) defendeu-se reconhecendo os méritos e a intertextualidade com o tradutor hanoveriano em sua própria obra. A referida reverberação da tradução germânica na obra do escritor britânico foi tema da tese defendida por John Haney (1902), especialmente a partir das viagens que o inglês fez à região da atual Alemanha, entre 1798-99, tomando contato com o pensamento do tradutor. Independentemente disso, a citação acima é um argumento inconcebível para ouvidos da atualidade, mas que influenciaram inúmeras gerações de interpretadores de Shakespeare. Veja-se, noutro trecho, escrito quase um século após a difusão das ideias de Schlegel, como o reconhecido teórico inglês, do início do século XX, A.C. Bradley, explicou o que Otello sentiu ao ouvir as insinuações de traição feitas por Jago, juntamente com a recordação do alerta feito por Brabâncio de que se a filha houvera traído o pai, fatalmente trairia o marido[362]:

---

[361] "*Ma qual felice sbaglio è mai quello che fece prendere a Shakespeare il Moro dell'Africa settentrionale, il Saracino battezzato, di cui si parla nella Novella originale, per un vero Etiope? Si riconosce in Otello la natura selvaggia di quell'ardente zona che produce gli animali più feroci e le piante più velenose. Il desiderio della gloria, le leggi straniere dell'onore, costumi più dolci e più nobili non l'hanno domato che in vista. La gelosia non è in lui quella delicata irritabilità del cuore che si unisce ad un entusiastico rispetto per l'oggetto amato; ma è la sensuale frenesia che introdusse ne'climi cocenti l'indegna costumanza di rinchiudere le donne, e tanti altri abusi contro natura. Una stilla di questo veleno versata nel suo sangue vi eccita la più spaventevole effervescenza. […] Ma il potere puramente fisico delle sue passioni abbatte d' un colpo le sue virtù adottive, e il selvaggio mette in esso al di sotto l'uomo incivilito. Questa medesima tirannia del sangue sopra la volontà si manifesta nell'espressione del suo sfrenato desiderio di vendicarsi di Cassio: ed allorché, riavuto dal suo accecamento, i rimorsi, la tenerezza ed il sentimento dell'onore offeso si destano a un tratto nel suo seno, egli si rivolge contro sé stesso con tutto il furore d'un despota che punisce il suo schiavo ribelle. Egli soffre doppiamente; soffre nelle due sfere entro cui si divide la sua esistenza.*"

[362] "*[...] Elle a trompé son père, elle pourrait bien te tromper.*" (SHAKESPEARE, 1860, p. 256). Para acesso à imagem original e à transcrição completa, vide Apêndice 10.4.XXXVIII.

> [...] se segue uma acanhada, porém odiosa e humilhante, insinuação daquilo que seu amigo honesto e experiente teme ser a verdadeira explicação para o fato de Desdemona recusar bons pretendentes, e para sua estranha e, sem dúvida, temporária preferência por um homem negro. (BRADLEY, 2009, p. 143).

Continuou o teórico, sobre Desdemona: "[...] admitimos perdoá-la por amar a um mestiço, mas consideramos monstruoso que pudesse amar a um negro." (BRADLEY, 2009, p. 150). Os tradutores dessa linha revelaram-se etnocêntricos e racistas. Ainda que se corra o risco de parecer anacrônico com uma afirmação dessa gravidade, este delito é menor do que o cometido pelos autores citados.

A tradução de François-Victor Hugo teve uma abordagem distinta do aspecto racial do protagonista, mas não chegou a isentar-se de racismo também, ao contrário. Hugo fugiu da africanidade de Otello para que isso não ofuscasse aspectos que o francês pretendia acentuar na personalidade do personagem. Segundo Hepokoski, Hugo insistiu que "a pele de Otello é morena, não negra, que ele é um membro de uma raça nobre, 'artística e engenhosa' (p.56), uma raça árabe com um passado glorioso, uma 'rival da raça latina'. '(p.57)." (HEPOKOSKI, 1987, p. 170, tradução nossa)[363]. Para o tradutor:

> A filha do senador Brabâncio não se depreciou ao casar-se com o filho de reis sarracenos. A união de Otello e Desdemona não é um equívoco; é a compreensível fusão desses dois tipos primordiais de beleza humana, o tipo semítico e o caucasiano; simboliza, aos olhos de todos, a reaproximação legítima das duas grandes raças rivais que, ao longo da Idade Média, têm lutado pela civilização do mundo. Tal é, naturalmente, a intenção do poeta que faz seu herói dizer, em um acesso de justo orgulho: "Sentado em um trono eu controlo a vida e a existência de homens; e meus méritos podem responder, de cabeça erguida, com a imponente fortuna que eu conquistei." (HUGO, 1860a, p. 58, tradução nossa)[364].

O tradutor francês optou por desprezar eventuais traços subsaarianos em Otello transformando-o em um nobre árabe, em um mouro, com características mais cordiais para que o público europeu oitocentista pudesse aceitá-lo, diz o tradutor:

> Shakespeare [...] afirma não só que a pele morena é a mais bela, mas que é a única beleza. Abaixo a loira! Viva a morena!
> Irei eu jurar que a própria beleza é negra

---

[363] "*Othello's skin is tawny, not black, that he is a member of a noble race, 'artistic and industrious' (p.56), an Arabic race with a glorious past, a 'rival of the Latin race' (p.57).*"

[364] "*La fille du sénateur Brabantio n'a donc pas dérogé en épousant le fils des rois sarrasins. L'union d'Othello et de Desdémona n'est pas une mésalliance ; elle est la sympathique fusion de ces deux types primordiaux de la beauté humaine, le type sémitique et le type caucasique ; elle symbolise, aux yeux de tous, le rapprochement légitime des deux grandes races rivales qui, durant tout le moyen âge, se sont disputé la civilisation du monde. Telle est évidemment la pensée du poète lorsqu'il fait dire à son héros dans un accès de juste orgueil: 'Je tiens la vie et l'être d'hommes assis sur un trône ; et mes mérites peuvent répondre, la tête haute, à la fière fortune que j'ai conquise.'* "

> E quais todos eles, feios, se a escura tez carecer. [Soneto 132]
> [...] Assim, a mesma cor da pele que Shakespeare dá ao mouro de Veneza, ele atribui à heroína de seus sonetos. Agora, o que diriam os críticos alemães e americanos se, seguindo o autor ao pé da letra, sustentássemos que ele estava apaixonado por uma negra? Assim, é certo que a palavra negra [*black*] não teria valor absoluto e poderia, por extensão, designar um moreno ou morena. (HUGO, 1860a, p. 55, tradução nossa)[365].

F.-V. Hugo alterou a aparência do protagonista para evitar tratar da negritude do personagem, mas ao fazê-lo acabou por revelar que a entendia como sendo uma incongruência, uma impossibilidade, pois um herói não poderia ser negro. O fato, porém, que se revela novamente a má compreensão dos dois grandes tradutores europeus de Shakespeare, sobre as questões etnológicas que envolvem uma tradução. O problema não é se Otello é moreno ou negro; nem se a qualificação de racismo seria um juízo de valor anacrônico sobre os tradutores e comentadores da obra do Bardo. Isso tudo é importante, mas é o óbvio, é o que está dito e manifesto na literatura.

Entretanto, há algo subjacente, implícito, e altamente relevante: *Otello* é uma tragédia e, como tal, o protagonista que lhe dá nome seria um herói, conforme as normas da poética grega. Se os tradutores não o reconhecem como africano, significa dizer que, para eles, os provenientes da África não poderiam possuir características éticas e morais que as qualificassem como heróis, sob pena de enfraquecer-se a potência trágica na obra. A questão primordial, portanto, é: por que um negro não poderia ser um herói, um protagonista de uma tragédia?

Daí resulta que em Schlegel, Otello é aceito como um negro, mas enquanto uma concessão do tradutor que aceita perder o valor trágico e ganhar um selvagem, um falso herói, e suas qualidades morais são mimetizadas pelo contato com o povo europeu, sendo suas habilidades naturais, unicamente, as físicas, relacionadas à força, à destreza. Dentro do sistema trágico aristotélico[366], o *Otello* de Schlegel é um herói sem o *ethos* e *dianoia* europeus,

---

[365] "*Shakespeare poursuit son dithyrambe ; son admiration grandit encore et le voilà qui affirme non-seulement que le teint brun est le plus beau, mais qu'il est le seul beau. Fi de la blonde! Vive la brunet! Will I swear beauty herself is black And ail they foul that thy complexion lack. [...] Ainsi, la même couleur de peau que Shakespeare donne au More de Venise, il l'attribue à l'héroïne de ses sonnets. Or, que diraient les critiques allemands et américains si, prenant l'auteur au mot, nous soutenions qu'il était amoureux d'une négresse? Ainsi, il est certain que le mot black [noir] n'avait pas alors de valeur absolue, et pouvait, par extension, désigner un brun ou une brune.*"

[366] Na tragédia aristotélica, "o personagem atua e a sua atuação apresenta dois aspectos: o *ethos* e a *dianoia*. Juntos apresentam a ação desenvolvida pelo personagem. São inseparáveis. Porém, para fins didáticos, poderíamos dizer que o *ethos* é a própria ação e a dianoia a justificação dessa ação, o discurso. [...] No *ethos* do herói trágico todas as tendências devem ser boas, *menos uma*! Todas as paixões, todos os hábitos do herói trágico devem ser bons, *menos um*! [...] Apenas uma tendência deverá ser má, reprovável, condenável. Somente uma paixão, um hábito, poderá estar contra a lei. Essa característica má chama-se *harmatia*. *Harmatia* é também conhecida

desenvolvidos, de quem só se espera uma constante *harmatia*, portanto, não há surpresa com sua queda, pois, ao contrário de todo herói, nele espera-se o erro já que ele não tem qualidades de alguém que viva na tensão do *ethos* individual e social de uma sociedade "evoluída". Desdemona, por isso, é uma inconsequente, uma mulher que se consorcia a um bárbaro; é a única vítima da tragédia. Nessas condições, Jago não atinge a perversidade de um antagonista, ele é o homem branco europeu manifestando sua justa indignação e ódio por testemunhar a união desse casal tão incomum e por constatar alguém chegar ao generalato das tropas venezianas sem qualidades éticas genuínas, mas copiadas. Aqui, existe uma obra.

Para Hugo, Otello é um mouro, um árabe, subterfúgio esse que evita torná-lo um selvagem e dá margens ao surgimento de um certo heroísmo no personagem. Não é um sarraceno qualquer, mas um convertido e de linhagem nobre, dotado de *ethos* e *dianoia*, alguém com condições de empunhar, pela fidalguia de caráter e aptidão física, a liderança da armada veneziana frente a qualquer batalha. O amor que Desdemona vota-lhe é, não somente, justificável, mas faz dos dois um casal, singularmente, belo. Jago, passa ao papel verdadeiro de invejoso que, não apenas quer ter as posses de Otello, mas deseja ser o próprio general. Em sua incapacidade de ser o objeto do desejo, o antagonista tenta destruí-lo; o Jago agora é um demônio, um psicopata. Com isso, existe um herói e sua transformação e queda, onde aparece sua *harmatia*, potencializa a tragédia, consideravelmente. Ao fim, duas vítimas: Otello e sua amada. Aqui, existe uma obra completamente distinta da anterior.

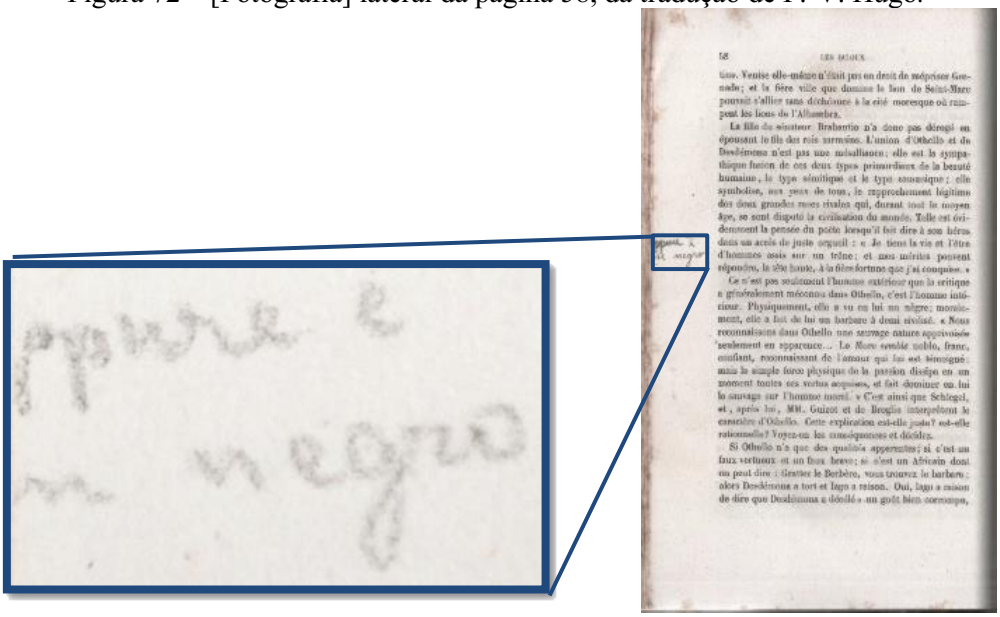
Boito, descendente de eslavos por via materna, não ficou ileso à questão étnica, ele misturou as duas concepções do protagonista para criar uma terceira, a sua própria. Incrédulo quanto aos argumentos e compreensão apresentados por Schlegel sobre o homem africano, e cético com respeito à proposta de Hugo, de tornar o personagem título um mouro, um árabe; Boito seguiu Shakespeare, e elegeu um Otello negro e herói, sem que nisso haja conflito. Percebe-se isso a partir das escolhas tradutórias, quando Boito preteriu as traduções italianas influenciadas por Schlegel e deu primazia à tradução francesa de Hugo, mas, ainda assim, acentuando pontos onde não concordava com o fato de o francês ter tornado Otello um árabe. Mesmo quando Hugo argumentou acima, sobre a ascendência do protagonista e o casamento

---

como falha trágica. É a única impureza que existe no personagem. A harmatia é, portanto, a única coisa que pode e deve ser destruída, para que a totalidade do *ethos* do personagem se conforme com a totalidade do *ethos* da sociedade. Nesta confrontação de tendências, de *ethos* (social e individual) a *harmatia* é a causadora do conflito." (BOAL, 1996, p. 74).

de Desdemona, Boito escreveu a lápis na borda da página: "*[e]ppure è [u]n negro"*, ou seja, "Mesmo assim, é um negro", conforme vê-se na Figura 72[367]:

Figura 72 – [Fotografia] lateral da página 58, da tradução de F.-V. Hugo.



Fonte: facs. do Autor(2019)[368].

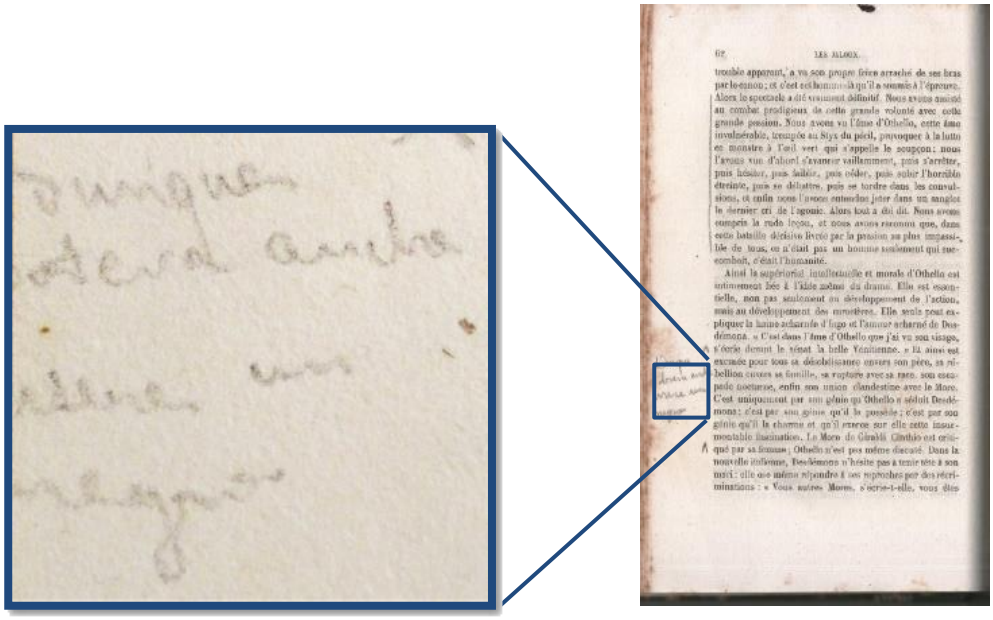
O tradutor francês argumentou sua escolha por um "caminho do meio" ao dizer: "Não é apenas o homem externo que a crítica, geralmente, tem mal-entendido em Otello, é o homem interior. Fisicamente, ela viu nele um negro; moralmente, ela o transformou em um bárbaro semicivilizado." (HUGO, 1860a, p. 62, tradução nossa)[369]. Na Figura 73, vê-se outra anotação na borda da página, onde o libretista expressou sua divergência, escrevendo: "*Dunque poteva anche essere un negro*", isto é, "Portanto, também poderia ser um negro":

Figura 73 – [Fotografia] lateral da página 62, da tradução de F.-V. Hugo.

[367] Todas as imagens de páginas da tradução de François-Victor Hugo aqui expostas, foram obtidas de um fac-símile produzido pelo autor deste artigo – em edição idêntica à utilizada por Boito – a partir de consulta criteriosa ao original, no *MTAS* de Milão. Quando tais imagens reproduzirem anotações escritas por Boito, optou-se por fotografar o fragmento de texto original, preservando-se a caligrafia do libretista, e colocá-lo destacadamente em conjunto com a imagem da página inteira do facs. criado.

[368] Para acesso a imagem original e ao texto transcrito completo, vide Apêndice 10.4.VII.

[369] "*Ce n'est pas seulement l'homme extérieur que la critique a généralement méconnu dans Othello, c'est l'homme intérieur. Physiquement, elle a vu en lui un nègre ; moralement, elle a fait de lui un barbare à demi civilisé.*"



Fonte: acervo do Autor (2019)[370].

Portanto, quando Boito escolheu as fontes do seu *Otello*, bem como a nova forma de dizê-lo na língua alvo, suas escolhas responderam a critérios nada espontâneos ou desinteressados. Conforme afirma Derrida: "[...] a 'língua usual' não é inocente ou neutra. Ela é a língua da metafísica ocidental e transporta não somente um número considerável de pressupostos de toda ordem, mas pressupostos inseparáveis e, por menos que se preste atenção, pressupostos que estão enredados em um sistema." (2001, p. 25). Tais critérios, revelados ao longo do processo tradutório, são vinculados aos valores estéticos e às concepções que o libretista tem de quais qualidades teatrais o texto fonte tem e quais operísticas o texto alvo deve alcançar.

O procedimento de Boito foi adequado ao que Derrida identifica como sendo a interferência de todo um sistema sociocultural, estético e moral, que envolve o tradutor e afeta a tradução. Segundo Blanche Roosevelt, Boito "lê Shakespeare muito bem em inglês, mas me disse que havia aprendido Otello de cor na 'magnífica tradução de François Hugo e a do autor italiano Andrea Maffei.'" (ROOSEVELT, 1887, p. 240, tradução nossa)[371]. Assim se consolida a centralidade na tradução francesa no libreto desenvolvido.

Para Derrida, um problema recorrente na abordagem da tradução é pensá-la como sendo um processo de trânsito entre signos linguísticos, uma conversão semiológica ou de troca idiomática de verbetes. Nas artes da cena, a palavra depende da boca, do corpo e do gesto para

[370] Para acesso a imagem original e ao texto transcrito completo, vide Apêndice 10.4.VIII.

[371] "*reads Shakespeare very well in English, but told me he had learned Othello by heart in 'François Hugo's magnificent translation and that of the Italian author Maffei.'*"

se realizar, completando-se na ação e no movimento vivos, quando ganha a dimensão transitória e efêmera existente na relação do corpo de quem diz para com o corpo de quem ouve. Como diz Hamlet: "Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação" (SHAKESPEARE, 2016, p. 429, Hamlet, Ato III, Cena 2, verso 14). Não à toa foram as palavras do príncipe da Dinamarca, inclusive aquelas da mesma cena e versos citadas, que Boito utilizou no projeto de encenação de *Otello*, chamado de *Disposizione scenica*, em que se encontram traçadas as marcações de cena, descritas as linhas gerais de concepção de cada personagem e outras orientações aos atores-cantores.

Desse modo, o significado se constrói em uma relação histórica, social, cultural e se manifesta fisicamente, em uma arte da cena, o que, por sua vez, interfere na criação de sentidos possíveis no interior desse mesmo texto e dos subtextos derivados. Por isso, a situação descrita pelo pensador francês, ganha proporções mais amplas. A proposta é entender a tradução como uma transformação:

> Uma transformação regulada de uma língua por outra, de um texto por outro. Não se tratou, nem, na verdade, nunca se tratou de alguma espécie de "transporte", de uma língua a outra, ou no interior de uma única e mesma língua, de significados puros que o instrumento – ou o "veículo" – significante deixaria vigem e intocado. (DERRIDA, 2001, p. 26)

Daí a importância de o tradutor estudar a obra para eleger seus critérios de tradução. A partir dos parâmetros escolhidos, um sem número de abordagens possíveis podem ocorrer, desde as traduções que priorizem a literalidade, a preservação da forma frasal, a tentativa de recriar na língua de chegada certos efeitos linguísticos presentes no idioma de origem, até mesmo as traduções com um grau de liberdade que reestruture o texto com fins a transmitir uma concepção possível.

Na ópera, o processo tradutório enfrentava uma delicada situação, pois sem se falar na gênese de um libreto por fazer, a tradução de um libreto pronto era corriqueira, por exemplo, do italiano para o francês ou alemão, e vice-versa. No Brasil essa prática não prosperou, mas no continente europeu, era comum. Os tradutores deviam preservar, ou produzir, na língua de chegada o linguajar cênico, ao mesmo tempo em que deviam evitar perder o padrão métrico e as rimas dos versos, quando existiam, evidentemente. Para Arnold Hauser, a tarefa de traduzir-se poesia é, de toda maneira, ingrata e, como a ópera funda-se sobre a dramaturgia lírica, tal realização flerta com o inglório:

> É bem conhecido que um poema perde em cada tradução um elemento valioso, muitas vezes insubstituível, por mais valioso que seja o novo elemento criado pela própria tradução. No entanto, permanece questionável se a versão original não deve ser considerada como uma espécie de "tradução". Em outras

> palavras, a versão original pode violar a ideia, assim como traduções posteriores podem violar a forma. (HAUSER, 1982, p. 321, tradução nossa)[372]

Assim, diferentemente do compositor e do libretista, que têm a liberdade de licenciarem-se da fidelidade ao texto para reforçarem um efeito cênico, o tradutor não pode renunciar nenhum dos dois, algo que não era desconhecido para Boito. Pois, até chegar em *Otello*, o poeta já havia praticado suas ideias em doze libretos anteriores, passando ainda pelas traduções de onze obras wagnerianas, do alemão para o italiano.

Assim que, movido pelos ideais que, ao longo do Romantismo, resgataram Shakespeare de seus quase 200 anos de desconhecimento no continente Europeu, Boito tenta conquistar o interesse de Verdi em voltar a compor, com um libreto adaptado da obra homônima do Bardo, *Otello, o mouro de Veneza*. Nesse período inicial, após o primeiro contato direto com Verdi, primeiro de julho de 1879, a primeira menção sobre *Otello* vem da carta n. 124 de Boito à Eugênio Tornaghi: "Dirás a Giulio que estou fabricando o chocolate." (BOITO, 1879a, p. 140, tradução nossa)[373], dando sinais de que a construção do libreto estava sendo realizada.

3.3 A TRADUÇÃO DE FRANÇOIS-VICTOR HUGO

Na fonte principal utilizada para elaboração do libreto, qual seja, a tradução de *Othello* feita por François-Victor Hugo, Boito realizou anotações e destaques utilizando lápis de cor vermelho, azul e preto; os sinais constituem um léxico de indicações sobre a importância dos segmentos ressaltados dentro do fluxo dramático que o libretista pretendia construir. Esse subcapítulo cataloga tais sinais, mostra sua ocorrência na publicação alvo, realiza uma completa transcrição dos trechos destacados e, por fim, aponta a correspondência desses na obra lírica.

Na obra de Hugo os sinais encontrados podem ser vistos conforme demonstra a Tabela 2, abaixo:

Tabela 2 – [Catalogação] sinais usados por Boito na tradução de F.-V. Hugo.

Signo	Significação possível	Local	Ocorrências	Cor
A	Associação com o Ato I da ópera	Margem externa	2	Azul
B	Associação com o Ato II da ópera	Margem externa	2	Azul
		Margem externa	1	Preto
C	Associação com o Ato III da ópera	Margem interna	1	Preto

[372] "*It is well known that a poem loses in every translation a valuable, often irreplaceable, element of its being, however valuable the new elements may be which the translation itself creates. Nonetheless it remains questionable whether the original version is itself not to be looked upon as a sort of 'translation'. In other words, the original version may violate the idea just as later translations may violate the form.*"

[373] "*Dirai a Giulio che sto fabbricando le cioccolate.*"

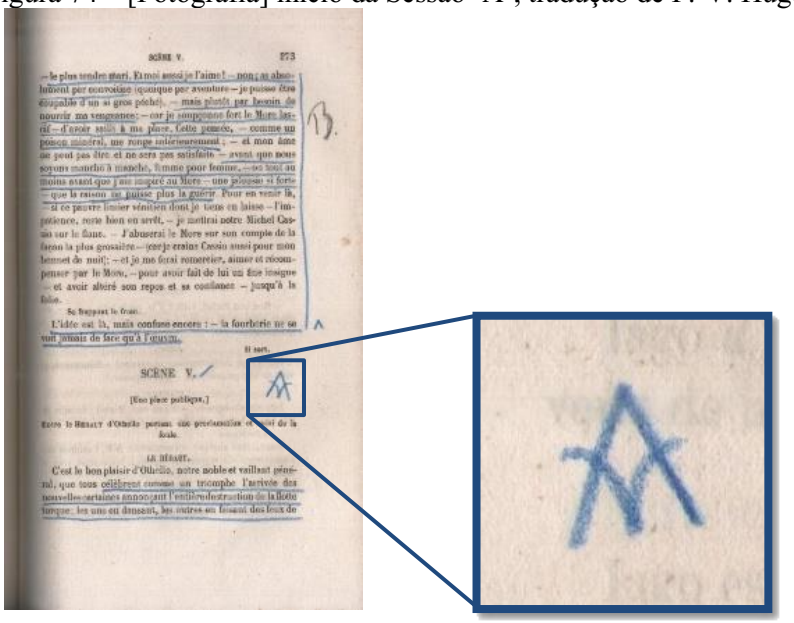
		Margem externa	4	Preto
			1	Azul
D	Associação com o Ato IV da ópera	Margem externa	1	Azul
Barra vertical: |	Barra de blocos de linhas	Margem externa	146	Preto
			39	Azul
			7	Vermelho
		Margem interna	22	Preto
			17	Azul
			3	Vermelho
^	*Marcato* – ênfase de linha	Margem externa	189	Preto
			50	Azul
			14	Vermelho
		Margem interna	33	Preto
			16	Azul
			1	Vermelho
6	Seis – *sei*	Margem externa	1	Preto
			6	Azul
		Margem interna	1	Preto
paraf	Parafrase	Margem externa	1	Azul
/	Travessão	Interno ao texto	10	Azul
•	Ponto	Margem interna	26	Vermelho
			2	Azul
⊓	*Fermata lunga* – pausa longa	Margem externa	3	Preto
			1	Azul
– (travessão)	Destacamento de linha	Margem externa	3	Preto
			43	Vermelho
		Margem interna	3	Azul
			33	Preto
			31	Vermelho
☆	Estrela – Destaque	Margem externa	19	Azul
			1	Preto
		Margem interna	23	Azul
Linha horizontal de ponta a ponta	Divisão da página		5	Preto
			4	Azul
			1	Vermelho
(	Seleção de bloco de linhas		7	Preto
)	Seleção de bloco de linhas		9	Preto
_ (sublinhado)	Destacamento de trecho de linha		75	Preto
			357	Azul

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

As letras sinalizadas em alguns pontos da margem das folhas, estão associadas a cada um dos quatro atos da ópera. Porém, apesar de quase todo o conteúdo destacado no domínio dessas sessões pertencerem aos atos a que cada uma representa, ocorre com frequência que algumas anotações podem ser usadas em outros atos, ou seja, não há obrigatoriedade de que uma certa linha destacada inserida no ato da sessão em que se localize.

A letra "A", ao lado do início da cena 5, conforme Figura 74:

Figura 74 – [Fotografia] início da Sessão 'A', tradução de F.-V. Hugo.



Fonte: acervo do Autor (2019)[374].

A sessão "A" recebeu alguns sublinhados com lápis azul, possuindo apenas uma barra vertical na margem, seguida por um circunflexo, feitos em lápis preto. Foi feito um traço horizontal de ponta a ponta, em azul também, sinalizando o final desse trecho[375]. A sessão serve de base para o Ato I da ópera ou, pelo menos, encontremos nas linhas realçadas, matéria-prima poética para os versos existentes no ato inicial. Nesse trecho vê-se o léxico disponível na Tabela 3:

Tabela 3 – [Catalogação] sinais usados por Boito na sessão "A", da tradução de F.-V. Hugo.

Fragmentos (p. 263, 273-285)				
Signo	**Significação possível**	**Local**	**Ocorrências**	**Cor**

[374] Para acesso a imagem original e ao texto transcrito completo, vide Apêndice 10.4.LV.
[375] Para acesso ao texto original e sua transcrição, vide Apêndice 10.4.LXVII.

Barra vertical: |	Destacamento de blocos de linhas	Margem externa	1	Preto
^	*Marcato* – ênfase de linha	Margem externa	1	Preto
		Margem interna	1	Azul
/	Travessão, marcação de cena	Interno ao texto	2	Azul
Linha horizontal de ponta a ponta	Divisão da página		1	Azul
_ (sublinhado)	Destacamento de trecho de linha		101	Azul

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

O conjunto de notações usadas nessa sessão é bem reduzido, comparativamente ao disponível na tabela anteriormente mostrada contendo a catalogação geral.

Tabela 4 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão "A".

Página	Personagem	Trecho sinalizado
268	*Iago*	Le More! je reconnais sa trompette.
273		SCÈNE V.
273-274	*L'Haraut*	[p. 273] célèbrent comme un triomphe l'arrivée des nouvelles certaines annonçant l'entièredestruction de laflotte turque: les uns en dansant, les autres en faisant des feux de [p. 274] joie, […] Car, outre ces bonnes nouvelles, on fête aujourd'hui les nocesdu général. Voilà ce qu'il lui a plu de faire proclamer. […] Dieu bénisse l'île de Chypre et notre noble général, Othello!
274		SCÈNE VI (30).
275	*Cassio*	Vous êtes le bienvenu, Iago: rendons-nous à notre poste.
	Iago	Pas encore, lieutenant: il n'est pas dix heures. Notre général ne nous a renvoyés si vite que par amour pour sa Desdémona. Ne l'en blâmons pas. […]
	Cassio	C'est une femme bien exquise.
	Iago	[…] j'ai là une cruche de vin, et il y a à l'entrée une bande de galants chypriotes qui seraient bien aises d'avoir une rasade à la santé du noir Othello
275-276	*Cassio*	[p. 275] bon Iago! j'ai pour boire une très-pauvre et [p. 276] très-malheureuse cervelle.
276	*Iago*	[…] Une seule coupe!
	Iago	[…] c'est une nuit de fête:[…]
	Cassio	Où sont-ils?
	Iago	Là, à la porte: je vous en prie, faites-les entrer.
	Iago	Si je puis seulement lui enfoncer une seconde coupe – sur celle qu'il a déjà bue ce soir, – il va être aussi querelleur et aussi irritable […] Roderigo, – que l'amour a déjà mis presque sens dessus dessous, – a ce soir même porté à Desdémona – des toasts profonds d'un pot, et il est de garde!

277	*Cassio*	Par le ciel! ils m'ont déjà fait boire un coup
	Iago	Holà! du vin! […] Et faites-moi trinquer la canette. Et faites-moi trinquer la canette. Un soldat est un homme, et la vie n'est qu'un moment. Faites donc boire le soldat. Du vin, pages!
278	*Iago*	Le roi Etienne était un digne pair. Ses calottes ne lui coûtaient qu'une couronne: Il trouvait ca six pence trop cher. Et aussi il appelait son tailleur un drôle. C'était un être de haut renom. Et toi tu n'es qu'un homme de peu. C'est l'orgueil qui ruine le pays. Prends donc sur toi ton vieux manteau (31)! Holà! du vin!
	Cassio, d'une voix avinée.	[…] Bon!... Le ciel est au-dessus de tous: il y a des âmes qui doivent être sauvées, et il y a des âmes qui ne doivent pas être sauvées (32).
	Cassio	Pour ma part, sans offenser le général ni aucun homme de qualité, j'espère être sauvé.
	Iago	Et moi aussi, lieutenant.
278-279	*Cassio*	[p. 278] Oui, mais, permettez! après moi. Le lieutenant doit être sauvé avant l'enseigne... […] Messieurs, [p. 279] veillons à notre service!... […] Messieurs, croire que je suis ivre! Voici mon enseigne: voici ma main droite et voici ma gauche... Je ne suis pas ivre en ce moment:
279	*Montano*	[…] la plateforme, mes maîtres! Allons relever le poste.
	Iago, à Montano	Vous voyez ce garcon qui vient de sortir: – c'est un soldat digne d'être aux côtés de César – et fait pour commander. […]
	Iago	C'est pour lui le prologue continuel du sommeil […]
	Montano	Il serait bon – que le général fût prévenu de cela. […]
280	*Cassio*	Coquin! chenapan!
	Cassio	Le drôle! vouloir ra'apprendre mon devoir!
	Roderigo	Me battre!
	Cassio	Tu bavardes, coquin?
	Montano, l'arrêtant.	Voyons, bon lieutenant; – je vous en prie, Monsieur, retenez votre main.
	Cassio	Lâchez-moi, Monsieur, – ou je vous écrase la mâchoire.
	Montano	Allons! allons! vous êtes ivre.
281	*Cassio*	Ivre!
	Iago, bas à Roderigo.	En route, vous dis-je! Sortez et criez à l'émeute! […] Au secours, mes maîtres!... […] Le tocsin sonne. – Qui est-ce qui sonne la cloche?... Diable! ho! – Toute la ville va se lever... Au nom de Dieu! lieutenant! arrêtez!
	Othello	Que se passe-t-il ici?

	Montano	Mon sang ne cesse de couler: je suis blessé à mort. Qu'il meure!
	Othello	Sur vos têtes, arrêtez!
	Iago	[...] Arrêtez! le général vous parle. Arrêtez! par pudeur! Le tocsin sonne toujours. Les combattants se séparent.
281-282	*Othello*	[p. 281] Sommes-nous changés en Turcs pour nous faire à nous-mêmes – ce que le ciel a interdit aux Ottomans? [p, 282] celui qui bouge […] meurt au premier mouvement. […] Qu' Qu'on fasse taire cette horrible cloche qui met cette île effarée – hors d'elle-même!
282	*Cassio*	De grâce, pardonnez-moi, je ne puis parler.
283	*Othello*	Ah! par le ciel, – mon sang commence à dominer mes inspirations les plus tutélaires. – et la colère, couvrant de ses fumées mon calme jugement, – essaye de m'entraîner. Pour peu que je bouge, – si je lève seulement ce bras, le meilleur d'entre vous – s'abîmera dans mon indignation. […] Quoi! dans une ville de guerre, – encore frémissante, où la frayeur déborde de tous les coeurs, – engager une querelle privée et domestique, – la nuit, dans la […] – C'est monstrueux! […]
284	*Othello*	[…] Voyez si ma douce bien-aimée n'a pas été réveillée!... [A Cassio]Je ferai de loi un exemple.
	Desdémona	Que se passe-t-il donc, cher?
284-285	*Othello*	[p. 284] Tout est bien, ma charmante. [A Montano] Qu'on l'emmène! [On enoirte Montano] – Iago, parcours avec soin la ville, – et calme ceux que cette ignoble bagarre a effarés... – Allons, Desdémona; c'est [p. 285] la vie du soldat – de voir ses salutaires sommeils troublés par l'alerte. –

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

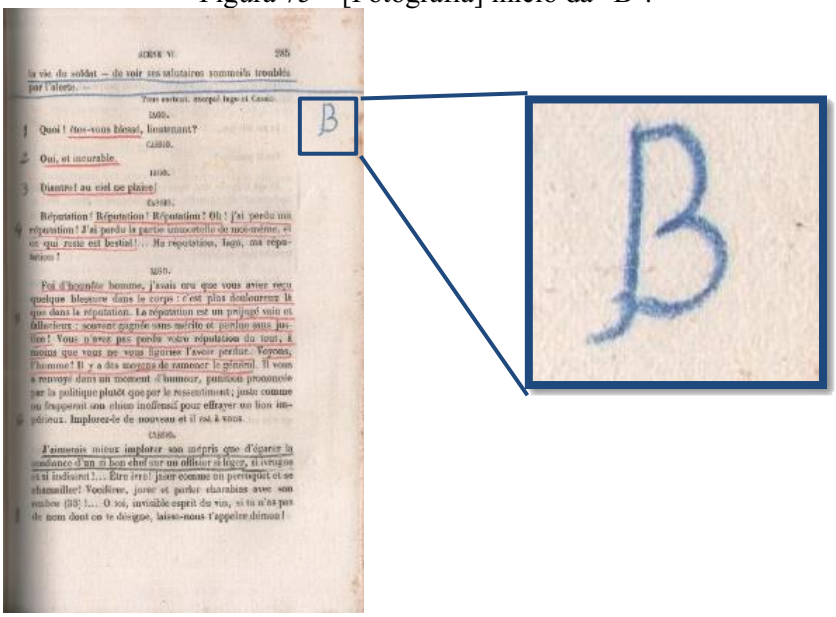
O Ato I compreende os seguintes acontecimentos: a tempestade de abertura, na qual o coro narra a dianoia[376] do protagonista apresentando-lhe as qualidades heroicas, pois é quando ocorre a batalha entre Otello, a armada turca e a tormenta; depois ocorre a entrada triunfal do vencedor Otello na ilha de Chipre, aclamado pela população; em seguida, Jago e Roderigo expõem suas razões de ódio ao mouro; sucedido pelos festejos populares ao redor de uma fogueira, no coro *fuoco di gioia*; então, Jago oferece um brinde ao casal Otello e Desdemona e estimula Cássio a beber, tão logo estivesse ébrio, seria envolvido em uma briga para que a confusão tomasse proporções tais que o general o visse naquele estado, fazendo-o perder o posto de capitão; por fim, Otello e a esposa realizam o dueto de amor onde expressam seus sentimentos e, cai o sipário.

Obviamente, não é essa a sequência narrativa elaborada por Shakespeare. O Ato I da peça do Bardo é absolutamente distinta daquele de Boito e Verdi, se passa em Veneza, e contém,

[376] Vide nota 366.

em suma, a aproximação do casal de amantes, o pai de Desdemona, Brabantio, como obstáculo à relação, além de apresentar o senado veneziano e toda a preparação da invasão de Chipre. Toda essa rica preparação foi cortada por Boito potencializando as forças inimigas a Otello apenas em Jago. Portanto, na sessão "A", a sinalização é mais simples do que as demais, como comparada com as informações das outras partes. Vê-se nas linhas destacadas que Boito marcou a sugestão da entrada triunfal de Otello em Chipre e dos festejos populares ao redor da fogueira; o brinde no qual Jago embriaga Cassio, seguido pela briga entre o capitão e Montano e a dispersão ordenada pelo general que, ao cabo, destitui o jovem do posto ocupado como punição pela embriaguez; por fim, Otello encontra Desdemona e sugere-se um encontro romântico. Tanto o início quanto o fim são apenas menções superficiais comparadas com o que se elaborou no libreto. Toda sessão "A" termina[377], conforme Figura 75:

Figura 75 – [Fotografia] início da "B".



Fonte: acervo do Autor (2019).

A parte seguinte, "B", aparece de maneira menos sequencial que a anterior, com elementos destacados em dois fragmentos, um primeiro e curto na página 260[378], e outro mais amplo que vai do traço horizontal da página 285 à 314[379]. Nesse trecho, vê-se o léxico exposto na Tabela 3:

Tabela 5 – [Catalogação] sinais usados por Boito na sessão "B", da tradução de F.-V. Hugo.

[377] Vide nota 375.
[378] Para acesso ao texto original e sua transcrição, vide Apêndice 10.4.XLII.
[379] Para acesso ao texto original e sua transcrição, vide Apêndice 10.4.LXVII até o Apêndice 10.4.XCVI.

Fragmento 1 (p. 260)				
Signo	**Significação possível**	**Local**	**Ocorrências**	**Cor**
_ (sublinhado)	Destacamento de trecho de linha		16	Azul
Fragmento 2 (p. 285-314)				
Signo	**Significação possível**	**Local**	**Ocorrências**	**Cor**
Barra vertical: |	Destacamento de blocos de linhas	Margem externa	59	Preto
			4	Vermelho
			1	Azul
		Margem interna	9	Preto
Barras verticais: ||	Destacamento de blocos de linhas	Margem externa	5	Preto
Barras verticais: |||	Destacamento de blocos de linhas	Margem externa	1	Preto
∧	*Marcato* – ênfase de linha	Margem externa	83	Preto
			1	Azul
			9	Vermelho
		Margem interna	21	Preto
/	Travessão, marcação de cena	Interno ao texto	1	Azul
Linha horizontal de ponta a ponta	Divisão da página		1	Azul
⊓	*Fermata lunga* – pausa longa	Margem externa	1	Preto
– (travessão)	Destacamento de linha	Margem externa	5	Preto
		Margem interna	35	Preto
_ (sublinhado)	Destacamento de trecho de linha		8	Preto
			16	Azul
			92	Vermelho
Lir. ou *Lire.* ou *Liro.*	Referência à construção de um verso metrificado, não *sciòlto*.	Margem externa	6	Preto
		Margem interna	1	Preto
Mart. lir.	*Martelliano lírico*: relativo ao tipo de métrica de verso (quatorze sílabas) que o trecho marcado enseja.	Margem externa	1	Preto
14 scrucciolo	Anotação da métrica do verso que o trecho enseja.	Margem interna	1	Preto
1, 2, 3, 4, 5	Em numeração de sequenciamento de diálogo.	Margem interna	1	Preto
6 e *8*	Em numeração de linhas.		4	Preto

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

O conjunto de notações usadas nessa sessão é mais complexo do que o aplicado na anterior. O conjunto de texto destacado pode ser observado na Tabela 6:

Tabela 6 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão “B”.

Página	Personagem		Trecho sinalizado
260	*Iago, seul*	B	[...] Je hais le More. – On croit de par le monde qu'il a, entre mes draps, – rempli mon office d'époux. J'ignore si c'est vrai; – mais, moi, sur un simple soupcon de ce genre, – j'agirai comme sur la certitude. [...] Cassio est un homme convenable... Voyons maintenant... – Obtenir sa place et donner pleine envergure à ma vengeance; – coup double! Comment? Comment? Voyons... – Au bout de quelque temps, faire croire à Othello – que Cassio est trop familier avec sa femme. – Cassio a une personne, des manières caressantes, – qui prêtent au soupcon: il est bâti pour rendre les femmes infidèles. – Le More est une nature franche et ouverle – qui croit honnêtes les gens, pour peu qu'ils le paraissent; [...] Je tiens le plan: il est concu. Il faut que l'enfer et la nuit – produisent à la lumière du monde ce monstrueux embryon!
272-273	*Iago*	B	[p. 272] [...] Le More, quoique je ne puisse pas le souffrir, – est une fidèle, aimante el noble nature, – et j'ose croire qu'il sera pour Dcsdémona [p. 273] – le plus tendre mari. Et moi aussi je l'aime! – non pas absolument par convoitise (quoique par aventure – je puisse être coupable d'un si gros péché), – mais plutôt par besoin de nourrir ma vengeance; – car je soupconne fort le More lascif – d'avoir sailli à ma place. Cette pensée, – comme un poison minéral, me ronge intérieurement; – et mon âme ne peut pas être et ne sera pas satisfaite – avant que nous soyons manche à manche, femme pour femme, – ou tout au moins avant que j'aie inspiré au More – une jalousie si forte – que la raison ne puisse plus la guérir. Pour en venir là, – si ce pauvre limier vénitien dont je tiens en laisse – l'impatience, reste bien en arrêt, – je mettrai notre Michel Cassio sur le flanc. – J'abuserai le More sur son compte de la façon la plus grossière – (car je crains Cassio aussi pour mon bonnet de nuit); – et je me ferai remercier, aimer et récompenser par le More, – pour avoir fait de lui un âne insigne – et avoir altéré son repos et sa confiance – jusqu'à la folie. Se frappant le front. L'idée est là, mais confuse encore: – la fourberie ne se voit jamais de face qu'à l'oeuvre.
285	*Iago*	1	Quoi! êtes-vous blessé, lieutenant?
	Cassio	2	Oui, et incurable.
	Iago	3	Diantre! au ciel ne plaise!
	Cassio	4	[...] Réputation! Réputation! Oh! j'ai perdu ma réputation! J'ai perdu la partie immortelle de moi-même, et ce qui reste est bestial
	Iago	6 5	Foi d'honnête homme, j'avais cru que vous aviez recu quelque blessure dans le corps: c'est plus douloureux là que dans la réputation. La réputation est un préjugé vain et fallacieux: souvent gagnée sans mérite et perdue sans justice! Vous n'avez pas perdu votre réputation du tout, à moins que vous ne vous figuriez l'avoir perdue. Voyons, l'homme! Il y a des moyens de ramener le général.[...]

		Implorez-le de nouveau et il est à vous.	
	Cassio	J'aimerais mieux implorer son mépris que d'égarer la confiance d'un si bon chef sur un officier si léger, si ivrogne […]	
		8 de nom dont on te désigne, laisse-nous t'appeler démon!	
286	*Cassio*	Je me rappelle une masse de choses, mais aucune distinctement; une querelle, mais nullement le motif. Oh! se peut-il que les hommes s'introduisent un ennemi dans la bouche pour qu'il leur vole la cervelle! et que ce soit pour nous une joie, un plaisir, une fête, un triomphe de nous transformer en bêtes!	
	Cassio	Que je veuille lui redemander ma place, il me dira que je suis un ivrogne. J'aurais autant de bouches que l'Hydre, qu'une telle réponse me les fermerait toutes... Etre à présent un homme sensé, tout à l'houre un fou, et bientôt une brute! Oh! étrange! Chaque coupe de trop est maudite et a pour ingrédient un démon.	
287	*Iago*	Allons! allons! le bon vin est un bon être familier quand on en use convenablement; ne vous récriez plus contre lui. Bon lieutenant! vous pensez, je pense, que je vous aime.	
	Iago	[…] Je vais vous dire ce que vous devez faire. La femme de notre général est maintenant le général. […] Importunez-la pour qu'elle vous aide à rentrer en place: elle est d'une disposition si généreuse, si affable, si obligeante, si angélique, qu'elle regarde comme un vice de sa bonté de ne pas faire plus que ce qui lui est demandé.	
	Cassio	Vous me donnez là de bons avis.	
288	*Iago, seul*	[…] l'avis que je donne est si loyal, si honnête, – si conforme à la logique, et indique si bien le moyen – de faire revenir le More? Quoi de plus facile – que d'entraîner la complaisante Desdémona – dans une honnête intrigue? Elle a l'expansive bonté – des éléments généreux. Et quoi de plus facile pour elle – que de gagner le More? S'agît-il pour lui de renier son baptême – et toutes les consécrations, tous les symboles de la Rédemption, – il a l'âme tellement enchaînée à son amour pour elle, – qu'elle peut faire, défaire, refaire tout à son gré, – selon que son caprice veut exercer sa divinité – sur la faible nature du More! […] En effet, tandis que cet honnête imbécile – suppliera Desdémona de réparer sa fortune – et qu'elle plaidera chaudement sa cause auprès du More, – je verserai dans l'oreille de celui-ci la pensée pestilentielle – qu'elle ne réclame Cassio que par désir charnel; […]	
289	*Iago*	[…] Par la messe […] Je vais la faire mouvoir: – moi-même, pendant ce temps, je prends le More à part, – et je l'amène brusquement dès qu'il peut surprendre Cassio – sollicitant sa femme... Oui, voilà la marche; – n'énervons pas l'idée par la froideur et les retards.	
293		SCÈNE IX.	
	Desdémona	Sois sûr, bon Cassio, queje ferai – en ta faveur tout mon possible.	
	Cassio	Généreuse Madame, – quoi qu'il advienne de Michel Cassio, – il ne sera jamais que votre loyal serviteur.	

	Desdémona	– Je le sais et vous en remercie. Vous aimez mon seigneur, – vous le connaissez depuis longtemps, soyez persuadé – que dans son éloignement de vous il ne gardera – que la distance de la politique.	
294	*Iago*	Ha! je n'aime pas cela.	
	Othello	– Que dis-tu?	
295	*Iago*	– Rien, Monseigneur... ou si... je ne sais quoi...	
	Othello	– N'est-ce pas Cassio qui vient de quitter ma femme?	
	Iago	– Cassio, Monseigneur? Non, assurément; je ne puis croire – qu'il se déroberait ainsi comme un coupable – en vous voyant venir.	
	Othello	Je crois que c'était lui.	
297	*Othello*	OTHELLO. – Excellente créature! que la perdition s'empare dé mon âme – si je ne t'aime pas! Va, quand je ne t'aimerai plus, – ce sera le retour du chaos.	
	Iago	– Mon noble seigneur...	
	Othello	Que dis-tu, Iago?	
	Iago	– Est-ce que Michel Cassio, quand vous faisiez votre cour à Madame, – était instruit de votre amour?	6
298	*Othello*	– Oui, depuis le commencement jusqu'à la fin. Pourquoi le demandes-tu?	
	Iago	– Mais pour la satisfaction de ma pensée; – je n'y mets pas plus de malice.	8
	Othello	Et quelle est ta pensée, Iago?	
	Iago	– Je ne pensais pas qu'il eût été en relation avec elle.	
	Othello	– Oh! si! môme il était bien souvent l'intermédiaire entre.	
	Iago	– Vraiment?	
	Othello	– Vraiment? oui, vraiment!... Aperçois-tu là quelque chose? – Est-ce qu'il n'est pas honnête?	
	Iago	Honnête, Monseigneur?	
	Othello	Honnête! oui, honnête.	
	Iago	– Monseigneur, pour ce que j'en sais!	
	Othello	– Qu'as-tu donc dans l'idée?	
	Iago	Dans l'idée. Monseigneur?	
	Othello	Dans l'idée. Monseigneur! – Par le ciel, il me fait écho – comme s'il y avait dans son esprit quelque monstre – trop hideux pour être mis au jour... Tu as une arrière-pensée! – Je viens à l'instant de t'entendre dire que tu n'aimais pas cela; – c'était quand Cassio a quitté ma femme.	*B*
299	*Iago*	– Monseigneur, vous savez que je vous aime.	
	Othello	Je le crois; – et, comme je sais que tu es plein d'amour et d'honnêteté, – que tu pèses tes paroles avant de leur donner le souffle, – ces hésitations de ta part m'effrayent d'autant plus. – Chez un maroufle faux et déloyal, de telles choses – sont des grimaces habituelles; mais chez un homme	

		qui est juste, – ce sont des dénonciations secrètes qui fermentent d'un coeur – impuissant à contenir l'émotion.	
300	*Othello*	[...] nés; et exprime ce qu'il y a de pire dans tes idées – parce que les mots ont de pire.	∧
	Iago	Mon bon seigneur, pardonnez-moi. – Je suis tenu envers vous à tous les actes de déférence, – mais je ne suis pas tenu à ce dont les esclaves mêmes sont 'exemptés. – Révéler mes pensées! eh bien, supposez qu'elles soient viles et fausses... – Quel est le palais où jamais chose immonde – ne s'insinue? Quel est le coeur si pur – oià jamais d'iniques soupçons – n'ont ouvert d'assises et siégé – à côté des méditations les plus équitables?	|
	Othello	– Iago, tu conspires contre ton ami, – si, croyant qu'on lui fait tort, tu laisses son oreille – étrangère à tes pensées.	|
	Iago	Je vous en supplie!... – Voyez-vous, je puis être injuste dans mes suppositions; – car, je le confesse, c'est une infirmité de ma nature – de flairer partout le mal; et souvent ma jalousie – imagine des fautes qui ne sont pas...	∧
	Iago	– La bonne renommée pour l'homme et pour la femme, mon cher seigneur, – est le joyau suprême de l'âme. – Celui qui me vole ma bourse me vole une vétille; c'est quelque chose, ce n'est rien; – elle était à moi, elle est à lui, elle a été possédée par mille autres; – mais celui qui	|
301	*Othello*	– Par le ciel! je veux connaître ta pensée.	∧∧
	Iago	– Vous ne le pourriez pas, quand mon coeur serait dans votre main; – et vous n'y parviendrez pas, tant qu'il sera en mon pouvoir.	|
	Othello	– Ha!	∧∧
	Iago	<u>Oh! prenez garde, Monseigneur, à la jalousie!</u> – C'est le monstre aux yeux verts qui produit – l'aliment dont il se nourrit! Ce cocu vit en joie – qui, certain de son sort, n'aime pas celle qui le trompe; – mais, oh! quelles damnées minutes il compte – celui qui raffole, mais doute, celui qui soupçonne, mais aime éperdument!	∧∧∧ | *lire*
	Othello	O misère!	∧
	Iago	– Le pauvre qui est content est riche, et riche à foison; – mais la richesse sans borne est plus pauvre que l'hiver – pour celui qui craint toujours de devenir pauvre. – Cieux cléments, préservez de la jalousie les âmes – de toute ma tribu!	| *lire* ∧
301-302	*Othello*	[p. 301] Non! pour moi, être dans le doute, – c'est être résolu... [p. 302] ∧ | Non, Iago! – Avant de douter je veux voir. Après le doute, la preuve! – et, après la preuve, mon parti est pris: – adieu à la fois l'amour et la jalousie!	∧
302	*Iago*	∧ | – J'en suis charmé; car je suis autorisé maintenant […] Je ne parle pas encore de preuve... – Veillez sur votre femme, observez-la bien avec Cassio, – portez vos regards sans jalousie comme sans sécurité; […]	

		Veillez-y! – Je connais bien les moeurs de notre contrée. – A Venise, les femmes laissent voir au ciel les fredaines – qu'elles n'osent pas montrer à leurs maris; […]	
	Iago	– Elle a trompé son père en vous épousant; – et c'est quand elle semblait trembler et craindre vos regards – qu'elle les aimait le plus.	
	Othello	C'est vrai.	
303	*Iago*	Mais je suis bien blâmable; – j'implore humblement votre pardon – pour vous trop aimer.	
	Othello	Je te suis obligé à tout jamais.	
	Iago	– Je le vois, ceci a un peu déconcerté vos esprits.	
	Othello	– Non, pas du tout! pas du tout!	
	Iago	Sur ma foi, j'en ai peur. – Vous considérerez, j'espère, ce que je vous ai dit – comme émanant de mon affection... Mais je vois que vous êtes ému: – je dois vous prier de ne pas donner à mes paroles – une conclusion plus grave, une portée plus large – que celle du soupçon.	
	Othello	– Non, certes.	
	Iago	[…] Cassio est mon digne ami... – Monseigneur, je vois que vous êtes ému.	
	Othello	Non, pas très-ému. – Je ne pense pas que Desdémona ne soit pas honnête.	
	Iago	– Qu'elle vive longtemps ainsi! Et puissiez-vous vivre longtemps à la croire telle!	
	Othello	– Et cependant comme une nature dévoyée...	
303-304	*Iago*	[p. 303] – Oui, voilà le point. Ainsi, à vous parler franchement, – avoir refusé tant de partis qui se proposaient – et qui avaient avec elle toutes ces affinités de patrie, de race et de rang – dont tous les êtres sont naturellement si avides! – [p. 304] Hum! cela décèle un goût bien corrompu, – une affreuse dépravation, des pensées dénaturées... […] c'est que, son goût revenante des inclinations plus normales, – elle ne finisse par vous comparer aux personnes de son pays, – et (peut-être) par se repentir.	
304	*Othello*	Adieu! adieu! – Si tu aperçois du nouveau, fais-le-moi savoir. […]	
	Iago	– Monseigneur, je prends congé de vous.	
	Othello	– Pourquoi me suis-je marié? Cet honnête garçon, à coup sûr, […]	
		IAGO, revenant.	

305	*Othello*	[…] Peut-être, parce que je suis noir – et que je n'ai pas dans la conversation les formes souples – des intrigants, ou bien parce que j'incline – vers la vallée des années; oui, peut-être, pour si peu de chose, – elle est perdue! Je suis outragé! et la consolation – qui me reste, c'est de la mépriser. O malédiction du mariage, – que nous puissions appeler nôtres ces délicates créatures – et non pas leurs appétits! J'aimerais mieux être un crapaud – et vivre des vapeurs d'un cachot – que de laisser un coin dans l'être que j'aime – à l'usage d'autrui! Voilà pourtant le fléau des grands: – ils sont moins privilégiés que les petits. […] – Si elle me trompe, oh! c'est que le ciel se moque de lui-même! – Je ne veux pas le croire.	*liro*
306	*Desdémona*	– Pourquoi votre voix est-elle si défaillante? Est-ce que vous n'êtes pas bien?	
	Othello	– J'ai une douleur au front, ici.	
	Desdémona	– C'est sans doute pour avoir trop veillé: cela se passera. […]	
	Othello	Votre mouchoir est trop petit. […] – Ne vous occupez pas de ça. Venez, je vais avec vous.	
308	*Othello*	Ha! ha! fausse envers moi! – Envers moi!	
	Iago	Allons! qu'avez-vous, général? Ne pensez plus à cela	
	Othello	– Arrière! va-t'en! tu m'as mis sur la roue! – Ah! je le jure, il vaut mieux être trompé tout à fait – que d'avoir le moindre soupçon.	
	Iago	Qu'y a-t-il, Monseigneur?	
308-309	*Othello*	[p. 308] Je ne le voyais pas, je n'y pensais pas, je n'en souffrais pas! – Je dormais bien chaque nuit; j'étais libre et joyeux! – Je ne retrouvais pas sur ses lèvres les baisers de Cassio! – Que celui qui est volé ne s'aper- [p. 309] çoive pas du larcin, – qu'il n'en sache rien, et il n'est pas volé du tout.	*liro*
309	*Iago*	– Je suis fâché d'entendre ceci.	
	Othello	– J'aurais été heureux quand le camp tout entier, – jusqu'au dernier pionnier, aurait goûté son corps charmant, – si je n'en avais rien su. Oh! maintenant pour toujours – adieu l'esprit tranquille! adieu le contentem.ent! – adieu les troupes empanachées et les grandes guerres – qui font de l'ambition une vertu! Oh! adieu! – adieu le coursier qui hennit, et la stridente trompette, – et l'encourageant tambour, et le fifre assourdissant! – Adieu la bannière royale et toute la beauté, l'orgueil, la pompe et l'attirail de la guerre glorieuse! – Et vous, instruments de guerre dont les gorges rudes – contrefont les clameurs redoutées de l'immortel Jupiter, – adieu! La tâche d'Othello est finie!	*liro.*
	Othello	– Misérable, tu me prouveras que ma bien-aimée est une putain! N'y manque pas, – n'y manque pas! Donne-moi la preuve oculaire, […] – ou bien, par le salut de mon âme éternelle, – il eût mieux valu pour toi être né chien – que d'avoir à répondre à ma fureur en éveil!	

	Iago	En est-ce donc venu là?
	Othello	– Fais-moi voir la chose, ou du moins prouve-la-moi – si bien que la preuve ne porte ni charnière ni tenon – auquel puisse s'accrocher un doute; sinon, malheur à ta vie!
310	*Iago*	– Mon noble maître!
	Othello	– Si tu la calomnies et si tu me tortures, – cesse à jamais de prier, renonce à toute conscience, – accumule les horreurs sur la tête de l'horreur, – commets des actions à faire pleurer le ciel et à épouvanter toute la terre, – tu ne pourras rien ajouter à ta damnation – de plus énorme que cela!
	Iago	O grâce divine! ciel, défendez-moi!... – Êtes-vous un homme?... Avez-vous une âme ou quelque sentiment?... – Dieu soit avec vous! Reprenez-moi mon emploi!... misérable niais, – qui as vécu pour voir ton honnêteté transformée en vice! – O monde monstrueux! sois témoin, sois témoin, ô monde, – qu'il va danger à être franc et honnête!... – Je vous remercie de la leçon, et, à l'avenir, – je n'aimerai plus un seul ami, puisque l'amitié provoque de telles offenses!
	Othello	– Non! demeure... Tu dois être honnête!
	Iago	– Je devrais être raisonnable; car l'honnêteté est une folle – qui s'aliène ceux qu'elle sert.
	Othello	Par l'univers! – je crois que ma femme est honnête et crois qu'elle ne l'est pas; -je crois que tu es probe et crois que tu ne l'es pas; – je veux avoir quelque preuve. Son nom, qui était pur–comme le visage de Diane, – est main tenant terni et noir – comme ma face!... S'il y a encore des cordes ou des couteaux, – des poisons ou du feu ou des flots suffocants, – je n'endurerai pas cela! Oh! avoir la certitude (38)!
311	*Iago*	– Je vois, Monsieur, que vous êtes dévoré par la passion, – et je me repens de l'avoir excitée en vous. – Vous voudriez avoir la certitude?
	Othello	Le voudrais-je? Non! je le veux.
	Iago	– Vous le pouvez. Mais comment? Quelle certitude vous faut-il, Monseigneur? – Voudriez-vous assister, bouche béante, à un grossier flagrant délit, –' et la regarder saillir par l'autre?
	Othello	Mort et damnation! Oh!
	Iago	– Ce serait une entreprise difficile, je crois, – que de les amener à donner ce spectacle. Au diable – si jamais ils se font voir sur l'oreiller par d'autres yeux – que les leurs! Quoi donc? Quelle certitude voulez-vous? – Que dirai-je? Oli trouverez-vous la conviction? – Il est impossible que vous voyiez cela, – fussent-ils aussi pressés que des boucs, aussi chauds que des singes, – aussi lascifs que des loups en rut, et les plus grossiers niais – que l'ignorance ait rendus ivres!... Mais pourtant, je le reconnais, – si la probabilité, si les fortes présomptions – qui mènent directement à la porte de la vérité – suffisent à donner la certitude, vous pouvez l'avoir.
	Othello	– Donne-moi une preuve vivante qu'elle est déloyale.

311-312 *Iago*

[p. 311] – Je n'aime pas cet office-là; – mais, puisque je suis entré si avant dans cette cause, – poussé par une honnêteté et un dévouement stupides, – je continuerai... Dernièrement, j'étais couché avec Cassio, – et, tourmenté d'une rage de dents, – je ne pouvais dormir. – Il y a une es

[p. 312]

pèce d'hommes si débraillés dans l'âme – qu'ils marmottent leurs affaires pendant leur sommeil. – De cette espèce est Cassio. – Tandis qu'il dormait, je l'ai entendu dire: *Suave Desdémona*, – *soyons prudents*! *cachons nos amours*! – Et alors, Monsieur, il m'empoignait, et m'étreignait la main, – en s'écriant: *O suave créature*! Et alors il me baisait avec force – comme pour arracher par les racines des baisers – éclos sur mes lèvres; il posait sa jambe sur ma cuisse, – et soupirait et me baisait et criait alors: *Maudite fatalité – qui fa donnée au More!*

Mart.

lir .

lir .

312 *Othello*

Oh! monstrueux! monstrueux!

Iago

– Non, ce n'était que son rêve.

Othello

– Mais il dénonçait un fait accompli. – C'est un indice néfaste, quoique ce ne soit qu'un rêve.

Iago

– Et cela peut donner corps à d'autres preuves – qui n'ont qu'une mince consistance.

Othello

Je la mettrai toute en pièces!

Iago

– Non, soyez calme! Nous ne voyons encore rien de fait: – elle peut être honnête encore. Dites-moi seulement, – avez-vous quelquefois vu un mouchoir – brodé de fraises aux mains de votre femme?

Othello

– Je lui en ai donné un comme tu dis: c'a été mon premier présent.

Iago

– Je ne le savais pas. C'est avec un mouchoir pareil – (il est à votre femme, j'en suis sûr) que j'ai aujourd'hui – vu Cassio s'essuyer la barbe.

313 *Othello*

– Oh! si ce gueux du moins avait quarante mille vies! – Une seule est trop misérable, trop chétive pour ma vengeance! – Je le vois maintenant: c'est vrai!... Ecoute, Iago, – tout mon fol amour, je le souffle comme ceci à la face du ciel: – il a disparu. Surgis, noire vengeance, du fond de ton enfer! – Cède, ô amour, la couronne et le trône de ce coeur – à la tyrannique haine! Gonfle-toi, mon sein: car ce que tu renfermes – n'est que langues d'aspics!

lir .

Iago

Je vous en prie, calmez-vous.

Othello

– Oh! du sang! du sang! du sang!

Iago

– Patience, vous dis-je! vos idées peuvent changer.

Othello

– Jamais, Iago! De même que la mer Pontique (39), – dont le courant glacial et le cours forcé – ne subissent jamais le refoulement des marées, se dirige sans cesse – […]

— Oui, par le ciel de marbre qui est là-haut, – au

— juste respect de ce voeu sacré – j'engage ici ma parole.

Il tombe à genoux.

14 sdrucciolo

Iago

— Ne vous levez pas encore![…]

		Non è da lasciarsi indietro la opinione di molti i quali stimarono tutti i mari mediterranei nascere da questo capo, e non dallo stretto Gaditano, con argumento da non disprezzarsi, perché l'onda che esce del ponto, non mai ritorna indietro. Plinio
314	*Iago*	[…] Soyez témoins, – vous, lumières toujours brûlantes au-dessus de nous; – vous, éléments qui nous pressez de toutes parts! – Soyez témoins qu'ici Iago voue – l'activité de son esprit, de son bras, de son coeur – au service d'Othello outragé. Qu'il commande, – et l'obéissance sera de ma part tendresse d'âme, – quelque sanglants que soient ses

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

O primeiro fragmento possui como interferências de Boito, textos sublinhados apenas em azul e contém os argumentos para o início do Ato II, quando Jago expõe seu desejo de insinuar suspeitas a Otello, sobre a proximidade entre Cassio e Desdemona, para vingar-se da possível relação extraconjugal que a própria esposa, Emilia, teve com o mouro no passado. Na parte posterior, diferentemente, são utilizadas cores preta e vermelha nos sinais indicativos do material colhido para a conversação na qual Cassio pede a Desdemona que interceda junto ao marido para obter-lhe o perdão; Jago sugere a Otello que a esposa e o belo capitão podem ter algo além da inocente amizade; Desdemona pede a Otello que perdoe Cassio; e, finalmente, Otello e Jago, quando o mouro começa a cair nas teias do alferes.

Faltam dois trechos essenciais ao Ato II da ópera: o solilóquio de Jago, a ária *Credo*, ainda que o primeiro fragmento contenha o mal sentimento que o personagem invejoso nutre pelo general; e o coro de homenagem à Desdemona, cujo teor advém de outro fragmento não identificado como pertencendo à sessão "B". O primeiro, foi inserido apenas em 1884, por ocasião do caso Cafiero[380]. O último trata da inserção feita em 1881, descrita em carta enviada a Verdi[381]. As duas alterações serão abordadas no próximo subcapítulo que mapeia alteração do libreto, considerando que o atual realiza a arqueologia dessa obra a partir da tradução de F.-V. Hugo.

De todos os acontecimentos que ocorrem no trecho da sessão "B", Boito desprezou a participação do Clown e dos musicistas, no alívio cômico produzido por Shakespeare; a conversa de Emilia e Cassio, quando o capitão pede que a dama de companhia consiga um momento de encontro com Desdemona; a conversa entre Cassio e a esposa do general, onde o

[380] Vide nota 339.
[381] Vide nota 307.

capitão pede a intercessão de Desdemona em seu favor; e boa parte da conversa entre Otello e sua esposa.

A letra "C" é utilizada seis vezes e indica, a maioria das passagens utilizadas no 3º Ato do libreto. Nesse trecho, da Tabela 7, vê-se o léxico exposto na Tabela 3:

Tabela 7 – [Catalogação] sinais usados por Boito na sessão "C", da tradução de F.-V. Hugo.

Fragmento 1 (p. 308)				
Signo	**Significação possível**	**Local**	**Ocorrências**	**Cor**
Barra vertical: |	Destacamento de blocos de linhas	Margem externa	1	Preto
Fragmento 2 (p. 315)				
Signo	**Significação possível**	**Local**	**Ocorrências**	**Cor**
^	*Marcato* – ênfase de linha	Margem interna	1	Preto
Fragmentos 3 (p. 341-344)				
Signo	**Significação possível**	**Local**	**Ocorrências**	**Cor**
Barras verticais: |	Destacamento de blocos de linhas	Margem externa	3	Azul
			3	Preto
		Margem interna	6	Azul
			2	Preto
^	*Marcato* – ênfase de linha	Margem externa	16	Preto
			1	Vermelho
		Margem interna	1	Preto
			3	Azul
Linha horizontal de ponta a ponta	Divisão da página		1	Preto
_ (sublinhado)	Destacamento de trecho de linha		1	Azul
			2	Preto

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

O conjunto de notações usadas nessa sessão é mais complexo do que o aplicado na anterior. O conjunto de texto destacado pode ser observado na Tabela 8:

Tabela 8 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão "C".

Página	**Personagem**	**Trecho sinalizado**
308	*Iago*	C. | […] – Je veux perdre ce mouchoir chez Cassio, – et le lui faire trouver. Des babioles, légères comme l'air, – sont pour les jaloux des confirmations aussi fortes – que des preuves d'Ecriture sainte: ceci peut faire quelque chose. […]
315	*Desdémona*	^ – On puis-je avoir perdu ce mouchoir, Émilia? C

341	*Othello*	Laissez-moi voir vos yeux; – regardez-moi en face.
	Desdémona	Quelle est cette horrible fantaisie?
	Othello, à Émilia	– A vos fonctions, mistress! – Laissez seuls ceux qui veulent procréer et fermez la porte! – Toussez et criez hem! si quelqu'un vient. – Votre métier! votre métier! Allons! dépêchez-vous. Émilia sort.
	Desdémona, tombant à genoux	– Je vous le demande à genoux, que signifie votre langage? – J'entends une furie dans vos paroles, – mais non les paroles (44).
	Othello	– Eh bien, qu'es-tu?
	Desdémona	Votre femme. Monseigneur, votre fidèle – et loyale femme!
341-342	*Othello*	[p. 341] Allons, jure cela, damne-toi! – de peur que, te croyant du ciel, les démons – eux-mêmes craignent de te saisir. [p. 342] Donc damne-toi doublement: – jure que tu es honnête!
342	*Desdémona*	Le ciel le sait vraiment!
	Othello	– Le ciel sait vraiment que tu es fausse comme l'enfer!
	Dedémona	– Envers qui, Monseigneur? envers qui? comment suis-je fausse?
	Othello	– Ah! Desdémona! arrière! arrière! arrière! Il sanglote.
	Desdémona	– Hélas! jour accablant!... Pourquoi pleurez-vous? – Suis-je la cause de ces larmes, Monseigneur? – Si par hasard vous soupçonnez mon père – d'être l'instrument de votre rappel, – ne faites pas tomber votre blâme sur moi. Si vous avez perdu son affection, – et moi aussi, je l'ai perdue!
342-343	*Othello*	[p. 342] Le ciel aurait voulu – m'éprouver par des revers, il aurait fait pleuvoir – toutes sortes de maux et d'humiliations sur ma tête nue, – il m'aurait plongé dans la misère jusqu'aux lèvres, – il m'aurait voué à la captivité, moi et mes espoirs suprêmes; – eh bien, j'aurais trouvé quelque part dans mon âme – une goutte de résignation. Mais, hélas! faire de moi – le chiffre fixe que l'heure du mépris – désigne de son aiguille lentement mobile,!... – Oh! ohi... – Pourtant j'aurais pu supporter cela encore, – bien, très-bien! – Mais le lieu choisi dontj'avais fait le grenier de mon coeur, – etd'où je dois tirer la vie, sous peine de la perdre! – mais la fontaine d'où ma source doit couler – pour ne pas se tarir! en être dépossédé, – ou ne pouvoir la garder que comme une [p. 343] citerne où des crapauds hideux – s'accouplent et pullulent!... Oh! change de couleur à cette idée, – Patience, jeune chérubin aux lèvres roses, – et prends un visage sinistre comme l'enfer!
343	*Desdémona*	– J'espère que mon noble maître m'estime vertueuse.

	Othello	– Oh! oui, autant qu'à la boucherie ces mouches d'été – qui engendrent dans un bourdonnement!... fleur sauvage, – si adorablement belle et dont le parfum si suave – enivre douloureusement les sens!... je voudrais que tu ne fusses jamais née!	
	Desdémona	– Hélas! quel péché ai-je commis à mon insu?	
343	*Othello*	– Quoi! cette page si blanche, ce livre si beau étaient-ils – faits pour la plus infâme inscription? – Ce que tu as commis! ce que tu as commis! ô fille publique, – si je le disais seulement, mes joues deviendraient des forges – qui brûleraient toute pudeur jusqu'à la cendre! – Ce que tu as commis! – La ciel se bouche le nez et la lune se voile à tes actions: – la lascive rafale qui baise tout ce qu'elle rencontre – s'engouffre dans les profondeurs de la terre – pour ne pas les entendre... Ce que tu as commis! – Impudente prostituée!	C'
	Desdémona	Par le ciel, vous me faites outrage!	
	Othello	– Est-ce que vous n'êtes pas une prostituée?	
	Desdémona	– Non, aussi vrai que je suis une chrétienne! – Si préserver pour mon mari ce vase – pur de tout contact illégitime – n'est pas l'acte d'une prostituée, je n'en suis pas une!	
344	*Othello*	– Quoi! vous n'êtes pas une putain?	
	Desdémona	Non, aussi vrai que je serai sauvée!	
	Othello	– Est-il possible?	
	Desdémona	– Oh! que le ciel ait pitié de nous!	
	Othello	anteposto J'implore votre pardon alors. – Je vous prenais pour cette rusée putain de Venise – qui a épousé Othello. Rentre ÉMILIA. A Émilia. Vous, mistress, – vous qui avez l'office opposé à celui de saint Pierre – et qui gardez la porte de l'enfer!... Vous! vous! oui, vous! – Nous avons fini. Voici de l'argent pour vos peines. – Je vous en prie, tournez la clef et gardez-nous le secret.	C

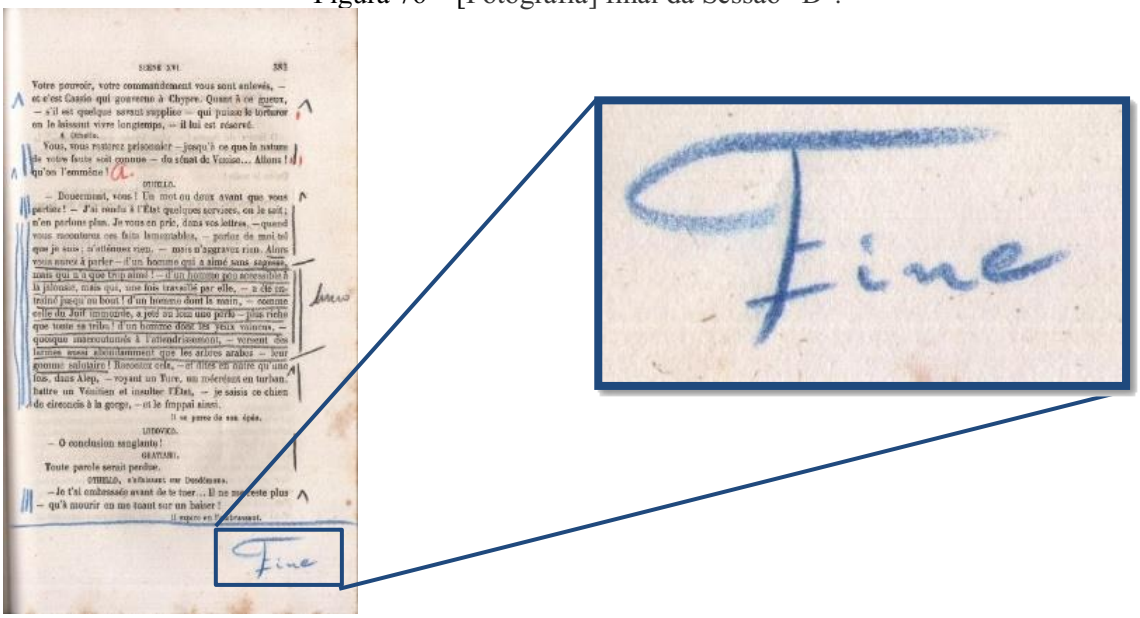
Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

Os dois primeiros fragmentos são referências ao lenço com o qual Otello presenteou Desdemona, no ato anterior a dama o perdeu e Jago, tendo-o capturado, colocou no leito de Cassio, utilizando-o como prova para convencer Otello de que a jovem esposa havia deixado na cama do suposto amante. O 3º Ato inicia-se com Desdemona retornando para, interceder por Cassio novamente, sem desconfiar que, com isso, despertaria a ira do marido. Otello, então, pergunta à consorte pelo presente. Não o possuindo em mãos Desdemona deixa o mouro furioso e é por ele insultada, como pode ser visto no fragmento da página 344. Em seguida, o solo de angustia e ciúmes do mouro, *Dio mi potevi scagliar* aparece na transição das páginas 342-343. O terceto Otello, Jago e Cassio, e o *concertato* final estão acentuados sem designação da letra

"C", respectivamente: entre as páginas 329-331, quando o alferes tece de tal forma sua trama que Otello pensa ter recebido a prova da traição ao ver o lenço nas mãos do ex-capitão; entre as páginas 334-339, nas quais se percebe trechos dos motivos que aparecem na agressão da jovem veneziana pelo general mouro diante do embaixador da *Sereníssima* e da corte.

A última sessão, a "D", inicia-se na página 352, conforme vê-se na Figura 76, e vai até a 383.

Figura 76 – [Fotografia] final da Sessão "D".



Fonte: acervo do Autor (2019).

A letra "D" é utilizada na maioria das passagens utilizadas no quarto e último ato do libreto. Nesse trecho, da Tabela 9, vê-se o léxico exposto na Tabela 3:

Tabela 9 – [Catalogação] sinais usados por Boito na sessão "D", da tradução de F.-V. Hugo.

Fragmento 1 (p. 352)				
Signo	**Significação possível**	**Local**	**Ocorrências**	**Cor**
^	*Marcato* – ênfase de linha	Margem externa	19	Preto
			16	Azul
			4	Vermelho
		Margem interna	2	Preto
			7	Azul
Barra vertical: |	Destacamento de blocos de linhas	Margem externa	26	Azul
			44	Preto
			6	Vermelho
		Margem interna	4	Preto
			25	Azul

			6	Vermelho
/	Destaque de cena		1	Azul
– (travessão)	Destacamento de linha	Margem externa	2	Preto
			45	Vermelho
		Margem interna	44	Vermelho
●	Ponto de destaque	Margem externa	10	Vermelho
		Margem interna	10	Vermelho
Linha horizontal de ponta a ponta	Divisão da página		1	Vermelho
			1	Azul
☆	Estrela – Destaque	Margem externa	19	Azul
			1	Preto
		Margem interna	22	Azul
)	Parênteses para destacar linhas		1	Azul
			1	Preto
_ (sublinhado)	Destacamento de trecho de linha		59	Azul
			12	Preto

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

O conjunto de notações usadas nessa sessão e os trechos destacados podem ser observados na Tabela 10:

Tabela 10 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão “D”.

Página	Personagem	Trecho sinalizado	
352	*Émilia*	D – Comment cela va-t-il à présent? Il a l’air plus doux que tantôt.	▲
	Desdémona	– Il dit qu’il va revenir sur-le-champ. – Il m’a commandé de me mettre au lit, — et de vous congédier.	▲
	Émilia	Me congédier!	
	Desdémona	– C’est son ordre. Ainsi, ma bonne Émilia, – donne-moi mes vêtements de nuit, et adieu. – N’allons pas lui déplaire à présent.	▌
	Desdémona	– Je ne le voudrais pas, moi! Mon amour est si partial pour lui, – que même sa rigueur, ses brusqueries et ses colères... – dégrafe-moi, je te prie... ont de la grâce et du charme à mes yeux.	▌
353	*Desdémona*	– Rien n’y fait, ma foi!... Têtes folles que nous sommes!... – Si je meurs avant toi, je t’en prie, ensevelis-moi – dans un de ces draps.	▌
	Émilia	Allons, allons, vous babillez.	▲

	Desdémona	– Ma mère avait une servante appelé Barbarie (49), – qui était amoureuse; celui qu'elle aimait devint capricieux – et l'abandonna. Elle avait une chanson du Saule; – c'était une vieille chose, mais qui exprimait bien sa situation, – et elle mourut en la chantant. Ce soir, ce chant-là – ne peut pas me sortir de l'esprit (50); j'ai grand'peine – à m'empêcher d'incliner la tête de côté – et de la chanter, comme la pauvre Barbarie... Je t'en prie, dépêche-toi.
	Desdémona	Non, dégrafe-raoi ici... – Ce Lodovico est un homme distingué.
353-354	*Desdémona, chantant*	[p. 353] I La pauvre âme était assise près d'un sycomore. Chantez tous le saule vert. Sa main sur sa tête, sa tête sur ses jïenoux. Chantez le saule, le saule, le saule. [p. 354] Les frais ruisseaux coulaient près d'elle et murmuraient ses plaintes. Chantez le saule, le saule, le saule. Donnant quelque objet de toilette à Émilia. Mets ceci de côté. Chantez le saule, le saule, le saule. Je t'en prie, hâte-toi. Il va rentrer. Chantez tous le saule vert dont je ferai ma guirlande! II Que personne ne le blâme! J'approuve son dédain... – Non, ce n'est pas là ce qui vient après... Ecoute! qui est-ce qui frappe?
354	*Émilia*	– C'est le vent.
	Desdémona	J'appelais mon amour, amour trompeur! Mais lui, il me répondait Chantez le saule, le saule, le saule! Si je courtise d'autres femmes, couchez avec d'autres hommes! (51) – Allons, va-t'en! bonne nuit. Mes yeux me démangent, – est-ce un présage de larmes?
	Émilia	Cela ne signifie rien.
	Desdémona	– Je l'ai entendu dire ainsi... Oh! ces hommes! Ces hommes!... – Penses-tu, en conscience, dis-moi, Émilia, – qu'il y a des femmes qui trompent leurs maris – d'une si grossière façon?.
	Émilia	Il y en a, sans nul doute.
355	*Desdémona*	– Moi, je ne crois pas qu'il y ait des femmes pareilles,
356	*Desdémona*	– Bonne nuit, bonne nuit. Que le ciel m'inspire l'habitude, – non de tirer le mal du mal, mais de faire servir le mal au mieux!
357	*Iago, à part*	[…]. Si Cassio survit, – il a dans sa vie une beauté quotidienne – qui me rend laid... Et puis, le More – pourrait me dénoncer […]
358	*Othello*	[…] Il faut à ton lit. souillé de luxure, la tache de sang de la luxure!

362	*Iago*	[…] Reconnaissons-nous ce visage ou non? – Hélas! mon âmi, mon cher compatriote! – Roderigo!... Non... Si! pour sûr! ciel! c'est Roderigo!
364	*Iago*	[…] Voici la nuit qui doit faire ma fortune ou ma ruine.
365-366		SCÈNE XVI.
	Othello	[p. 365] – C'est la cause, c'est la cause, ô mon âme (55)! – Laissez-moi vous la cacher à vous, chastes étoiles! – C'est la cause!... – Pourtant je ne veux pas faire couler son sang – ni faire de cicatrice à cette peau plus blanche que la neige – et aussi lisse que l'albâtre monumental. Il dépose son épée. – Pourtant il faut qu'elle meure; autrement, elle en trahirait d'autres. Montrant le flambeau. – Éteignons d'abord cette lumière, et puis... Montrant Desdémona. éteignons celle-ci. – Si je souffle sur toi, ministre de flamme, – je puis ressusciter ta clarté première, – pour peu que je me ravise... Mais, la tienne une fois éteinte, – ô modèle achevé de l'exquise nature, – je ne sais pas oii est le feu prométhéen – qui pourra la rallumer!... Quand j'aurai cueilli cette rose, – je ne pourrai plus lui rendre sa sève vitale, – il faudra qu'elle se flétrisse! Je veux la respirer sur la tige! Il l'embrasse. Reminisc[en]za del Patto haleine embaumée qui persuaderait presque – à la justice de briser son glaive!... Encore un! encore un! Il la couvre de baisers. – Sois ainsi quand tu seras morte, et je vais te tuer, – et je t'aimerai après... Encore un! c'est le dernier! – Ja- [p.366] mais chose si douce ne fut aussi fatale. Il faut que je pleure, – mais ce sont des larmes cruelles. Cette douleur-là tient du ciel, – elle châtie qui elle aime... Elle s'éveille.
366	*Desdémona*	– Qui est là? Othello?
	Othello	Oui, Desdémona.
	Desdémona	– Voulez-vous venir au lit, Monseigneur?
	Othello	– Avez-vous prié ce soir, Desdémona?
	Desdémona	Oui, Monseigneur.
	Othello	– Si vous vous souvenez de quelque crime – que la grâce du ciel n'ait pas encore absous, – implorez -la vite!
	Desdémona	– Hélas! Monseigneur, que voulez-vous dire par là?
	Othello	– Allons! faites et soyez brève. Je vais marcher en attendant. – Je ne voudrais pas tuer ton âme sans qu'elle fût préparée. – Non. Le ciel m'en préserve! Je ne voudrais pas tuer ton âme.
	Desdémona	– Vous parlez de tuer!.
	Othello	Oui, j'en parle.
	Desdémona	Alors, que le ciel – ait pitié de moi!
	Othello	Amen! de tout mon coeur!

367	*Desdémona*	– Si vous parlez ainsi, j'espère que vous ne me tuerez pas.
	Othello	Humph!
	Desdémona	– Et pourtant j'ai peur de vous; car vous êtes fatal – quand vos yeux roulent ainsi. Pourquoi aurais-je peur? Je l'ignore, – puisque j'ignore ma faute; cependant je sens que j'ai peur.
	Othello	– Pense à tes péchés.
	Desdémona	Ce sont les tendresses que j'ai pour vous.
	Othello	– Oui, et c'est pour cela que tu meurs.
	Desdémona	– C'est une mort contre nature que celle qui tue pour crime d'amour. – Hélas! pourquoi rongez-vous ainsi votre lèvre inférieure? – Quelque passion sanglante agite tout votre être. – Ce sont de mauvais présages; mais pourtant j'espère, j'espère – que ce n'est pas moi qu'ils menacent.
	Othello	Paix! et soyez calme.
	Desdémona	– J'obéis. Mais de quoi s'agit-il?
	Othello	– Ce mouchoir que j'aimais tant et que je t'avais donné, – tu l'as donné à Cassio.
	Desdémona	Non, sur ma vie et sur mon âme! – Faites venir l'homme et interrogez-le.
368	*Othello*	Chère âme, prends garde, – prends garde au parjure; tu es sur ton lit de mort.
	Desdémona	– Oui, mais pas pour y mourir encore!
	Othello	Si! immédiatement! – Donc confesse franchement ton crime; – car tu aurais beau en nier sous serment tous les chefs, – tu n'écarterais pas, tu n'étoufferais pas la forte conviction – dont je gémis. Tu vas mourir.
	Desdémona	– Alors, que le Seigneur ait pitié de moi!
	Othello	Amen, encore une fois!
	Desdémona	– Et vous aussi, ayez pitié! Jamais je ne – vous ai offensé de ma vie; jamais je n'ai aimé Cassio – que de cette ordinaire affection à laquelle le ciel – m'autorisait. Jamais je ne lui ai donné de gage.
	Othello	– Par le ciel! J'ai vu mon mouchoir à sa main. – femme parjure! tu pétrifies mon coeur, – en voulant me faire voir dans l'action que j'ai résolue – un meurtre, et non plus un sacrifice! – J'ai vu le mouchoir!
	Desdémona	Alors, c'est qu'il l'a trouvé. – Je ne le lui ai jamais donné. Faites-le venir, – et qu'il avoue la vérité!
	Othello	Il a avoué.
	Desdémona	– Quoi, Monseigneur?
	Othello	– Qu'il t'avait eue...
369	*Desdémona*	Quoi! illégitimement!
	Othello	– Oui.
	Desdémona	Il ne le répétera pas.

	Othello	Non, sa bouche est close: – l'honnête Iago y a mis bon ordre.
	Desdémona	– Oh! ma frayeur devine! Quoi! il est mort!
	Othello	– Quand il aurait eu autant de vies que de cheveux, ma grande vengeance – aurait eu de la rancune pour elles toutes.
	Desdémona	Hélas! il est trahi et je suis perdue!
	Othello	– Fi donc, prostituée! tu pleures pour lui devant ma face!
	Desdémona	– Oh! bannissez-moi. Monseigneur, mais ne me tuez pas.
	Othello	– A bas, prostituée! (56)
	Desdémona	– Tuez-moi demain! Laissez-moi vivre cette nuit!
	Othello	– Non! Si vous vous débattez...
	Desdémona	Rien qu'une demi-heure!
	Othello	A l'exécution – pas de sursis!
370	*Desdémona*	Rien que le temps de dire une prière!
	Othello	– Il est trop tard! Il l'étouffé.
	Desdémona, se débattant.	Dieu!... Dieu!... Dieu!
	Émilia, dans l'intérieur du théâtre.	– Monseigneur! Monseigneur! Holà! Monseigneur! Monseigneur!
	Othello	– Quel est ce bruit?... Pas morte! pas encore tout à fait morte! – Tout cruel que je suis, je ne suis pas sans pitié: – je ne voudrais pas prolonger ton supplice! – Ainsi! ainsi (57)! Il l'achève.
	Émilia, de l'intérieur.	Holà! Monseigneur! Monseigneur!
	Othello	Qui est là?
	Émilia	– Oh! mon bon seigneur, je voudrais vous dire un mot.
370-371	*Othello*	[p. 370] – Oui... c'est Émilia... Tout à l'heure!... Elle est morte... – Il est probable qu'elle vient me parler de la mort de Cassio; – le bruit a été grand... Ah! plus un mouvement! – Calme comme la tombe... Est-il bon que je la laisse entrer? – Je crois qu'elle remue encore... Non... Que faire? – Si elle entre, elle voudra sûrement parler à ma femme... – Ma femme! ma femme! Quelle femme? Je n'ai pas de femme. – Oh! insupportable idée! Oh! heure accablante! – Il me semble qu'il devrait y avoir à présent une immense éclipse – du soleil et de la lune, et [p. 371] que le globe épouvanté – devrait, s'entr'ouvrir à ce bouleversement.
371	*Émilia, de l'intérieur.*	– Je vous en conjure, laissez-moi vous parler, – oh! mon bon seigneur!

	Othello		– Je t'avais oubliée. Allons, entre, Émilia. Il va à la porte, pais se ravise et revient précipitamment vers le lit dont il ferme les rideaux. – Doucement!... Tout à l'heure!... Tirons les rideaux... – Oià es-tu? Que me veux-tu à présent? Il ouvre la porte. Entre ÉMILIA.
	Émilia		– Oh! mon bon seigneur, il y a un meurtre affreux commis là-bas.
	Othello		– Quoi! à l'instant!
	Émilia		A l'instant même, Monseigneur!
	Othello		– C'est la conséquence de l'aberration de la lune: – elle approche de la terre plus près que de coutume, – et elle rend fous les hommes.
	Émilia		– Monseigneur, Cassio a tué un jeune Vénitien – nommé Roderigo.
	Othello		Roderigo tué! – Et Cassio tué!
	Émilia		Non, Cassio n'est pas tué.
372	*Othello*		– Cassio n'est pas tué? Alors le meurtre détonne, – et l'harmonieuse vengeance est faussée!
	Desdémona, d'une voix expirante		– injustement! injustement tuée!
	Émilia		Ciel! quel est ce cri?
	Othello		– Ce cri! Lequel?
	Émilia, s'élançant vers le lit		– Horreur!... Hélas! c'était la voix de Madame... – Au secours! au secours! Holà! au secours! Madame, parlez encore! ô douce maîtresse, parlez!
	Desdémona		– Je meurs innocente!
	Émilia		Mais qui a commis – cette action?
	Desdémona		– Personne! Moi! moi-même! Adieu. – Recommande-moi à mon bon seigneur... Oh! adieu! Elle meurt.
	Othello		– Mais comment aurait-elle été assassinée?
	Émilia		Hélas! qui sait?
	Othello		– Vous l'avez entendue le dire elle-même: ce n'est pas moi.
	Émilia		– Elle l'a dit; je suis tenue de rapporter la vérité.
	Othello		-Elle est allée, la menteuse, dans l'enfer brûlant: – c'est moi qui l'ai tuée.
373	*Émilia*		Oh! elle n'en est que plus un ange, – et vous n'en êtes qu'un plus noir démon.
	Othello		– Elle tournait au dévergondage et c'était une putain!
	Émilia		– Tu la calomnies et tu es un démon.
	Othello		– Elle était trompeuse comme l'onde.
	Émilia		– Tu es efiréné comme la flamme d'oser dire – qu'elle était trompeuse. Oh! elle était d'une loyauté céleste.

	Othello	– Cassio l'avait saillie! Demande à ton mari d'ailleurs. – Oh! je serais damné au-dessous de toutes les profondeurs l'enfer, – si je n'étais pas allé, sur le terrain du juste, – jusqu'à cette extrémité. Ton mari a su tout cela.
	Émilia	Mon mari?
	Othello	Ton mari!
	Émilia	– Qu'elle était infidèle au lit nuptial!
	Othello	Oui, avec Cassio. – Si elle avait été fidèle, – quand le ciel m'aurait offert un autre univers – formé d'une seule topaze massive et pure, – je ne l'aurais pas cédée en échange.
	Émilia	Mon mari!
373-374	*Othello*	[p. 373] – Oui, c'est lui qui m'a le premier parlé d'elle... – C'est v. 24 [p. 374] un honnête homme, et il a horreur de la fange – qui s'attache aux actions immondes.
374	*Émilia*	Mon mari!
	Othello	– A quoi bon cette répétition, femme? Je dis ton mari.
	Émilia	– O ma maîtresse, la scélératesse a pris pour jouet l'amour. – Mon mari a dit qu'elle était infidèle?
	Othello	Lui-même, femme. – Je dis ton mari; comprends-tu le mot? – Mon ami, ton mari, l'honnête, l'honnête Iago!
	Émilia	– S'il a dit cela, puisse son âme pernicieuse – pourrir d'un demi-atome chaque jour! Il a menti du fond du coeur! – Elle n'était que trop follement éprise de son affreux choix.
	Othello, menaçant	-Ah!
	Émilia	Fais ce que tu voudras. – Ton action n'est pas plus digne du ciel, – que tu n'étais digne d'elle.
	Othello, la main son épée	Taisez-vous! cela vaudra mieux!
	Émilia	– Tu n'as pas pour faire le mal la moitié de la force – que j'ai pour le souffrir. dupe! idiot! – aussi ignorant que la crasse! Tu as commis une action... – Je ne m'inquiète pas de ton épée... Je te ferai connaître, – dussé-je perdre vingt vies!... Au secours! holà! Au secours!... – Le More a tué ma maîtresse! Au meurtre! au meurtre!
375	*Émilia, à Iago, montrant Othello*	– Démens ce miséraîole, si tu es un homme! – Il prétend que tu as dit que sa femme le trompait. – Je sais bien que tu ne l'as pas dit: tu n'es pas un tel misérable. ~ Parle, car mon coeur déborde.
	Iago	– Je lui ai dit ce que je pensais; et je ne lui ai rien dit – qu'il n'ait trouvé lui-même juste et vrai.
	Émilia	– Mais lui avez-vous jamais dit qu'elle le trompait?
	Iago	– Oui.

	Émilia	– Vous avez dit un mensonge; un odieux, un damné mensonge! – Un mensonge, sur mon âme! un infâme mensonge! – Elle, le tromper! avec Cassio!... Avez-vous dit avec Cassio?	
	Iago	– Avec Cassio, mistress! Allons, retenez votre langue sous le charme!	
	Émilia	– Je ne veux pas retenir ma langue. C'est mon devoir de parler. – Ma maîtresse est ici gisante, assassinée dans son lit.	
376	*Émilia*	Trahison! trahison! trahison! – J'y songe, j'y songe... Je devine! Oh! trahison! trahison!... – Je l'ai pensé alors!... Jeme tuerai de douleur... – Oh! trahison!	
	Iago	– Allons, êtes-vous folle? Rentrez à la maison, je vous l'ordonne.	
	Émilia	– Mes boris messieurs, ne me laissez pas interdire la parole! – Il est juste que je lui obéisse, mais pas à présent! – Il se peut, Iago, que je ne retourne jamais à la maison.	
	Othello, se jetant sur le corps de Desdémona	– Oh! oh! oh!	
	Émilia	Oui, jette-toi là et rugis! – Car tu as tué la plus adorable innocente – qui ait jamais levé les yeux au ciel.	
	Othello	Oh! elle était impure!	
377	*Othello*	– C'est bien malheureux, mais Iago sait – qu'elle a mille fois commis avec Cassio – l'acte d'impudeur. Cassio l'a avoué. – Et elle l'a récompensé de ses tendres labeurs – en lui donnant le premier souvenir, le premier gage d'amour – qu'elle avait eu de moi; je l'ai vu à la main de Cassio; – c'était un mouchoir, antique offrande – que ma mère avait reçue de mon père.	
	Émilia	– O ciel, ô puissances célestes!	
	Iago	Allons! taisez-vous.	
	Émilia	– Le jour se fera! le jour se fera!... Me taire, monsieur? Non! – Non, je veux parler, libre comme l'air! – Quand le ciel et les hommes et les démons, quand tous, – tous, tous crieraient: Honte! sur moi, je parlerai.	
	Iago	– Soyez raisonnable et rentrez.	
	Émilia	Je ne veux pas. Iago menace sa femme de son épée.	
	Gratiano	Fi! – Votre épée contre une femme!	
378	*Émilia*	– More stupide! ce mouchoir dont tu parles, – je l'avais trouvé par hasard et donné à mon mari: – car mainte fois avec une insistance solennelle – que ne méritait pas un pareil chiffon, – il m'avait suppliée de le voler!	
	Iago	Misérable catin!	
	Émilia	– Elle l'a donné à Cassio! Non. Hélas! c'est moi qui l'ai trouvé – et qui l'ai donné à mon mari!	
	Iago	Carogne, tu mens!	

	Émilia	– Par le ciel, je ne mens pas! Je ne mens pas, messieurs! A Othello. – meurtrier idiot! qu'est-ce qu'un fou pareil – pouvait faire d'une si noble femme? Iago frappe Émilia de son épée et se sauve.
	Othello	N'y a-t-il donc de foudres au ciel – que pour tonner? Oh! l'insigne scélérat!
379	*Othello*	Je ne suis même plus vaillant. – Le premier marmouset venu me prend mon épée! – Mais de quel droit l'honneur survivrait-il à l'honnêteté? – Que tout finisse à la fois!
	Othello	– J'ai une autre arme dans cette chambre: – c'est une épée d'Espagne trempée dans l'eau glacée. – Oh! la voici.
379-380	*Othello*	[p. 379] – Regardez! j'ai une arme: – jamais meilleure épée n'appuya – sur la cuisse d'un soldat. J'ai vu îe jour – où, [p. 380] avec ce faible bras et cette bonne' lame, – je me suis fait un chemin à travers des obstacles – vinpt fois plus puissants que votre résistance. Mais, ô vaine foifanterie! – qui peut maîtriser sa destinée? Il n'en est plus ainsi à présent! – Ne vous effrayez pas, même en me voyant armé. – Voici le terme de mon voyage, en voici le but, – voici le point de repère de ma voile épuisée! – Vous reculez d'effroi? Crainte superflue! – Menacez seulement d'un roseau la poitrine d'Othello, – et il reculera... Où donc irait Othello? Contemplant Desdémona. – Ah! qulle mine tu as maintenant, fille de mauvaise étoile! – Pâle comme ta chemise! Quand nous nous rencontreronsau jour du jugement, -ton apparition précipitera mon âme du ciel, – et les démons l'attraperont. Froide! Froide, ma fille? – Froide comme ta chasteté!... – maudit, maudit scélérat! Foueltez-moi, démons, – loin des jouissances de cette vision céleste! – Soufflez-moi dans vos ouragans! Rôtissez-moi dans le soufre! – Lavez-moi aux torrents profonds de la flamme liquide! – Desdémona! Desdémona! Morte! – morte! Oh! oh! oh!
381	*Lodovico*	– Arrachez-lui son épée.
	Iago	Mon sang coule, monsieur; mais je ne suis pas tué.
	Othello	– Je n'en suis pas fâché: je souhaite que tu vives; – car, à mon sens, c'est un bonheur de mourir.
	Lodovico	– Othello, toi qui, si bon jadis, -es ainsi tombé dans le piège d'un scélérat maudit, – que peut-on te dire?
	Othello	– Je le crois, et j'implore votre pardon,.. – Voulez-vous, je vous prie, demander à ce demi-démon – pourquoi il m'a ainsi englué corps et âme?
	Iago	– Ne me demandez rien: ce que vous savez, vous le savez. – Désormais je ne dis plus une parole.
	Gratiano	La torture vous ouvrira les lèvres.

382	*Lodovico*	– Monsieur, vous allez apprendre ce qui est arrivé; – car vous l'ignorez, je pense. Voici une lettre – qu'on a trouvée dans la poche de Roderigo assassiné, – et en voici une seconde. L'une prouve – que Roderigo devait se charger – du meurtre de Cassio.	
	Cassio	Je l'ai trouvé dans ma chambre; – et lui-même vient d'avouer à l'instant -qu'il l'avait laissé tomber pour le projet spécial – qui a réussi selon ses désirs.	
	Cassio	– En outre, dans cette même lettre, Roderigo – reproche à Iago de l'avoir poussé – à me braver sur la place de garde. Et tout à l'heure encore, – quand on le croyait mort depuis longtemps, il a dit qu'Iago l'avait aposté – et qu'Iago l'avait frappé.	
382-383	*Lodovico, à Othello*	[p. 382] – Vous allez quitter cette chambre et nous suivre. – [p. 383] Votre pouvoir, votre commandement vous sont enlevés, – et c'est Cassio qui gouverne à Chypre. Quant à ce gueux, – s'il est quelque savant supplice – qui puisse le torturer en le laissant vivre longtemps, – il lui est réservé. A Othello. Vous, vous resterez prisonnier – jusqu'à ce que la nature de votre faute soit connue – du sénat de Venise... Allons! qu'on l'emmène! a.	
383	*Othello*	– Doucement, vous! Un mot ou deux avant que vous partiez! – J'ai rendu à l'Etat quelques services, on le sait; n'en parlons plus. Je vous en prie, dans vos lettres, –quand vous raconterez ces faits lamentables, – parlez de moi tel que je suis; n'atténuez rien, – mais n'aggravez rien. Alors vous aurez à parler – d'un homme qui a aimé sans sagesse, mais qui n'a que trop aimé! –d'un homme peu accessible à la jalousie, mais qui, une fois travaillé par elle, – a été entraîné jusqu'au bout! d'un homme dont la main, – comme celle du Juif immonde, a jeté au loin une perle – plus riche que toute sa tribu! d'un homme dont les yeux vaincus, – quoique inaccoutumés à l'attendrissement, – versent des larmes aussi abondamment que les arbres arabes – leur gomme salutaire! Racontez cela, – et dites en outre qu'une fois, dans Alep, – voyant un Turc, un mécréant en turban, battre un Vénitien et insulter l'État, – je saisis ce chien de circoncis à la gorge, – et le frappai ainsi. Il se perce de sou épée.	*lirico*
	Lodovico	– O conclusion sanglante!	
	Othello, s'affaissant sur Desdémona	– Je t'ai embrassée avant de te tuer... Il ne me reste plus – qu'à mourir en me tuant sur un baiser! Il expire en l'embrassant.	
		Fine	

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

Aparecem destacados todos os diálogos importantes para a construção do quarto ato, desde a angustiosa canção do salgueiro e da *Ave Maria*, de Desdemona; a entrada de Otello no quarto da esposa; a discussão do casal e o estrangulamento da jovem; a entrada de todos os personagens para o reconhecimento das trapaças de Jago; e, finalmente, o suicídio do protagonista.

Há um trecho de anotações entre as páginas 262 e 272 que são usados em três pontos especiais do Ato I e, portanto, teriam relação com a parte A, dos códigos boitianos. Os pontos são: a tempestade de abertura da ópera, a cena da embriaguez de Cassio por Jago, na metade do mesmo segmento, e declarações afetuosas entre o casal protagonista, a serem empregados no dueto de amor de encerramento ato. Na tabela abaixo vê-se o léxico usado por Boito.

Tabela 11 – [Catalogação] sinais usados por Boito, sem parte definida, da tradução de F.-V. Hugo.

Fragmento 1 (p. 285-314)				
Signo	**Significação possível**	**Local**	**Ocorrências**	**Cor**
Barra vertical: |	Destacamento de blocos de linhas	Margem externa	2	Preto
			5	Azul
		Margem interna	3	Azul
^	*Marcato* – ênfase de linha	Margem externa	13	Preto
			23	Azul
		Margem interna	1	Preto
			4	Azul
_ (sublinhado)	Destacamento de trecho de linha		8	Preto
			92	Vermelho
Paraf 6.	Inscrição talvez	Margem externa	1	Azul

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

O conjunto de notações usadas nessa sessão é mais complexo do que o aplicado na anterior. O conjunto de texto destacado pode ser observado abaixo:

Tabela 12 – [Catalogação] destaques realizados na Sessão “B”.

Página	**Personagem**	**Trecho sinalizado**
260	*Premier Gentilhomme*	– Rien du tout, tant les vagues sont élevées! – Entre le ciel et la pleine mer, je ne puis – découvrir que voile.
260-261	*Montano*	[p. 260] Il me semble que le vent a parlé bien haut à terre; – ja- [p. 261] mais plus rudes rafales n’ont ébranlé nos créneaux. […]
261	*Deuxième Gentilhomme*	[…] – les flots irrités semblent lapider les nuages; – la lame, secouant au vent sa haute et monstrueuse crinière, – semble lancer l’eau sur l’ourse flamboyante – et inonder les satellites du pôle immuable. – Je n’ai jamais vu pareille agitation – sur la vague enragée.
	Montano	[…], elle a sombré. […].

	Troisièmme Gentilhomme	– Cette désespérée tempête a si bien étrillé les Turcs – que leurs projets sont éclopés. Un noble navire, venu de Venise, – a vu le sinistre naufrage et la détresse – de presque toute leur flotte.
	Troisièmme Gentilhomme	Le navire est ici mouillé, – un bâtiment véronais. Michel Cassio, – lieutenant du belliqueux More, Othello, – a débarqué; le More lui-même est en mer – et vient à Chypre avec des pleins pouvoirs.
	Montano	[p. 261] – J'en suis content: c'est un digne gouverneur.
262	*Troisièmme Gentilhomme*	[…] cette sombre tempête.
	Montano	[…] – Nous verrons le vaisseau qui vient d'atterrir, - et nous chercherons des yeux le brave Othello – jusqu'au point où la mer et l'azur aérien – sont indistincts à nos regards.
	Cassio	– Merci à vous, vaillant de cette île guerrière, – qui appréciez si bien le More! Oh! puissent les cieux – le défendre contre les éléments, – car je l'ai perdu sur une dangereuse mer!
	Voix aux Dehors	Une voile! une voile! une voile!
263	*Quatrième Gentilhomme*	– La ville est déserte. Sur le front de la mer – se pressent un tas de gens qui crient: Une voile!
	Cassio	– Mes pressentiments me désignent là le gouverneur. On entend le canon.
	Deuxièmme Gentilhomme	– Ils tirent la salve de courtoisie; – ce sont des amis, en tout cas.
	Cassio	– Oui, et très-heureusement; il a conquis une fille – qui égale les descriptions de la renommée en délire; – une fille qui échappe au trait des plumes pittoresques, – et qui, dans l'étoffe essentielle de sa nature, – porte toutes les perfections (26)... Eh bien, qui vient d'atterrir? Le deuxième gentilhomme rentre.
	Deuxième Gentilhomme	– C'est un certain Iago, enseigne du général.
264	*Cassio*	– C'est celle dont je parlais, le capitaine de notre grand capitaine! – celle qui, confiée aux soins du hardi Iago, – vient, en mettant pied à terre, de devancer notre pensée – par une traversée de sept jours... Grand Jupiter! Protège Othello, – et enfle sa voile de ton souffle puissant: – puisse-t-il vite réjouir cette baie de son beau navire, – revenir tout palpitant d'amour dans les bras" de Desdémona (27), – […] – Le trésor du navire est arrivé au rivage! – Vous, hommes de Chypre, à genoux devant elle! – Salut à toi, notre dame! Que la grâce du ciel – soit devant et derrière toi et h tes côtés, – et rayonne autour de toi!
264-265	*Cassio*	[p. 264] - Les efforts violents de la mer et du ciel – nous ont séparés... Mais écoutez! une voile! [p. 265] Cris au loin. Une voile! une voile! On entend le canon.

265	*Cassio*	A Iago. – Brave enseigne, vous êtes le bienvenu. A Émilia. La bienvenue, Mistress! – Que votre patience, bon Iago, ne se blesse pas – de la liberté de mes manières: c'est mon éducation – qui me donne cette familiarité de courtoisie.	
	Iago	Beaucoup trop, ma foi! – Je m'en aperçois toujours quand j'ai envie de dormir. – Dame! j'avoue que devant Votre Grâce – elle renfonce un peu sa langue dans son coeur – et ne grogne qu'en pensée.	
266	*Iago*	[…] vous injuriez, des démons quand on vous offense, – des flâneuses dans vos ménages, des femmes de ménage dans vos lits. […] – Ah! noble dame, ne m'en chargez pas. – Je ne suis qu'un critique.	
267	*Iago*	Celle qui est belle n'est janiais bête: Car elle a toujours assez d'esprit pour avoir un héritier.	
	Desdémona	Ce sont de vieux paradoxes absurdes pour faire rire les sots dans un cabaret. Quel misérable éloge as-tu pour celle qui est laide et bête?	
	Iago	Il n'est pas de laide si bête Qui ne fasse d'aussi vilaines farces qu'une belle d'esprit.	
	Iago	Celle qui, toujours jolie, ne fut jamais coquette, Qui, ayant la parole libre, n'a jamais eu le verbe haut, Qui, ayant toujours de l'or, ne s'est jamais montrée fastueuse, Celle qui s'est détournée d'un désir en disant: Je pourrais bien! Qui, étant en colère et tenant sa vengeance, A gardé son offense et chassé son déplaisir, Celle qui ne fut jamais assez frêle en sagesse Pour échanger une tête de morue contre que queue de saumon (29), Celle qui a pu penser et n'a pas révélé son idée. Qui s'est vu suivre par des galants et n'a pas tourné la tète, Cette créature-là est bonne, s'il y eut jamais créature pareille.	
268	*Desdémona*	A quoi?	
	Iago	A faire téter des niais et à teair un compte de petite bière.	
	Iago	Il la prend parle creux de la main... Oui, bien dit! Chuchote, va! Une toile d'araignée aussi mince me suffit pour attraper cette grosse mouche de Cassio. Oui, souris-lui, va: je te garrotterai dans ta propre courtoisie... Vous dites vrai, c'est bien ça. Si ces grimaces-là vous enlèvent votre grade, lieutenant, vous auriez mieux fait de ne pas baiser si souvent vos trois doigts, comme sans doute vous allez le faire encore pour jouer au beau sire! Cassio envoie du bout des doigts un baiser à Desdémona. Très-bien! bien baisé! excellente courtoisie! c'est cela, ma foi. Oui, encore vos doigts à vos lèvres! Puissent-ils être pour vous autant de canules de clystère!... Fanfares. Le More! je reconnais sa trompette.	
269	*Othello*	– O ma belle guerrière!	
	Othello	[…] – Si après chaque tempête viennent de pareils calmes, – puissent les vents souffler jusqu'à réveiller la mort! – Puisse ma barque s'évertuer à gravir sur les mers des sommets – hauts comme l'Olympe, et à replonger ensuite aussi loin – que l'enfer	paraf 6

		l'est du ciel! Si le moment était venu de mourir, – ce serait maintenant le bonheur suprême: car j'ai peur, – tant le contentement de mon âme est absolu, – qu'il n'y ait pas un ravissement pareil à celui-ci – dans l'avenir inconnu de ma destinée!
	Desdémona	Fasse le ciel – au contraire que nos amours et nos joies augmentent avec – nos années!
	Othello	Dites amen à cela, adorables puissances! – Je ne puis pas expliquer ce ravissement, – il m'étouffe, c'est trop de joie, – Tiens! Tiens encore!
	Iago	Oh! vous êtes en harmonie à présent! – Mais je broierai les clefs qui règlent ce concert, – foi d'honnête homme!
270	*Othello*	Allons! au château!... – Vous savez la nouvelle, amis; nos guerres sont terminées, les Turcs sont noyés. Aux gens de Chypre. – Comment vont nos vieilles connaissances de cette île? A Desdémona. – Rayon de miel, on va bien vous désirer à Chypre! – J'ai rencontré ici une grande sympathie, ma charmante, – je bavarde sans ruse, et je raffole – de mon bonheur... Je t'en prie, bon Iago, – va dans la baie, et fais débarquer mes coffres! – […]
	Iago	Viens me rejoindre immédiatement au havre... Approche... Situes un vaillant, s'il est vrai, comme on le dit, que les hommes, une fois amoureux, ont dans le caractère une noblesse au-dessus de leur nature, écoute-moi. Le lieutenant est de service celte nuit dans la Cour des Gardes... Mais d'abord il faut que je te dise ceci... Desdémona est éperdument amoureuse de lui.
270-271	*Iago*	[p. 270] Mets ton doigt comme ceci, et que ton âme s'instruise! Remarque-moi avec quelle violence elle s'est d'abord éprise du More, simplement pour les fanfaronnades et les mensonges fantastiques qu'il lui disait. Continuera-t-elle de l'aimer pour son bavardage? […] [p. 271] […] le coeur lui lèvera, et elle prendra le More en dégoût, en horreur; sa nature même la décidera et la […] qui est placé plus haut que Cassio sur les degrés de cette bonne fortune? Un drôle si souple, qui a tout juste assez de conscience pour affecter les formes d'une civile et généreuse bienséance, afin de mieux satisfaire la passion libertine et lubrique qu'il cache! Non, personne n'est mieux placé que lui, personne! Un drôle intrigant et subtil, un trouveur d'occasions! Un faussaire qui peut extérieurement contrefaire toutes les qualités, sans jamais présenter une qualité de bon aloi! Un drôle diabolique!... Et puis, le drôle est beau, il est jeune, il a en lui tous les avantages que peut souhaiter la folie d'une verte imagination! C'est une vraie peste que ce drôle, et la femme l'a déjà attrapé!
	Roderigo	Je ne puis croire cela d'elle. Elle est pleine des plus angéliques inclinations.
	Iago	Angélique queue de figue! Le vin qu'elle boit est fait de grappes. Si elle était angélique à ce point, elle n'aurait jamais aimé le More. Angélique crème fouettée! N'as-tu pas vu son manège avec la main de Cassio? N'as-tu pas remarqué?

271-272	*Iago*	[p. 271] Pure paillardise, j'en jure par cette main! C'est l'index, l'obscure préface à l'histoire de la luxure et des impures pensées. Leurs lèvres étaient si rapprochées que leurs ha- [p. 272] leines se baisaient. Pensées fort vilaines, Roderigo, Quand de pareilles réciprocités ont frayé la route, arrive bien vite le maître exercice, la conclusion faite chair. Pish!... Mais laissez-vous diriger par moi. Monsieur, par moi qui vous ai amené de Venise. Soyez de garde cette nuit. Pour la consigne, je vais vous la donner. Cassio ne vous connaît pas... Je ne serai pas loin de vous... Trouvez quelque prétexte pour irriter Cassio soit en parlant trop haut, soit en contrevenant à sa discipline, soit par tout autre moyen à votre convenance que l'occasion vous indiquera mieux encore.	
272	*Iago*	Il est vif, Monsieur, et très-prompt à la colère; et peut-être vous frappera-t-il de son bâton. Provoquez-le à le faire, car de cet incident je veux faire naître parmi les gens de Chypre une émeute qui ne pourra se calmer sérieusement que par la destitution de Cassio. Alors vous abrégerez la route à vos désirs parles moyens que je mettrai à leur disposition, dès qu'aura été très-utilement écarté l'obstacle qui s'oppose à tout espoir de succès.	
	Iago	Compte sur moi. Viens tout àl'heure me rejoindre à la citadelle. Il faut que je débarque ses bagages. Au revoir.	

Fonte: Mapeamento feito pelo Autor (2020).

As cores utilizadas pelo libretista dão destaque às páginas da tradução. Normalmente o vermelho é usado para destacar trechos marcados por grande violência, mormente, essas ocasiões têm ligação com a última cena, na qual ocorre o feminicídio de Desdemona. O azul, mais utilizado que o preto, trata de situações de destaque em geral, que se pretende manter no libreto. Os símbolos também dão ênfase a certos segmentos, e conforme o trecho destacado seja importante, tanto mais símbolos, Boito o dará, ou seja, três barras, ou três *marcati*, por exemplo. Entretanto, basta que a linha esteja grafada pelo poeta para sabermos que aquele trecho lhe chamou a atenção e, direta ou indiretamente, repercutirá no libreto.

Muitos críticos, por tudo isso, julgam Boito como um dos melhores libretistas de que dispôs Verdi. Embora, a ordem dessa relação não seja propriamente essa. Boito foi atuante, crítico, participativo, inspirador e parceiro de Verdi. O crítico Camille Bellaigue, em sua bibliografia crítica sobre o maestro de Busseto, assim expressou:

> Trinta e sete e quarenta e três anos depois [da composição de Macbeth], foi preciso um Arrigo Boito para querer e saber unir finalmente Shakespeare e Verdi em duas obras-primas dignas de ambos. Prestemos homenagem ao eminente músico-poeta, que só queria ser o intermediário entre um poeta e um músico maior do que ele. É verdade que inspirar-se em Shakespeare para inspirar Verdi não era uma tarefa comum: tê-lo realizado assim não é uma honra medíocre. Honra moral, porque tanta modéstia, tanto desinteresse é raro; honra estética, poucas criações pessoais podem ser mais invejáveis do que uma mediação tão gloriosa. Não vamos separar aqui o senhor daquele que, piedosamente esquecido de si mesmo, queria ser apenas o servo. Sem Boito, *Otello* e *Falstaff* não só não seria o que é, como não seria. Essa poesia foi a

> conselheira, como digo, a causa dessa música, antes de ser sua companheira e adorno. (BELLAIGUE, 1912, p. 95, tradução nossa)[382].

A ação do poeta na elaboração do libreto de *Otello* extrapola os limites do que um libretista verdiano, normalmente, faria. Boito guiou o maestro por suas linhas; reordenou certos elementos do drama original, conforme sua compreensão de qual seria o melhor fluxo dramatúrgico para a tragédia em questão. Desse modo, a tradução boitiana já não seguiu fielmente a estrutura da obra shakespeariana, mas adaptou-a para se chegar em uma nova versão da obra. Aliás, o *Otello* de Boito é tão descaracterizado ou, poder-se-ia dizer, infiel à peça do Bardo, que foi levantada a questão se se tratava de uma obra verdadeiramente shakespeariana. Nessa contenda, George Bernard Shaw escreveu:

> A composição de Otello foi um feito muito menos shakespeariano; pois a verdade é que, em vez de Otello ser uma ópera italiana escrita no estilo de Shakespeare, Otello é uma peça escrita por Shakespeare no estilo da ópera italiana. É bastante peculiar entre suas obras nesse aspecto. Seus personagens são monstros: Desdemona é uma *prima donna*, com lenço, confidente e solo vocal, tudo completo; e Jago, embora um pouco mais antropomórfico do que o Conde di Luna, só o é quando escapa do papel de vilão de palco. Os transportes de Otello são transmitidos por uma música magnífica, mas sem sentido, que vai do Propôntico ao Helesponto em uma orgia de som trovejante e ritmo saltitante; e a trama é pura farsa: quer dizer, se apoia em um mal-entendido artificialmente fabricado e desesperadamente precário, que uma palavra casual pode perturbar a qualquer momento. (SHAW, 1955, p. 142, tradução nossa)[383].

Isso demonstra a compreensão do poeta de que estava, antes de realizar uma tradução, produzindo uma nova obra de arte. A participação ativa de Boito foi essencial para que *Otello* fosse reconhecido como uma das obras mestras de Verdi. O texto de Boito, como não poderia deixar de ser, reflete sua fidelidade sim, mas ao espírito romântico da crença em um "mundo

---

[382] "*Trente-sept et quarante-trois ans plus tard, il fallut un Arrigo Boito pour vouloir et pour savoir unir enfin Shakespeare et Verdi en deux chefs-d'œuvre dignes de l'un et de l'autre. Rendons hommage au musicien-poète éminent, qui ne voulut être que l'intermédiaire entre un poète et en musicien plus grands que lui. Il est vrai que s'inspirer de Shakespeare pour inspirer Verdi n'était point une tâche commune: l'avoir accomplie ainsi n'est pas un médiocre honneur. Honneur moral, car tant de modestie, un tel désintéressément est rare ; honneur esthétique, peu de créations personnelles pouvant être plus enviables qu'une aussi glorieuse entremise. Nous ne séparerons point ici le maître de celui qui, pieusement oublieux de lui-même, voulut n'être que le serviteur. Sans Boito, non seulement Otello et Falstaff ne seraient pas ce qu'ils sont, mais ils ne seraient pas du tout. Cette poésie fut la conseillère, que dis-je, la cause de cette musique, avant d'en être la compagne et la parure.*"

[383] "*The composition of Otello was a much less Shakespearean feat; for the truth is that, instead of Otello being an Italian opera written in the style of Shakespeare, Othello is a play written by Shakespeare in the style of Italian opera. It is quite peculiar among his works in this aspect. Its characters are monsters: Desdemona is a prima donna, with handkerchief, confidante, and vocal solo, all complete; and Iago, though slightly more anthropomorphic than the Count di Luna, is only so when he slips out of his stage villain's part. Othello's transports are conveyed by a magnificent but senseless music which ranges from the Propontick to the Hellespont in an orgy of thundering sound and bounding rhythm; and the plot is a pure farce plot: that is to say, it is supported on an artificially manufactured and desperately precarious misunderstanding which a chance word might upset at any moment.*"

da arte", esse universo paralelo habitado pelos artistas que fazem de seu ofício uma profissão de fé e autossacrifício. Comprometido em criar o texto dramatúrgico de uma ópera e, não, em adaptar uma peça ao melodrama, Boito interfere na obra anterior, que já não pode mais ser chamada de "original", e manipula-a para atingir o melhor fluxo da narrativa, diante de suas crenças estéticas. O que esse poeta faz é usufruir da independência necessária a toda criação artística, sem compromissos exteriores à obra ou amarras normativas ou de ordem técnica, ultrapassando os limites tidos como consolidados. Felizmente, Boito encontrou em Verdi o parceiro receptivo a tais "insolências" literárias. Essa receptividade é notada por Shaw, quando escreve:

> Com tal libreto, Verdi estava bem à vontade: seu sucesso é prova disso, não que ele pudesse ocupar o plano de Shakespeare, mas que Shakespeare poderia ocasionalmente ocupar o dele, o que é uma questão muito diferente. Não obstante, Verdi não menospreza o que quer que Otello seja, como Donizetti tê-lo-ia feito, nem o convencionaliza, como Rossini, de fato, o fez. Verdi, muitas vezes, eleva-se totalmente sobre a convenção, transcende-a no cenário do juramento muito teatral de Otello e Jago, e reforça-a com um retorno encantador à simplicidade da vida popular real nos episódios dos camponeses cantando sobre o fogo após a tempestade no Ato I, e sua serenata a Desdemona no segundo. Quando se compara esses coros com o coro dos ciganos em *Il Trovatore*, percebe-se o quanto Verdi ganhou ao perder a força de um '*Il Balens*' e '*Ah, che la Mortes*' (SHAW, 1955, p. 142-143, tradução nossa)[384].

Afinal, se Verdi afirmou[385] que é necessário aos poetas e compositores terem o talento de deixar de fazer poesia e música para fazerem teatro, logo, seria incoerente que o maestro exigisse de seu libretista uma postura submissa aos cânones líricos, bem como, a ele próprio (o compositor). É preciso coragem a um compositor afirmar que a obra serve a ela mesma e não a regras externas, mas essa questão será retomada adiante.

---

[384] "*With such a libretto, Verdi was quite at home: his success with it proves, not that he could occupy Shakespeare's plane, but that Shakespeare could on occasion occupy his, which is a very different matter. Nevertheless, such as Othello is, Verdi does not belittle it as Donizetti would have done, or conventionalize it as Rossini actually did. He often rises fully to it; he transcends it in his setting of the very stagey oath of Othello and Iago; and he enhances it by a charming return to the simplicity of real popular life in the episodes of the peasants singing over the fire after the storm in the first act, and their serenade to Desdemona in the second. When one compares these choruses with the chorus of gypsies in Il Trovatore one realizes how much Verdi gained by the loss of his power to pour forth 'Il Balens' and 'Ah, che la Mortes.*"

[385] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXVIII.

4 ATTO III: ASPECTOS DA GÊNESE MUSICAL

> "*Ópera é ópera, sinfonia é sinfonia, e não acredito que seja bonito, em uma ópera, fazer um enxerto sinfônico, só pelo prazer de fazer a orquestra dançar.*" (VERDI, 1884j, p. 630, tradução nossa)[386].

O presente capítulo trata com ênfase a alguns conceitos que permeiam, a juízo nosso, a gênese musical, caracterizam a criação e estão presentes na criação verdiana. Uma abordagem da gênese musical implica em um domínio desconhecido, da especulação sobre o como nasce uma ideia musical. A resposta a essa pergunta vai acentuar uma segunda diferença entre os mencionados compositores: a tradição a que se filiam. Uma ideia musical tem direta relação com o conceito que se tem de música e quais os saberes musicais envolvidos, enfim, com a epistemologia musical.

De acordo com o professor Paulo Costa Lima (2022), em uma de suas aulas virtuais, a natureza do conhecimento adquirido através da experiência musical, seus critérios, seus princípios, suas relações entre verdade e não verdade, entre o discursivo e o não discursivo, filiam-se as mais variadas tradições epistemológico-musicais. Cada cultura sabe suas músicas e desenvolveu um estilo cognitivo próprio, isto é, um estilo de reconhecimento do que considere seu. Pensava-se que cognição era coisa de um cérebro, no caso, pensando música. Hoje sabe-se que cognição é uma trama, um jogo entre vários cérebros, síncronos e espalhados na história.

O tema da epistemologia permite olhar distintas tradições e conversar tanto com Dalhaus como com Foucault. Uma das importantes tradições epistêmicas é aquela surgida, a partir do século XIX, na Europa, que reforça a característica do Romantismo de enfatizar a subjetividade. No caso da música, tal ênfase ocorre com as análises musicais ocupando-se de obras individuais, a partir das quais dedicam esforço na construção de sistemas teóricos abrangentes. Assim, do particularismo, que passa a ser chamado de pluralismo, nasce a episteme pluralista.

Segundo o citado professor, as tradições epistêmicas precisam ser revistas, pois a pergunta sobre a natureza do conhecimento musical não trata apenas sobre o que é preciso saber sobre música, mas também sobre o que faz gozar em música e, além de uma episteme, investigar uma *libsteme*[387]. Sem que haja separação entre essas dimensões, a do saber e do sentir, como

---

[386] "*L'opera è l'opera; la sinfonia è la sinfonia non credo che in un'opera sia bello fare uno squarcio sinfonico, pel solo piacere di far ballare l'orchestra.*"

[387] Combinação da palavra libido com episteme.

se o conhecimento fosse ascético ao prazer. Ao contrário, para Heidegger (2012), considerando-se o saber como tendo relação com à verdade sobre algo:

> A "verdade" da αϊσϑησις [lê-se aisthésis] e do ver das "ideias" é o descobrir originário. [...] A tese de que o "lugar" genuíno da verdade é o juízo não só apela sem justificativa para Aristóteles, mas é também, segundo seu conteúdo, um desconhecimento da estrutura-da-verdade. [...] A "verdade" mais-originária é o "lugar" da enunciação e a condição ontológica da possibilidade de que as enunciações possam ser verdadeiras ou falsas (descobridoras ou encobridoras). (HEIDEGGER, 2012, p. 625).

Aceitar a formação do conhecimento a partir da *aisthésis*, *αϊσϑησις*, no sentido mais amplo e originário da palavra estética, implica em assumir-se a formação do saber oriundo da experiência da subjetividade, algo indesejado para a corrente epistemológica racionalista, pois, perceber o mundo é sempre algo pessoal e intrasferível, o que levaria o pluralismo a sua máxima potência por validar a infinidade de "verdades" individuais. Mas, baseado no iluminismo (*Aufklärung*), mais especificamente na crítica do juízo estético, de Kant, Gadamer (1997, p. 91) afirma a hermenêutica romântica encontrou uma solução para esse impasse: a figura do gênio.

O que faz alguém ser um gênio? Ou, por outra, o que é ser um gênio? Gênio é aquele que tem a capacidade de tornar compartilhável o conhecimento ou, nas palavras de Gadamer: "A arte do gênio reside em tornar transmissível o jogo livre das forças do conhecimento. É o que produzem as ideias estéticas, que ele inventa. A transmissibilidade do estado de ânimo, do prazer, caracteriza também o prazer estético do gosto." (1997, p. 108). O conceito de gênio permite acessar a "verdade" do conhecimento por meio da experiência individual, sem explodir ao infinito o pluralismo epistêmico, ao se validar a experiência, não de todas, mas apenas algumas subjetividades: os gênios. Assim, se concilia o subjetivismo romântico com a epistemologia. Não se está defendendo o conceito de gênio, apenas expondo um capítulo importante do Romantismo que dava proeminência a essa figura, para se entender a postura de dos artistas aqui citados (sem exceção): imersos na cultura que aceita o gênio.

No mundo romântico a arte se torna o campo da validação e operação dessas experiências estéticas, conforme Gadamer: "A arte é justamente, também segundo Kant, mais do que uma 'bela representação de uma coisa': Ela é representação de ideias estéticas, isto é, de algo que vai além de todo conceito. O conceito do gênio pretende formular essa concepção de Kant." (GADAMER, 1997, p. 106). Ao fim, no Romantismo, a experiência do mundo não é algo vulgar, "a experiência estética não é apenas uma espécie de vivência ao lado de outras, mas representa a forma de ser da própria vivência." (GADAMER, 1997, p. 131).

Nesse sentido, pode-se perceber o pensamento e a produção verdiana pela conciliação de dois importantes aspectos: a tradição epistêmica a qual pertence e o pensamento romântico em voga, do gênio. Ambos aspectos estão relacionados com a *libsteme*, ou seja, com o lhe agrada e dá prazer a Verdi, dentro desse imenso rol de técnicas e estilos que contribuem o que se convencionou chamar de tradição italiana. E dentro da nossa própria *libsteme*, isto é, do que nos dá prazer em investigar, essa abordagem é melhor do que observar a composição musical do maestro como sendo uma articulação de cânones e gestos criativos.

Compor é jogar com esses elementos, fazer escolhas, estabelecer um sistema de seleções e descartes, considerar, subjetivamente, tentativas, erros e acertos para um objetivo específico, e realizar um confronto constante com valores estéticos e éticos que localizam na história tanto o articulador dos elementos e agentes envolvidos no plano de composição, isto é, o compositor. Os referidos valores conectam o compositor com o gozo e o racional, simultaneamente, da tradição epistêmica e *libstêmica* da qual é fruto. Logo, ter uma ideia em música é ter uma ideia fruto desse procedimento que não segue um ordenamento nem uma regra precisa, é um método caótico e imprevisível.

4.1 O QUE É TER UMA IDEIA EM ÓPERA? DO BARROCO AO ROMANTISMO, A TENSÃO ENTRE TRADIÇÃO E INOVAÇÃO.

As palavras de Verdi, na epígrafe deste capítulo, deixam explícitas um pouco do seu senso estético e do seu saber musical. E nisso, vai o entendimento do maestro italiano quanto a distinção que existe entre a arte musical e a arte da cena. Não que isso revogue o senso de unidade entre música, teatro e literatura que a ópera representa. Ao contrário, Verdi expressa sua crença de que, na criação artística, ter-se uma ideia sinfônica, concertística, rapsódica, em serenata, enfim, ter-se uma ideia para uma composição musical, não é a mesma coisa do que a ter no contexto da composição de uma ópera.

A pergunta que sobrevém é: o que é ter uma ideia em ópera? A gênese da partitura de *Otello* não tem por objetivo realizar uma análise musical, mas buscar responde a essa pergunta (às vezes por meio de outras perguntas) ao trazer elementos da composição da referida ópera. Dessa forma, filia-se à tradição romântica de identificar em *Otello* um projeto único, ainda que poroso e entrecruzado pela tradição da ópera italiana oitocentista. Tradição não é um conceito simples, mas pode-se conceituá-la, em música, como sendo o conjunto de saberes musicais práticos e teóricos acumulados e transmitidos ao longo do tempo, em diálogo constante e

profundo com as instituições hegemônicas constituídas (o Estado e suas Côrtes, a Igreja e os estudiosos) e o gosto do espectador.

Tais saberes, edificados a longo do tempo, irremediavelmente, apontam para a história, pela qual se chega no percurso da ópera desde o seu surgimento até os dias de Verdi. Mas, o foco histórico que se pretende dar a essa tradição é a sua configuração a partir do período Barroco. Pensar a arte no Barroco é pensá-la sob a perspectiva da doutrina da retorica. A retórica barroca possui elementos marcantes do qual, posteriormente, surgiu um conceito fundamental utilizado para pensar o modo de elocução: a teoria dos afetos. A doutrina da retórica busca estudar e desenvolver a arte da comunicação, constituída por 5 ramos: a invenção (*inventio*), a organização (*dispositio*), o estilo (*elocutio*), chamado também de elaboração (*elaboratio*) ou decoração (*decoratio*), a memória (*memoria*), a pronúncia ou execução (*pronuntiatio*); cada uma com sua própria dimensão afetiva. Segundo Gregory Butler: "O estilo da composição, a elaboração da ideia de base é, talvez, o mais crucial de todos os elementos para estabelecer o efeito e para tornar convincente a ideia." (2004, p. 448, tradução nossa)[388].

Os elementos da retórica foram aplicados em todos os parâmetros musicais: harmonia, tonalidade, ritmo, melodia, fraseado, tessitura, bem como, na estrutura do drama e, nele, no libreto melodramático da ópera. A ária barroca deveria respeitar uma métrica comum, normalmente alexandrina (heroica), e transmitir um estado d'alma do personagem; convencionou-se que o fluxo dramático e as ações manifestavam-se durante os recitativos, momento em que os personagens conversavam em ritmo mais coloquial, em prosa, sem lirismo, sem rima, sem métrica; portanto, duetos e tercetos tinham outra função, a do canto conjunto e não do embate dialógico; cabaletas e concertatos serviam para sinalizar o término de cenas e atos. E todos esses sinais, esses códigos, serviam para fazer o público reconhecer e localizarem-se de acordo com os elementos do drama.

Segundo Butler:

> Devido à estreita relação com as doutrinas da retórica, a estética da música barroca baseava-se nos afetos (*Affekte* em alemão), termo derivado do latim *affectus*, equivalente ao grego *pathos*. A imitação de afetos - situações emocionais ou paixões abstratas e racionalizadas – foi o objetivo da retórica desde os tempos antigos, e mais tarde se tornou o foco de toda a música baseada na retórica. [...] O termo *Affektenlehre* foi primeiramente cunhado por musicólogos alemães como Kretzschmar, Goldschmidt e Schering para se referir ao processo de aplicação das doutrinas gregas e romanas sobre retórica e oratória à música barroca. Não surpreende que o termo em si e o que ele engloba – ou seja, o conjunto sistemático de meios retóricos para controlar e

[388] "*Lo stile della composizione, l'elaborazione delle idee di base, è forse piú di tutti l'elemento cruciale per stabilire l'effetto e per rendere convincenti le idee.*"

> direcionar as emoções do público – já eram conceitos estéticos essencialmente alemães no final do século XVI. Tanto Michael Praetorius quanto Heinrich Schütz referem-se à novidade da linguagem musical italiana saturada de retórica, na Alemanha do início do século XVII. (2004, p. 447, tradução nossa)[389].

Não por acaso, a dita influência absorvida pelo Barroco advém do pensamento clássico: a doutrina da retórica e do êthos. Ambas chegarão ao século XVI revestidas do racionalismo típico do período cartesiano. A doutrina da retórica clássica possui três aspectos importantes: o *logos*, o *ethos* e o *pathos*. A retórica moderna tem suas raízes na *Retórica* (2005), de Aristóteles que dedica o capítulo I à dimensão lógica e o II ao caráter e às paixões, ou seja: uma coerência lógica do discurso; uma consciência responsável de se estar no mundo e uma abertura dialética ao encontro (afetar e ser afetado). O trecho dedicado ao estudo da retórica das paixões estabelece a relação existente entre tal doutrina e a teoria dos afetos que o Barroco resgata.

Com a teoria dos afetos não é diferente. Desde os clássicos, defendia-se a capacidade da música de agir no comportamento humano. Segundo Rocconi (2012, p. 66), os helênicos acreditavam que a música poderia influenciar a personalidade daqueles que a ouvissem. Para explicar essa ação, pensadores da Grécia antiga desenvolveram os princípios teóricos do que ficou conhecido como: doutrina do êthos. Dentre os filósofos que aceitavam essa doutrina, destacam-se Pitágoras (cerca de 570 a.C. a 490 a.C.), Platão (cerca de 427 a.C. a 347 a.C.)[390] e Aristóteles (de 384 a.C. a 322 a.C.)[391].

O primeiro deles compreendia a relação entre música, psique (ou alma) e física (matéria ou corpo) de forma matemática e determinística. O segundo interessava-se pela relevância que a música alcançava na educação da alma. O último, considerava essa relação variável segundo os indivíduos. No entanto, apesar das diferenças, todos concordavam que a música provocava uma reação no ouvinte.

---

[389] "*A causa della stretta relazione con le dottrine della retorica, l'estetica della musica barocca era basata sugli affetti (Affekte in tedesco), un termine derivato dal latino affectus, equivalente al greco pathos. L'imitazione degli affetti – situazioni emotive o passioni astratte e razionalizzate – era fin dall'antichità l'obiettivo della retorica, e in seguito divenne il punto focale di tutta la musica basata sulla retorica. [...] Il termine Affektenlehre fu coniato per la prima volta da musicologi tedeschi come Kretzschmar, Goldschmidt e Schering per riferirsi al procedimento di applicazione alla musica barocca delle dottrine greche e romane sulla retorica e l'arte oratoria. Non sorprende che sin dagli inizi il termine stesso e ciò che in esso è compreso - ossia lo schieramento sistematico dei mezzi retorici per controllare e dirigere le emozioni del pubblico – fossero già nel tardo Cinquecento concetti estetici essenzialmente tedeschi. Sia Michael Praetorius che Heinrich Schütz fanno riferimento alla novità del linguaggio musicale italiano saturo di retorica nella Germania del primo Seicento.*"

[390] Vide: Platão (2000, p. 155 – 158, § 398e – 400c).

[391] Vide: Aristóteles (1985, p. 276 – 277, § 1340a – 1340b).

> Conforme as duas maiores autoridades no assunto, Platão e Aristóteles, o êthos de uma peça musical, seu caráter estético, seu estatuto moral e sua influência nas disposições psicológicas de seus ouvintes, depende diretamente da natureza da estrutura harmônica e rítmica na qual é construído. A harmonia Dórica impõe um tipo de êthos a uma melodia, o modo Lídio outro, e diferentes variedades de ritmo criam seu próprio êthos específico de maneira semelhante. (BARKER, 2012, p. 21, tradução nossa)[392].

Por outro lado, o filósofo peripatético Aristóxeno de Tarento (cerca de 354 a.C. a 300 a.C.) divergia dos mestres e negava tais princípios. Segundo Barker:

> [Aristóxeno] insiste que as disciplinas musicais técnicas que analisam tais estruturas – harmônicas, rítmicas e o restante – não podem fornecer qualquer compreensão do êthos musical. Os Harmônicos [393], por exemplo, estudam os gêneros melódicos, intervalos, concatenações de tetracordes, notas, tonalidades e modulações, "mas não pode ir além disso". Não pode nos dizer nada sobre se o compositor escolheu as estruturas que ele usa "apropriadamente" (*oikeiōs*); "pois o empreendimento dos harmônicos não se estende a tais assuntos... visto que ignora o atributo (*dynamis*) da adequação. Pois nem o gênero cromático nem o enarmônico já vem equipado com o atributo da adequação, em correspondência com o qual o êthos da melodia que foi composta se apresenta; mas este é o trabalho dos *technitēs* [394]*"* (1142f-1143a) [395]. (BARKER, 2012, p. 22, tradução nossa)[396].

---

[392] "*According to the two leading authorities on the subject, Plato and Aristotle, the ethos of a piece of music, its aesthetic character, its moral status and its influence on the psychological dispositions of its hearers, depends directly on the nature of the harmonic and rhythmic structures on which it is built. The Dorian harmonia imposes one kind of ethos on a melody, the Lydian another, and different varieties of rhythm create their own specific ethos in a similar way.*"

[393] Segundo Creese (2012, p. 29), Aristóxeno definiu harmônicos como a ciência dedicada a toda melodia e é o assunto da coleção de escritos recebidos da tradição de manuscritos como a *Harmonica Elementa*. Na introdução da mencionada obra, lê-se: "*The branch of study which bears the name of Harmonic is to be regarded as one of the several divisions or special sciences embraced by the general science that concerns itself with Melody. Among these special sciences Harmonic occupies a primary and fundamental position; its subject matter consists of the fundamental principles — all that relates to the theory of scales and keys; and this once mastered, our knowledge of the science fulfils every just requirement, because it is in such a mastery that its aim consists. In advancing to the profounder speculations which confront us when scales and keys are enlisted in the service of poetry, we pass from the study under consideration to the all-embracing science of music, of which Harmonic is but one part among many. The possession of this greater science constitutes the musician.*" (ARISTÓXENO, 1902, p. 165).

[394] Os *technitēs* são referenciados, pelo filósofo em questão, tanto como sendo os intérpretes musicistas encarregados de expressar "adequadamente" o êthos musical da obra, quanto o compositor que as cria.

[395] As numerações 1142f e 1143a apontam para a obra *De Musica*, de Plutarco, segundo Rocconi: "*The most important source for a (at least partial) reconstruction of Aristoxenus' conception of musical ēthos [...]*" (2012, p. 76). Em 1142f, lê-se: "*Liquet enim Harmonicam de concinno genere, diastematibus seu intervallis, systematibus, sonis, tonis, mutationibusque systematicis cognitionem habere; ulterius non posse progredi.*" (PLUTARCO, 1841, p. 1396). Em 1143a, lê-se: "*Non enim Harmonica eo usque pertingit, sed multis præterea aliis opus habet: vim enim proprietatis ignorat. Neque adeo Chromaticum aut Enharmonium genus unqnam ad proprietatis perfectam vim procedet, qua de ingenio carminis judicatur: hoc enim artificis est munus.*" (PLUTARCO, 1841, p. 1397).

[396] "*He insists that the technical musical disciplines that analyze such structures - harmonics, rhythmic and the rest - cannot provide any understanding of musical ethos. Harmonics, for instance, studies the melodic genera, intervals, concatenations of tetrachords, notes, Keys and modulations, 'but it can go no further than this.' It can tell us nothing about whether the composer has chosen the structures he uses 'appropriately' (oikeiōs); 'for the enterprise of harmonics does not extend to such matters... since it is ignorant of the attribute (dynamis) of appropriateness. For neither the chromatic nor the enharmonic genus ever comes already equipped with the attribute of appropriateness, in correspondence with which the ethos of the melody that has been composed presents itself; but this is the work of the technitēs' (1142f-1143a).*"

Para Aristóxeno, o êthos não é inerente à arte, mas externo a ela, ou seja, tem-se aqui uma clara defesa da autonomia da arte. Em linha com os pensadores anteriormente citados, para Nascimento e Silva, "a doutrina do êthos era a crença de que a música teria o poder de induzir disposições éticas, afetivas e morais" (2016, p. 24). Desse modo, na dimensão psicológica, a música poderia despertar nos indivíduos coragem, alegria, tristeza, etc., tornando-se um importante meio pedagógico na medida em que interferia no caráter humano. Conforme Lia Tomás:

> Essa associação, que já se encontrava nas narrativas mitológicas e que também fora desenvolvida e firmada por Pitágoras se justifica com base na convicção de que a música exerce uma influência profunda e direta sobre os espíritos e consequentemente, na sociedade em seu conjunto. Esse poder da música se fundamenta na crença de que cada harmonia provoca no espírito um determinado movimento pois cada modo musical grego era associado a um êthos específico, ou seja, caráter particular de ser. (2004, p. 171).

Na Idade Média, Santo Agostinho desempenhou papel importante na adaptação do pensamento platônico aos cânones católicos e, juntamente com Beócio, deu à música uma importância elevada por causa da doutrina do êthos e a estética da similitude (com forte viés da noção de mimese). Na renascença, como o nome sugere, vários estudiosos, artistas e cientistas tentaram resgatar, ou fazer renascer, o pensamento e os ideais clássicos. Assim, na transição da Renascença para o Barroco, em *Traité des passions de l'âme* (1649), de René Descartes, as referidas ideias ressurgem desenvolvidas no que ficou conhecido como: doutrina dos afetos. Ainda que, o autor francês já dispusesse de tais argumentos em uma obra anterior, intitulada: *Compendium Musicae* (1618), nela "[...] está presente a concepção de que a finalidade da música é a estimulação dos afetos." (GATTI, 1997, p. 18).

Apesar da doutrina do êthos distanciar-se em mais de mil anos da teoria dos afetos, ambas possuem uma semelhança fundamental: a relação de que uma causa musical tem um efeito anímico e buscam, conforme afirma Gatti: "[...] determinar quais *Affectiones* (propriedades) do som produzem os diversos *Affectus* (paixões)" (1997, p. 19). No entanto, a teoria dos afetos, refletindo um pensamento Barroco e de caráter muito mais determinista que sua antecessora, aproxima-se do concebido por Pitágoras, ao estabelecer quase em uma proporção matemática essa relação de causa e efeito.

Cabe ressaltar que o teatro também foi submetido a uma abordagem de interpretação hermética, na medida em que cada gesto e movimento produziam uma interpretação unívoca. O abade Bretteville escreveu *L'éloquence de la chaire, et du barreau, selon les principes les plus solide de la rhétorique sacrée & profane* (1698), na qual catalogou os gestos que até hoje

são usados como clichés de interpretação, por exemplo: levar a mão direita cerrada em direção a testa, com o corpo levemente voltado para a mesma direção, enquanto a mão esquerda toca o estômago, significa exclamação e arrependimento.

Figura 77 – [Imagem] convenção da pose cênica para expressar arrependimento.

Fonte: Enrico delle Sedie (1886, p. 59).

Não apenas o corpo deveria ser usado como mecanismo da doutrina da retórica combinada com a teoria dos afetos, mas, na ópera, o drama e a música também. A maneira de fazê-lo foi dispor de uma estrutura dramatúrgica elaborada segundo os cinco mencionados elementos da retórica enquanto os aspectos musicais portam estratégias afetivas.

A necessidade de se definir uma estrutura melodramática tem origens na *Poética*, de Aristóteles. Segundo o filósofo grego, "[...] as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo, coral – dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias [...]" (ARISTÓTELES, 2017, p. 119). Como a *Retórica* foi escrita por volta de 367-347 a.C., portanto, antes de a *Poética*, que é de, aproximadamente, 330 a.C., essa última obra guarda influências das mencionadas seções retóricas: introdução, exposição, argumentação, afirmação, refutação e conclusão.

A ópera *Orfeo* (1607), de Monteverdi, é um exemplo da estrutura clássica. Com relação ao poema, segundo Lauro Machado Coelho: "*Orfeo* tem uma estrutura clara e simétrica em cinco atos. Prólogo (I) e Epílogo (V) enquanto uma narrativa ternária (II – IV) que se arma obedecendo a uma regra de equilíbrio e alternância regular entre solos e corais, intervenções instrumentais e danças." (2000, p. 58-59). No capítulo VI, do tratado *Dell'opera in musica*

(1772), Antonio Planelli também menciona (sem o defender) a desejável divisão aristotélica: "É conhecido sobre este propósito o preceito de Horácio, observado na antiga tragédia: 'Nunca diminuir nem substituir os cinco atos criados para a Fábula.' Mas, esse preceito não é obtido da natureza do Drama, ou das regras da verossimilhança." (PLANELLI, 1772, p. 80, tradução nossa)[397].

Verossimilhança não é uma grande preocupação no gênero artístico que, por excelência, funda-se na convenção de um mundo ultraestilizado (em que as pessoas falam cantando). Por isso, a palavra de ordem na estrutura do libreto, nesse período, é "alternância", isto é, criar aqueles que são os efeitos mais característicos do Barroco: o contraste e, por conseguinte, o drama. Intercalar atos e cenas produz movimento, ação; movimento, em grego, é *δρᾶμα*[398], o qual se traduz e se pronuncia tal qual no mundo helênico: drama.

No entanto, um fator foi determinante para desconfigurar o ideário Barroco proposto: o surgimento do teatro pago. Um passo atrás: vale dizer que as primeiras óperas datam do início do período Barroco, suas execuções inaugurais remontam a iniciativa da Camerata Florentina[399] que, por sua vez, já expressava um movimento artístico que vinha transformando-se desde o alto medievo. Segundo Ellen Rosand:

> As primeiras óperas em música, vale dizer as primeiras produções dramáticas inteiramente cantadas, emergiram em torno do ano de 1600 da tradição do renascimento italiano do espetáculo de corte. Assim como foi para as formas precedentes, recitadas ou parcialmente cantadas, aqueles espetáculos eram montados para celebrar ocasiões especiais, e eram financiados pelas dinastias reinantes em Florença, Mântua e Roma. Encenados, como haviam sido concebidos, na presença dos cortesãos, em teatros especialmente construídos ou nos salões do palácio, não se poupavam despesas para sua encenação, de modo que cada detalhe era grandioso, plenamente à altura do evento celebrado, bem como da reputação e influência daqueles que a patrocinavam, (2004, p. 403, tradução nossa)[400].

---

[397] "*E noto su questo proposito il precetto d'Orazio, osservato dall'antica Tragedia: Neve minor, neu sit quinto productior actu Fabula, quae posci vult, et spectata reponi.*".

[398] "*δρᾶμα, ατος (τὸ)* 1 action, ESCHI. *Ag. 533; particul.* Affaire, office, devoir *ou* obligation dont on s'acquitte, PLAT. *Theæt. 150* a, *Rsp. 451 c, etc.* || 2 action se déroulant sur un théâtre, pièce de théâtre, drame, Plat. *Conv. 222* d*;* ARSTT. *Poet. 3, 4, etc.; particul.* tragédie, AR. *Ran. 920, etc.; fig.* coup de théâtre, PLAT. *Ap. 35* b; *p. ext.* événement tragique, POL. *24, 8, 12 (δράω)*." (BAILLY, 2020, p. 694).

[399] Camerata Florentina (1577 – 1582) foi iniciativa da aristocracia humanista de Florença que reuniu alguns musicistas com o intuito de resgatarem a tragédia grega, conforme se compreendia à época que deveria ser encenada: completamente musicada, ou seja, como uma ópera.

[400] "*Le prime opere in musica, vale a dire le prime produzioni drammatiche interamente cantate, emersero attorno al 1600 dalla tradizione rinascimentale italiana dello spettacolo di corte. Così come era stato per le forme precedenti, recitate o parzialmente cantate, questi spettacoli erano allestiti per celebrare occasioni speciali, e venivano finanziati dalle dinastie regnanti – a Firenze, Mantova e Roma. Eseguite com'erano al cospetto dei cortigiani, in teatri appositamente costruiti o nei saloni del palazzo, per la loro messa in scena non si badava a spese, in modo che ogni particolare fosse grandioso, pienamente all'altezza dell'evento celebrato, nonché della reputazione e dell'influenza di coloro che lo avevano patrocinato.* "

Porém, o nascimento do primeiro teatro "a pagamento", o Teatro *di San Cassiano*, de Veneza, em 1637, inaugurou uma era de proliferação de teatros privados com cobrança de ingresso, que estabeleceu mudanças profundas no fazer musical e no melodrama a partir do gosto popular. Essa iniciativa fez chegar ao povo, ou pelo menos ao povo pagante, obras que só a aristocracia tinha acesso nas Côrtes. Apenas 5 anos depois do *San Cassiano*, já havia inúmeros teatros só em Veneza em atividade:

> À medida que o número de teatros venezianos aumentava, o número de melodramas produzidos em uma única temporada aumentava em igual medida: de apenas um em 1637 e em '38 para cinco em 1640 e em '41, até um máximo de sede em 1642, uma temporada durante a qual três dos quatro teatros encenaram excepcionalmente duas óperas cada. (ROSAND, 2004, p. 407, tradução nossa)[401].

Já a experiência germânica da ópera é marcada por outra trajetória e o primeiro teatro comercial surge três décadas depois, em 1678. Segundo Lauro Machado Coelho:

> A primeira sala independente alemã – na verdade o primeiro teatro público europeu, depois dos de Veneza – foi a *Opera auf dem Gänsemarkt* (o Teatro de Ópera do Mercado dos Gansos), de Hamburgo, inaugurada em 2 de janeiro de 1678 com *Der erschaffen, gefallene und auffgerichtetet Mensch* (O Homem Criado, Decaído e Reerguido). Esse drama religioso de Johann Theile (1646-1724), baseado na história de Adão e Eva [...] (2000, p. 17).

Trinta anos de diferença entre o surgimento do teatro veneziano e do alemão, não seria um tempo razoavelmente longo, considerando-se o século XVII. O seguimento, relativamente imediato, conecta o início da ópera "profissional" nas regiões hoje parte da Itália e Alemanha, bem como da Áustria e França. As Côrtes e empresários começavam a interessar-se por esse gênero tão bem recebido pelo público. Entretanto, ainda segundo Coelho: "A estrutura política fragmentada da Alemanha dificulta, portanto, a tarefa de traçar as grandes linhas do desenvolvimento cultural germânico [...]" (COELHO, 2000, p. 17).

A afirmação do mencionado jornalista é inconsistente se considerarmos que a mesma fragmentação se dava na Itália[402] do século XVII. Porém, no caso italiano a fragmentação territorial era favorável por dar autonomia às diversas regiões que habitam a península, fazendo-as florescerem culturalmente sem o domínio do Estado Pontifício. Mas, no caso germânico, a questão era mais econômica do que política, ou seja, Veneza e Florença eram, inegavelmente, mais ricas do Hamburgo ou Colônia, e atraíam os compositores e músicos da época.

---

[401] "*A mano a mano che s'accresceva il numero dei teatri veneziani, cresceva in egual misura il numero di melodrammi prodotti in una singola stagione: da uno solo nel 1637 e nel'38 a cinque nel 1640 e nel'41, fino a un massimo di sete nel 1642, una stagione durante la quale tre dei quattro teatri misero eccezionalmente in scena due opere ciascuno.* "

[402] A Itália e Alemanha, conforme conhecemos hoje, surge apenas, respectivamente, a partir de 1861 e 1871.

Os palácios aristocráticos das regiões da península itálica viabilizavam economicamente os espetáculos melodramáticos, especialmente, durante o Renascimento e Barroco, sem deixar de cobrar o devido pedágio, leia-se: controlar e censurar a temática e os argumentos dramatúrgicos. Mas, na era comercial, a economia estabeleceu a necessidade de atendimento dos anseios do público que, por sua vez, também realizou suas demandas.

Com relação à encenação, o teatro comercial trouxe a preocupação com o tamanho da estrutura física (cenários e tamanho do elenco), para facilitar o translado por outros palcos, além de uma novidade para o gênero: a repetição. Ou seja, no tempo em que era financiado pela aristocracia, uma ópera era planejada para ser encenada uma única vez, pois não havia a necessidade de a corte vê-la duas, três, quatro vezes, mas na cena privada, as óperas precisavam de muitas exibições para custearem-se. Além disso, a profusão de recitativos favorecia mais o desenrolar dramático do que o canto. Por fim, a ópera cômica ganhou a predileção popular.

Assim, "bilheteria" passou a ser determinante na constituição de um espetáculo, assim como os empresários tornaram-se os novos Cardeais, Condes, Duques e Reis, não apenas patrocinando a ópera, mas definindo o elenco, privilegiando certos intérpretes, e escolhas artísticas. A relação econômica teve impactos na forma musical da ópera barroca popular (fora dos palácios), que perdeu o compromisso com a temática nobre, comumente advinda da mitologia grega, e a suposta sofisticação literária e musical exigida pelas Côrtes.

O povo demandava temas simples, lirismo menos hermético e disposição ou estrutura de cenas mais ágeis, com isso, privilegiou-se a ária *da capo*. Conforme Reinhard Strohm:

> A ária *col da capo* desenvolveu-se por volta de 1660-80 a partir das formas mais antigas de *canzonetta* estrófica mediante a eliminação do segundo verso e dos seguintes, enquanto a distinção entre verso (*estância*) e ritornelo (*intercalar*, repetição da capo) conservou-se no único verso sobrevivente. Em uma ária do século XVIII com *da capo*, as duas seções textuais ainda estão em uma relação hierárquica: uma declaração mais genérica (ritornelo, *da capo*) e outra mais explicativa e detalhada (estância, seção central). Suas entonações nunca foram equivalentes nem em comprimento nem em registro expressivo: antes de 1700 a seção central era mais extensa e musicalmente mais variada que o refrão; mais tarde tornou-se mais curto e menos significativo. A partir de 1740, o esquema típico da ária *col da capo* (A – B – A'; ou mais precisamente A_I – A_2 – B – A_I – A_2, indicando as repetições textuais obrigatórias nas seções *da capo*) foi gradualmente substituído por fórmulas menos previsíveis – como a chamada ária *del segno*, onde pelo menos algumas das repetições musicais foram omitidas. (STROHM, 2004, p. 422, tradução nossa)[403].

[403] "*L'aria col da capo si sviluppò intorno al 1660-80 dalle piú antiche forme di canzonetta strofica mediante l'eliminazione della seconda strofa e delle successive, mentre la distinzione fra strofa (stanza) e ritornello (intercalare, ripetizione da capo) si conservò nell'unica strofa superstite. In un'aria settecentesca col da capo le due sezioni testuali stanno ancora fra loro in un rapporto gerarchico: un'affermazione piú generica*

As árias *da capo*, possibilitavam improvisações que permitiam aos intérpretes mostrarem do virtuosismo dos intérpretes, colocando-os, por vezes, acima do melodrama e do autor da obra. Especialmente, dos *castrati*[404] Farinelli[405] ou Caffarelli[406], verdadeiras celebridades do século XVIII que, pela notoriedade que possuíam, conquistavam a autoridade de definir o que bem lhes aprouvesse na composição e encenação de uma ópera. Algo que, por seu turno, provocava homéricos confrontos com os compositores.

Tais tensões e guerras de ego entre artistas levaram às várias tentativas de "reforma" do esquema dramático do melodrama, que ao longo do Barroco ocorreu, para adequarem o gênero ao desejo de padronização de produção e recepção do efeito cênico que refletiam, em parte, a teoria dos afetos. Contudo, apesar das aspirações de controle e supressão da autonomia da arte que sondavam o período Barroco – basta ver a profusão de tratados musicais, teatrais, dramatúrgicos, e em outras áreas do conhecimento, que foram publicados durante o referido capítulo histórico europeu –, as "regras" não implicam em seu irremediável cumprimento, pois se tem uma coisa que a arte gosta é de ultrapassar as barreiras que a ela são impostas. Para se alcançar o gosto popular e, mais precisamente, o lucro com ingressos, o ideário Barroco para a ópera foi, profundamente, corrompido e o gênero desconfigurado. Basicamente o que feria a tragédia aristotélica (quantidade de atos, unidade espacial, integridade temporal, etc.) haviam sido corrompidas na ópera de então.

(ritornello, da capo) e un'altra piú esplicativa e circostanziata (stanza, sezione centrale). Le loro intonazioni non furono mai equivalenti né per lunghezza né per registro espressivo: prima del 1700 la sezione centrale era piú estesa e musicalmente piú varia del ritornello; in seguito si fece piú breve e meno pregnante. A partire del 1740 circa, il tipico schema di aria col da capo (A – B – A'; o piú precisamente $A_1 – A_2 – B – A_1 – A_2$, a indicare le ripetizioni testuali obbligate nelle sezioni da capo) venne gradualmente sostituito da formule meno prevedibili – come ad esempio la cosiddetta aria dal segno, dove si ometteva almeno qualcuna delle ripetizioni musicali"

[404] Segundo Giacomazzi (2019), os *castrati* eram cantores do sexo masculino cuja tessitura vocal corresponde às vozes soprano, mezzosoprano ou contralto, que mantiveram a voz relativamente aguda pelo procedimento da castração ou remoção dos testículos (órgãos produtos de testosterona e responsáveis pelo agravamento da voz). Acredita-se que tenham chegado na Itália renascentista trazidos da Espanha onde, até poucos séculos antes, a presença de mouros fazia existirem eunucos que também eram usados no canto. A bula "*Cum para o nostri temporali munere*" (1589), do papa Xisto V, autorizou o emprego de vozes *castrati* no coro da Capela Sistina em favor da tradição de não se aceitar mulheres no canto religioso, apoiada no texto de Paulo aos Coríntios: "*mulieres in ecclesia taceant*" (1 Co, 14, 34), ou seja, "as mulheres devem permanecer caladas quando estão na igreja". Tal proibição estendeu-se por costume aos palcos teatrais. A referida bula foi revogada apenas no século XIX e o último *castrati*, Alessandro Moreschi, esteve em atividade no coro da igreja até 1913. No período Barroco, os *castrati* tornaram-se tão famosos que a castração de meninos, para manutenção da tessitura vocálica e ganharem fama e dinheiro, foi tamanha que obrigou o Papa Clemente XIV a decretar excomunhão de quem favorecesse o procedimento.

[405] Farinelli (1705-1782) é o pseudônimo de Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, o mais famoso cantor castrado da história.

[406] Caffarelli (1710-1783) é o pseudônimo de Gaetano Majorano, um importante cantor castrado do século XVIII.

A contrarreação veio por meio de uma série de tentativas de reformar a ópera, que passaram a emergir ao longo do século XVIII. Essa expressão, "reformar a ópera", compreende as ações destinadas a estabelecerem parâmetros claros e rígidos sobre quais elementos uma obra artística deve ter ou ser, para poder ser definida como uma ópera. Em outras palavras, trata-se de estabelecer à força o que deve conter ou quais regras seguir o projeto poético de uma ópera.

Em suma, buscava-se estabelecer, por meio de uma definição arbitrária dos elementos estruturais da ópera, que os afetos produzidos pela música e pela poesia fossem os mais dignos e eficientes possíveis, isto é, enobrecendo e elevando a plateia. Também se pretendia que a produção de afetos estivesse a serviço da arte e não do exibicionismo de certos virtuoses, da ambição de empresários ou da vaidade de determinados compositores.

Mas, nem mesmo as reformas foram uníssonas, Planelli, por exemplo, achava que a determinação de 5 atos para exposição da obra, não encontrava razão de ser:

> […] uma Fábula que tivesse mais ou menos cinco atos pode ser igualmente bela que uma que seguisse aquela antiga divisão. Direi ainda mais: o ataque avassalador a essa distribuição arbitrária prejudicou muitas tragédias, as quais em si não tendo extensões bailantes por cinco atos, tem coberto o vão com episódicas franjas. O *Édipo*, de Sófocles, termina propriamente no quarto ato: o quinto é dispensável [...]. Se a antiga tragédia tivesse admitido um menor número de atos, não teria desgastado naquele obstáculo. Daqui vemos que a Tragédia moderna poderia legitimamente reduzir o número de Atos a três, e que esta nova distribuição talvez seja melhor que a antiga. "Eu não sei (diz um dos maiores literatos, que hoje se tem na Itália [407]) porque a Tragédia deveria ser menos bela, se fosse dividida em três atos somente, ou mesmo em dois; parecendo, que a fábula possa ser igualmente verossímil, maravilhosa, cheia de afeto, e o costume, e estilo, igualmente apropriados, qualquer que seja o número de atos." (PLANELLI, 1772, p. 80-81, tradução nossa)[408].

Mas, outras tentativas foram propostas pelos árcades, que eram destacadas personalidades da *Accademia d'Arcadia*, fundada em 1690, na cidade de Roma.

---

[407] "*Gli atti poi che tutta la tragedia compongono, vuole Orazio che siano appunto cinque. Io non so però perché la tragedia dovesse esser men bella se fosse divisa in tre atti soli, o anche in due; parendo che la favola possa essere egualmente verisimile e meravigliosa, e piena di affetto, e il costume e lo stile egualmente convenirsi, qualunque il numero degli atti sia; sebbene in cosa che poco rileva vuolsi seguir l'uso."* (ZANOTTI, 1768/1859 , p. 112).

[408] "*[...] una Favola, che più, o meno avesse di cinque Atti, può essere egualmente bella che una, che seguisse quell'antica divisione. Dirò anzi di più: il soverchio attacco a quel1'arbitraria distribuzione à nociuto a moltissime Tragedie, le quali in sé non avendo estensione ballante per cinque Atti, anno coperto il vano con episodiche frange. L'Edipo di Sofocle finisce propriamente al quarto Atto: il quinto è tutto borra […]. Se l'antica Tragedia avesse ammesso un minor numero d'Atti, non avrebbe rotto sì spesso in quello scoglio. Di qui si vede, aver legittimamente potuto la moderna Tragedia ridurre a tre il numero degli Atti, e che questa nuova distribuzione vai forsè meglio dell'antica. "Io non so (dice uno de 'maggiori Letterati, che oggi s'abbia l'Italia [Il Zanotti Dell'Arte Poe. Ragionamenti.]) perché la Tragedia dovette esser men bella, se fosse divisa in tre atti soli, o anche in due; parendo, che la favola possa essere egualmente verisimile, e meravigliosa, e piena d'affetto, è1 costume, e lo stile egualmente convenirsi, qualunque il numero degli Atti sia.""*.

> Para devolver o bom gosto à ópera, preferiram libretos que eram menos complexos e mais dramaticamente coerentes. As referências alegóricas deveriam ser inequívocas; moderação e clareza estrutural eram de importância primordial. Enquanto a imaginação e a fantasia ainda eram valorizadas, aqueles que atribuíam à estética Arcadiana acreditavam que a verdade e o realismo poderiam ser alcançados fazendo com que os personagens se comportassem de maneira digna e se expressassem em um estilo poético apropriadamente elevado, enquanto também mantinham a pureza dos gêneros trágico e cômico, como havia sido alcançado nas óperas de Lully e Quinault. (HELLER, 2014, p. 195, tradução nossa)[409].

Esses princípios foram adotados por um libretista, em especial: Pietro Trapassi (1698–1782), melhor conhecido como: Metastasio. Para Natali (1923, p. 43-44), o propósito desse poeta era renovar o tema dos dramas; padronizar a quantidade de atos, o tamanho do prólogo e dos recitativos; estabelecer uma quantidade razoável de personagens, de atores e de árias; equilibrar a importância dada entre música e poesia; revogar o excesso de poder dos empresários, cantores e, por fim, acabar com a impressão de que o sucesso de uma ópera se determinaria pelo sucesso da recepção de uma ária especifica. A ária deveria ser subordinada ao recitativo, nascer dele; na primeira destacam-se os aspectos líricos (poesia), no segundo, habita o drama (as ações).

Metastasio defendia, por meio do aspecto formal, a elegância e a concisão dos libretos. Assim, o termo "ópera séria" surgiu para designar, especialmente, os libretos metastasianos. Segundo Natali: "Metastasio entendeu que a música e a poesia deveriam ser objeto de um único magistério." (1923, p. 45, tradução nossa)[410], ou seja, no eterno jogo de forças que constitui a ópera, qual seja: a tensão existente entre música, poesia e teatro, todos têm a mesma importância. Apesar de que, em carta ao senhor Chastellux, em 15 de julho de 1775, desponta um certo favorecimento da palavra, como se verifica:

> Quando a música [...] concorre pelo primeiro lugar no drama com a poesia, destrói a essa e a si mesma. [...] Enfim, esse incômodo atingiu um excesso intolerável, que ou será conveniente que logo essa serva fugitiva [411] volte a submeter-se à reguladora que sabe torná-la assim tão bela, ou que, separando completamente a música da poesia dramática, contente-se essa última de sua própria melodia interna, da qual jamais deixarão de fornecer os excelentes poetas, e que outro vá colocar em acordo as várias vozes de um coro, regular a harmonia de um concerto, ou seguir os passos de um balé, mas sem

---

409 "*In order to restore good taste to opera, they favored librettos that were less complex and more dramatically coherent. Allegorical references should be unambiguous; moderation and structural clarity were of primary importance. While imagination and fantasy were still prized, those who ascribed to Arcadian aesthetics believed truth and realism could be achieved by having characters behave in a dignified manner and express themselves in an appropriately elevated poetic style, while also maintaining the purity of the tragic and comic genres, as had been achieved in the operas of Lully and Quinault*."

410 "*Metastasio comprese che musica e poesia dovevano esser oggetto d'un unico magistero.*"

411 A expressão 'serva fugitiva' é destinada à Música que pretende ser autônoma, ter valor por si.

> intrometer-se com o teatro [412]. (FUBINI, 1968, p. 750-751, tradução nossa)[413].

A primazia da palavra desponta nessa carta de Metastasio, na qual se diz que a música não pode concorrer com a poesia, mas submeter-se a ela. A palavra é a regra, o poema é o drama, a música, o seu acompanhamento. Além disso, o poeta revela na carta algo muito similar ao dito por Verdi na epígrafe deste capítulo: que a música não concorra com a palavra; mas há outra coisa dita oposta ao compositor de Busseto: que o compositor não se meta com teatro; isso é tudo o que Verdi faz o tempo todo: criar teatralmente a cena da ópera.

Com essas ideias reguladoras, o mencionado poeta recebeu a alcunha de "reformador" do gênero. Apesar de que, essa reforma não foi tão original, pois, segundo Weiss:

> Não que Metastasio tentasse suprimir as convenções linguísticas do drama musical. O léxico poético tradicional também permanece intacto em suas obras: os reis não dão um 'comando', mas um 'aceno'; têm a prerrogativa de gritar 'olá' para chamar as pessoas, de preferência 'seguranças' (nunca 'soldados'), até que o prisioneiro seja preso e amarrado com 'laços, cordas, grilhões' (= 'correntes'); cada pastora é uma 'ninfa', cada carta uma 'epístola' e assim por diante. (2013, p. 105, tradução nossa)[414].

Com a reestruturação dos dramas líricos, Metastasio empregou na sua poesia a terminologia corrente. No campo sonoro, o libretista aprofundou o uso de um léxico de apontamentos descritivos que resultassem em um repertório de figurações rítmicas, sonoras e retórico-musicais para manter o rigor estético da ópera, como apontados abaixo:

> [...] são sugeridas pelo texto de tal forma que a tempestade é representada com trêmulos dos arcos das cordas, as ondas com um fluxo ininterrupto de semicolcheias, os relâmpagos com escalas ascendentes e descendentes rápidas, a caça com trompas e a guerra com trombetas e tímpanos. (VIAGRANDE, 2016, p. 45, tradução nossa)[415].

---

412 No teatro da Grécia e Roma antiga, *coturni* (vide termo original utilizado na nota 19), ou *coturno*, são os calçados com sola alta que os atores utilizavam para destacarem-se ainda mais em cena.

413 "*Quando la musica [...] aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e sé stessa. [...] In fine è ormai pervenuto questo inconveniente a così intollerabile eccesso, che o converrà che ben presto cotesta serva fuggitiva si sottoponga di bel nuovo a quella regolatrice che sa renderla così bella, o che, separandosi affatto la musica dalla drammatica poesia, si contenti quest'ultima della propria interna melodia, di cui non lasceran mai di fornirla gli eccellenti poeti, e che vada l'altra a metter d'accordo le varie voci d'un coro, a regolare l'armonia d'un concerto, o a secondare i passi d'un ballo, ma senza impacciarsi più de' coturni.*"

414 "*Non che il Metastasio abbia tentato di sopprimere le convenzioni linguistiche del dramma per musica. Il lessico poetico tradizionale rimane intatto anche nelle sue opere: i re non danno un 'comando', bensì un 'cenno'; è loro prerogativa di gridare 'olà' per richiamar gente, preferibilmente 'custodi' (non mai 'guardie'), affinché il prigioniero venga arrestato e legato con 'lacci, ritorte, ceppi' (= 'catene'); ogni pastorella è una 'ninfa', ogni lettera un 'foglio', e così via.*"

415 "*[...] sono suggerite dal testo in modo tale che la tempesta è rappresentata con tremoli degli archi, le onde con un flusso ininterrotto di semicrome, i fulmini con rapide scale ascendenti e discendenti, la caccia con corni e la guerra con trombe e timpani.*"

A tentativa de estabelecimento de um léxico sonoro revela uma importante iniciativa de ir além do som, ou da mera associação de uma tonalidade específica com um afeto, e buscar incluir o timbre e a articulação como elementos necessários na produção desse efeito final. Afinal, um acorde de Dó menor gerado por um contrabaixo estimulará uma reação distinta da mesma tonalidade estabelecida em uma arpa, em uma flauta transversal, ou em um violino. Mesmo assim, a articulação, a dinâmica, enfim, a expressividade da produção sonora dará outras nuances importantes na conformação de um dado efeito.

Por tudo isso, o período Barroco não deveria ser reconhecido como um momento de arbitrariedade, imposição, padronização de forma ou reformas. Ao contrário, esse é apenas um lado da história, em verdade esse é um período bastante rico, diverso e plural. O Barroco seria melhor representado pela tensão entre o improviso dos virtuoses intérpretes e a tentativa de controle por parte dos artistas criadores; pelo conjunto de tratados criados para dar uniformidade e regras aos gêneros artísticos, e pelas inúmeras linhas de fuga aos cânones (esses sim) arbitrariamente impostos, mostrando que a arte é sempre essa "fugidia" que nem serva aceita ser; pela conciliação na cena entre o gosto popular de então, os intérpretes e os compositores; enfim, o Barroco é dialética, movimento e, por isso, drama na tentativa de contenção da poética artística que escapa aos dedos o tempo todo.

Obviamente, a Europa não saltou do Barroco para o Romantismo sem que o primeiro tivesse deixado vestígios no segundo. Mesmo que o Classicismo se lhes tenha interposto, houve reverberações no século XIX dos elementos surgidos ou enfatizados nos momentos anteriores. A doutrina da retórica e a teoria dos afetos sofreram reinterpretações, no sentido de se entender a impossibilidade da predição padronizada de qual a afeto resulta um dado estímulo. Segundo Heidegger:

> Precisamente no ver o "mundo", ver instável, que oscila conforme-o-estado-de-ânimo, o utilizável se mostra, em sua específica mundidade, cada dia diferente.[...] No interior da problemática da presente investigação **não é possível interpretar os diversos *modi* do encontrar-se e suas conexões-de-fundamentação**. Sob os nomes de paixões e sentimentos esses fenômenos são de há muito onticamente conhecidos e a filosofia sempre deles tratou. [...] Em oposição ao conceito tradicional da retórica como uma espécie de "disciplina" especial, a *Retórica*, de Aristóteles deve ser apreendida como a primeira hermenêutica sistemática da cotidianidade do ser-um-com-o-outro. O ser-público como o modo-de-ser de a-gente (cf. §27) não só tem em geral o seu próprio estado-de-ânimo, mas necessita de estados-de-ânimos e os "suscita" para si. O orador discursa para ir a eles e a partir deles. Ele necessita do entendimento das possibilidades do estado-de-ânimo, para despertá-lo e guiá-lo de modo correto. (2012, p. 397; 399, grifo nosso).

O filósofo alemão acrescenta dois elementos importantes: a retórica como sistema hermenêutico; e o caráter público da doutrina da retórica e a teoria dos afetos, ou seja, ambas só fazem sentido na relação com o outro, na situação pública, do ser-no-mundo e com-o-outro. De acordo com Heidegger, o *Dasein* está sempre em relação com o seu próprio ser e com o mundo num modo de compreensão, e a hermenêutica, assim como proposta pelo filósofo, é uma estrutura ontológica de autointerpretação do *Dasein*. Assim enquanto sistema hermenêutico, a retórica converte-se em estrutura de reconhecimento e compreensão do mundo e do próprio *Dasein*. Já a teoria dos afetos diz respeito aos modos de se encontrar no mundo a partir do estímulo dos sentidos.

A tradição não foi desprezada, a partir do Romantismo. Aliás, de acordo com o que Stravinsky disse: "A tradição assegura, assim, a continuidade da criação" (STRAVISNKI, 2017, p. 35)[416]. Nesse sentido, de acordo com o compositor russo, a tradução não serve como necessidade de um vínculo identitário de para afirmar um parentesco que o artista descobre em si, com um mestre do passado. A surge como um procedimento que tem como propósito, conhecer um certo passado para fazer o novo.

Por isso, dialogar com a tradição faz parte do ofício de todo artista. Em verdade, cada ópera passou a responder ao seu próprio projeto poético, a constituir seu léxico e estabelecer sua semântica, atendendo ao compromisso com o drama representado e não com uma estrutura predefinida. Assim, manteve-se a noção de que a música exerce influência no caráter humano, mas isso não implica em uma correspondência universal. Conforme ressalta Pianigiani abaixo:

> Se, por um lado, pensar a música como um momento emocional nos permite justificar seu caráter "universal" e compartilhado, por outro, sua imprescindível natureza linguística assegura que nunca se perca sua referência em um código interpretativo preciso. O compositor é mais livre que o orador comum: ele pode permitir-se estabelecer de tempos em tempos um léxico indicial cujo significado emerge não apenas do que o traço musical pode indicar em si mesmo, mas acima de tudo do modo e do contexto em que esse traço é colocado. Pode-se dizer que o compositor, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, tem maior liberdade para montar os elementos musicais, pode construir uma nova gramática, experimentar qualquer combinação. E, no entanto, se o número de "agregações indiciais" é "potencialmente infinito" e se os campos semânticos da música procedem de grandes categorias emocionais, também devemos destacar que estes indícios "possuem limites de interpretação, cruzamento que é considerado arbitrário: não se pode julgar facilmente como leves e aéreos um grupo de quatro trombones no registro grave". (PIANGIANI, 2010, p. 11, tradução nossa)[417].

---

[416] "*La tradición asegura así la continuidad de la creación.*"

[417] "*Se, infatti, da un lato, pensare la musica come momento emozionale consente di giustificarne il carattere 'universale' e condivisibile, dall'altro, la sua imprescindibile natura linguistica fa sì che essa non perda mai il riferimento a un preciso codice interpretativo. II compositore è più libero del parlante comune: egli può*

Em se tratando de estrutura, de certo modo, o Barroco perdurou no poema, na música e na encenação romântica. O tonalismo manteve-se, a nomenclatura persistiu, pois, a tradição operística italiana manteve a ópera como uma fragmentação de atos, cenas, árias, duetos, tercetos, cabaletas, concertatos, recitativos, etc., mas, agora, a serviço do drama. Aliás, o drama lírico deixou de ser um conjunto ordenado de fragmentos (ária, *stretta*, etc.), mas passou a ser uma obra que encerra em si as regras de sua própria realização.

Essa transformação foi paulatina e não ocorreu sem resistências. O jovem Boito, quando tinha perto de vinte anos, e isso já é próximo de 1860, declarava a urgência da ópera italiana reformar-se musical e dramaturgicamente. O libretista começava a elaborar sua concepção do modelo do melodrama, como mostra a crônica de 13 de setembro de 1863, no jornal *Perseveranza*:

> Na linguagem dos homens, há palavras e sentidos que são leves emaranhados, e que, principalmente em questões estéticas, são úteis destacar: duas dessas palavras são *forma* e *fórmula*. Os latinos, que sabiam disso há muito tempo, fizeram o diminutivo do primeiro com o segundo; mas os latinos também sabiam falar, também sabiam pensar com mais clareza que nós. [...] E o que imediatamente nos instiga a dizer se é que, desde quando o melodrama tem existido na Itália até agora, **nunca tivemos uma forma melodramática verdadeira, mas sempre a fórmula diminutiva**. Nascida em Monteverde, a fórmula melodramática passou para Peri, Cesti, Sacchini, Paisiello, Rossini, Bellini, Verdi, adquirindo de mão em mão o que passava (e muito nessas últimas somas) força, desenvolvimento, variedade, mas ainda permanecendo uma *fórmula*, como *fórmula* nascida. As denominações: *ária*, *rondò*, *cabaletta*, *stretta*, *ritornello*, peça *concertato*, estão todas lá, alinhadas em linha reta para afirmar a afirmação. **A hora da mudança de estilo deveria ter chegado**, a vasta forma alcançada pelas outras artes também deveria ocorrer neste nosso estudo; seu tempo de masculinidade deve estar cheio; levantamos nosso pretexto e o cobrimos com uma toga, mudamos nosso nome e feitura e, em vez de dizer libreto, pequena palavra de arte convencional, digamos e escrevamos *tragédia* como os gregos fizeram. (BOITO, 1942a, p. 1080, tradução e grifos nossos)[418].

---

permettersi di fondare di volta in volta un lessico indiziale il cui significato emerge non solo da ciò che il tratto musicale può indicare di per sé, ma soprattutto dal modo e dal contesto in cui tale tratto si colloca. Si potrebbe dire che il compositore, specialmente dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, ha la più grande libertà di assemblaggio degli elementi musicali, ne può costruire una nuova grammatica, sperimentarne qualunque combinazione. E, tuttavia, se il numero delle 'aggregazioni indiziali' è 'potenzialmente infinito' e se i campi semantici della musica procedono per grandi categorie emozionali, occorre anche precisare che tali indizi "possiedono limiti di interpretabilità, valicare i quali è considerato arbitrario: non si può facilmente giudicare lieve e aereo un cluster di quattro tromboni nel registro grave".

[418] "*V'han nella lingua degli uomini parole e sensi che di leggieri s'ingarbugliano, e che, in materia d'estetica specialmente, è utile lo strigare: due di queste parole sono forma e formula. I Latini, che la sapevano lunga, fecero colla seconda il diminutivo della prima; ma i Latini sapevano anche parlare, sapevano anche pensare più chiaramente di noi. [...] E ciò che ne preme tosto di dire sì è che, da quando il melodramma ha esistito i Italia in fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuta giammai, ma invece sempre il diminutivo, la formula. Nata con Monteverde, la formula melodrammatica passò a Peri, a Cesti, a Sacchini, a*

Não é demais lembrar que, em carta ao pintor francês Frédéric Villot, posteriormente intitulada: "A música do futuro", Wagner assim se expressava com relação à forma dramatúrgica da ópera, quase contemporaneamente ao que foi escrito por Boito acima:

> Se encontrarmos a objetável justaposição do recitativo absoluto e da ária absoluta, tão prejudicial a um estilo perfeito, mantido em quase todos os lugares, e se assim vemos o fluxo musical (por causa de um poema defeituoso) constantemente interrompido e impedido, também descobriremos que, em suas melhores cenas, nossos grandes mestres muitas vezes superaram esse mal. O próprio recitativo já recebeu um significado rítmico e melódico e uniu-se insensivelmente com a estrutura mais ampla da melodia propriamente dita. Depois de ter percebido o grande efeito desse procedimento, quão dolorosamente isso nos irrita, quando de repente ouvimos o acorde vulgar que anuncia o recitativo *secco*; mas com a mesma rapidez, a orquestra completa lança o inevitável *ritornelo* que inicia a ária, o mesmo *ritornelo* que em outros lugares, sob o tratamento do mesmo mestre, sendo empregado de maneira tão significativa na conexão e na transição; de cuja beleza eloquente, subitamente nos tornamos conscientes quando age como um comentário interessante sobre a situação dramática. (WAGNER, 1873, p. 51, tradução nossa)[419].

Nessas palavras Wagner expressava seu desejo de uma ópera que não fosse fragmentada em partes, que o drama fosse maior que um conjunto de segmentos dentro de uma estrutura pré-determinada e fixa, e que a música fluísse, sem obstáculos, infinitamente, conforme a dramaturgia o pedisse, como uma paisagem sonora. Nesse aspecto, Boito era, inquestionavelmente, um wagneriano, ou Wagner, um boitiano. Os segmentos de uma ópera italiana (*aria*, *dueto*, *cabaletta*, *concertato*, *stretta finale*) respondem a uma estratégia retórica barroca, que submete o drama ao um dado formado que o Romantismo buscava desvincular-se. Para Wagner (1895b), essa segmentação não existia no mundo grego antigo, seu espelho e modelo:

Paisiello, a Rossini, a Bellini, a Verdi, acquistando, di mano in mano che passava, (e molto in questi ultimi sommi) forza, sviluppo, varietà, ma restando pur sempre formula, come formula era nata. Le denominazioni: aria, rondò, cabaletta, stratta, ritornello, pezzo concertato, son tutte là, schierate in dritta fila per affermare l'asserto. L'ora di mutare stile dovrebb'essere venuta, la forma vastamente raggiunta dalle altre arti dovrebbe pure svolgersi anche in questo nostro studio; il suo tempo di virilità dovrebb'esser pieno; ci si levi la pretesta e lo si copra di toga, ci si muti nome e fattura, e invece di dire libretto, picciola parola d'arte convenzionale, si dica e si scriva tragedia come facevano i Greci."

[419] "*If we find the objectionable juxtaposition of absolute recitatives and absolute aria, so detrimental to a perfect style, retained nearly everywhere, and if we thereby see the musical stream (by reason of a faulty poem) constantly interrupted and impeded, we also find that in their finest scenes our great masters have frequently quite surmounted this evil. The recitativo itself has there already received a rhythmic and melodic significance, and it unites itself insensibly with the broader structure of melody proper. After once having realized the great effect of this +-proceeding, how painfully it grates upon us, when we suddenly hear the vulgar chord which announces the recitativo secco; but with the same suddenness the full orchestra then strikes up the inevitable ritornello that ushers in the aria, the same ritornello which has elsewhere, under the treatment of the same master, been so significantly employed in the connection and transition; of whose eloquent beauty we suddenly became aware when it acted as an interesting comment on the dramatic situation.*"

> Por um tempo relativamente mais longo, ocupei-me então em investigar o caráter dessa deplorável dissolução da grande obra de arte grega. A primeira coisa que me impressionou foi o fato notável, de que os diferentes ramos da arte que antes haviam sido unidos no drama perfeito estavam agora dissolvidos e separados (WAGNER, 1873, p. 19, tradução nossa)[420].

Quando colocado dessa forma, pode parecer que o compositor alemão estivesse em lado oposto à tradição italiana e, por conseguinte do de Verdi. Contudo, a diferença entre o maestro de italiano e o germânico era incrivelmente menor do que a semelhança entre ambos. Verdi buscava, a sua maneira, a mesma harmonização entre drama e forma musical, pesando sobre ele uma tradição operística importante, a qual o compositor tentava conciliar na sua criação enquanto Wagner rompia sem negociação, por onde conseguia amealhar tanto interesse das gerações mais jovens e radicais.

O próprio Verdi já o havia admitido, cinco anos antes do próprio artigo publicado por Boito, em uma carta endereçada aos censores teatrais lombardos, quando da composição de *Un ballo in maschera*. Conforme Verdi: "[…] se aqui e ali algum trecho, dueto, terceto, etc., etc., são aplaudidos, isso não basta para formar um drama musical. Na verdade, de arte eu tenho minhas ideias, convicções bem claras, bem precisas, as quais não posso, nem devo renunciar." (1858, p. 566, tradução nossa)[421]. Tais convicções, quais são? Estão expressas "aqui, lá, em todo o lugar", a obra verdiana a manifesta. A ária romântica não é igual a barroca, o dueto romântico serve ao diálogo e não a convenção, o drama flui não apenas pelos recitativos, mas por todas as linhas possíveis. Verdi não ignora a tradição, a abraça, mas não se sente escavo dela; na mesma carta, termina: "[...] deixem-me livre!" (1858, p. 566, tradução nossa)[422].

A compreensão verdiana é clara (ao menos para o próprio maestro), a ópera é um drama musical e, mais precisamente, um drama cênico musical (VERDI, 1869, p. 619)[423]. Ao tempo da composição de *Rigoletto* (1851), as ideias sobre o drama estar acima da fórmula, ou seja, de não precisar moldar-se a um modelo específico, prevaleciam em Verdi, como escreve em carta ao senhor Carlo Antonio Borsi, que havia lhe solicitado a criação de uma romança para a introdução da referida ópera: "[...] imaginei *Rigoletto* sem árias, sem *finali*, com uma sequência interminável de duetos, porque assim estava convencido. Se alguém acrescenta:

---

[420] "*For a comparatively longer time I then occupied myself with inquiring into the character of this deplorable dissolution of the great Greek work of art. The first thing that struck me was the remarkable fact, that those different branches of art which had previously been united in the perfect drama were now dissolved and separated*"

[421] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CIV.

[422] Vide nota anterior.

[423] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CV.

‘mas, aqui se poderia fazer assim, lá assado’ – etc., etc., eu direi: Será ótimo, mas eu não soube fazer melhor.” (VERDI, 1852, p. 497, tradução nossa)[424].

No Romantismo, o drama operístico representava uma obra perfeita em si, isto é, não necessitando de uma fórmula pré-definida para consolidar-se. Segundo Monaldi, *Otello* representa esse projeto romântico:

> Entendemos muito bem - e já o dissemos - a causa que elevou a velhice de Giuseppe Verdi a alturas tão ousadas, e por isso estamos dispostos a reconhecer em *Otello* a adoção de outro princípio já proclamado por Gluck e sancionado por Wagner: que a música deva respeitar as razões do drama, servir seu espírito e seguir seus eventos. (MONALDI, 1899, p. 255, tradução nossa)[425].

Verdi já caminhava, desde Rigoletto, quase 40 anos antes, no sentido de estabelecer uma relação própria, um estilo de composição, que fundava a ópera a partir de um projeto poético fechado em si, no qual, todos os elementos respeitam regras internas da obra e não a um cânone normatizado externamente. Porém, *Otello* é reconhecido com um ponto de inflexão por intensificar essa proposta. Wagner acaba sendo reconhecido por radicalizá-la. Essas duas palavras marcam a diferença entre ambos compositores: Verdi intensifica a ópera como drama, Wagner radicaliza. O primeiro, ao intensificar, dialoga com a fortíssima tradição italiana, sem exclusão, abandono ou recusa de elementos que ele mesmo fará uso, como a cabaleta, no final do Ato II, ou o concertato, no final do 3º Ato de *Otello*; o segundo, não concilia, é incisivo no seu caminhar.

O conceito de Drama, para Wagner, é expressão integrada das artes e está colocado na dialética entre razão e emoção, ou seja:

> […] no drama, o entendimento da experiência pode transmitir por si, com sucesso, e pela mesma razão que, por meio do emprego de toda faculdade de expressão do homem, o maior objetivo do poeta no drama é levar da compreensão para a sensação, é transmitir artisticamente para os órgãos mais receptivos do sentimento, os sentidos. (WAGNER, 1964, p. 188, tradução nossa)[426].

---

[424] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CVI.

[425] “*Comprendiamo benissimo – e lo abbiamo detto – la causa che sollevò la vecchiaia di Giuseppe Verdi a così ardite cime, e siamo quindi disposti a riconoscere néll’Otello l'adozione di un altro principio già proclamato dal Gluck e sancito dal Wagner: che la musica debba, cioè, rispettare le ragioni del dramma, servirne lo spirito e seguirne le vicende.*”

[426] “*[…] in the drama, can the insight of the experienced one impart itself with full success; and for the very reason that, through employment of every artistic expressional faculty of man, the poet's aim is in drama the most completely carried from the understanding to the feeling-to wit, is artistically imparted to the feeling's most directly receptive organs, the senses.*”

Na verdade, o conceito wagneriano remonta a fórmula poética de Aristóteles, segundo a qual a catarse se efetiva pela paixão, pelo *πάϑος*[427], e a mesma, é atingida por meio da retórica, pela razão com a qual o texto dramático é elaborado e exposto. Conforme se lê, abaixo:

> O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cénico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia. (ARISTÓTELES, 2017, p. 121).

Verdi não possui um conceito de drama explícito em suas cartas, mas o define por meio dos efeitos que julga importantes em um drama de qualidade, que são: o desenvolvimento das situações, ações e psicologia/caráter dos personagens, como lê-se na opinião do maestro sobre Gounod, em carta ao amigo Opprandino Arrivabene:

> Gounod é um grande musicista, um grande talento, que faz peças de Câmara e instrumentais de modo superior, e todo seu. Mas não é artista de fibra dramática. O *Faust* mesmo, embora bem-sucedido, apequenou-se em suas mãos. Como a Julieta e Romeu, e como será este *Poliuto*. Em suma, faz a peça íntima muito bem, mas, **faz as situações sempre fracas, e esculpe mal os personagens**. (VERDI, 1878d, p. 153, tradução e grifo nosso)[428].

Verdi primava pelo desenvolvimento de seus personagens, como diz Osborne: "[...] são personagens ricos em humanidade." (1987, p. 158). Um exemplo de personagem bem "esculpido" é o bufão verdiano, cuja censura veneziana obrigou-o a renomeá-lo de *Tribolet*, personagem da obra *Le roi s'amuse* (1832), de Victor Hugo, para *Rigoletto* (1851). Verdi assim considera, por observar no bobo da corte características complexas de um ser humano: o fato de sofrer por ser quem é com o agravante de, por ser bufão, ser-lhe proibido o pranto. Conforme diz o libreto:

Quadro 30 – [Óperas] trecho de Rigoletto, na ópera homônima, por G. Verdi e F. Mª.Piave, 1851.

[…] Vil scellerato mi faceste voi! O rabbia! esser difforme, esser buffone! Non dover, non poter altro che ridere! Il retaggio d'ogni uom m'è tolto, il pianto. […]	[…] Vil celerado me fizeste vós Oh raiva! Ser disforme, ser bufão! Não dever, não poder outro que rir! A riqueza de todo homem m'é tolhida: o pranto. [...]

Fonte: (PIAVE, 1979, p. 112, tradução nossa).

[427] Lê-se *páthos*.
[428] Vide nota 140.

Quando o personagem, que é um palhaço, sofre por não poder prantear sua dor, se está no campo do conflito entre o riso e a lágrima, na dimensão da imperfeição que constitui o ser humano, que não é apenas alegria, nem só tristeza, mas convive com ambas. O sujeito romântico é contraditório, é complexo, ao contrário do tipo, isto é, do personagem arquétipo, esse último termo está sendo empregado, anacronicamente, no sentido de personagem tipo, que são aqueles que representam algo genericamente: o avaro, o guloso, o sagaz, etc., tais quais os personagens da *commedia dell'arte*, que são tipos.

A doutrina da retórica e da teoria dos afetos teve importância na ópera Verdiana, e na forma do maestro conceber, assim como em toda a ópera italiana do Romantismo. O maestro tanto aproveitou elementos que faziam parte da tradição, adaptando-os, como ignorou e até negou preceitos. Para Verdi, havia uma temeridade constante: o improviso do intérprete. Em contradição com o subjetivismo do momento em que vivia, o Romantismo, Verdi não admitia outra mente criadora além da sua. Em carta ao empresário Ricordi, escreveu:

> [...] e **sobre a criação em cada representação... esse é um princípio que conduz ao Barroco e ao falso**. É a estrada que conduz a arte musical ao Barroco e ao falso, ao fim do século passado e primeiros anos deste, quando os Cantores permitiam-se criar (como dizem ainda os Franceses) a parte deles, e fazerem em consequência toda a sorte de pastiches e controvérsias. Não: **eu quero um criador apenas, e me contento que se execute simplesmente e exatamente aquilo que escrevi**; o mal está que não se execute nunca aquilo que foi escrito. Muitas vezes, leio nos jornais, efeitos não imaginados pelo autor; mas eu, da minha parte, nunca os encontrei. [...] Eu não admito nem aos Cantores, nem aos Diretores [de orquestra] a faculdade de criarem, que, como disse antes, é um princípio que conduz ao abismo... Quer um exemplo? Você me citou outro dia, com elogio, um efeito que Mariani [429] trazia da sinfonia da *Forza del Destino* fazendo entrar as trompas em sol com um fortíssimo. Bem: eu desaprovo esse efeito. Aquelas trompas a *mezza voce*, no meu conceito, deveriam, e não poderiam exprimir outra coisa além do Canto religioso do Frade. O fortíssimo do Mariani altera completamente o caráter, e aquele trecho se torna uma fanfarra guerreira: coisa que não tem nada a ver com o tema do drama, no qual a parte guerreira é inteiramente episódica. E, cá estamos rumo ao Barroco e ao falso. (VERDI, 1871b, p. 256-257, tradução e grifo nosso)[430].

No caminho oposto, o movimento romântico trouxe uma nova compreensão da relação entre a arte e a produção das subjetividades. Verdi compreendia-o da seguinte maneira:

> O que se diz com a palavra estranha Romantismo, mas que eu chamarei de escola do real, escola do estudo das paixões, do estudo da vida, do estudo do

[429] Angelo Mariani (1821-1874) foi um maestro e diretor de orquestra de renome internacional, inaugurando o período dos grandes intérpretes diretores. Conforme nota 160, foi o primeiro condutor das óperas de Wagner em teatros italianos.

[430] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CIII.

> homem começa com ele. Göethe, Molière, Schiller encontram sua conexão em seu líder, Shakespeare. (VERDI, 1878c, p. 1, tradução nossa)[431].

Nessas palavras reside mais um ponto de convergência entre os valores estéticos de Verdi e Boito. Segundo Benedetto Croce, Boito era um romântico tardio, na segunda metade do século XIX, vindo cobrir um hiato de autores italianos desse movimento existente desde 1815, com uma obra plena de elementos do Romantismo a partir da década de 1860 de então. Disse o mencionado esteta:

> **O romantismo, como visão perturbada, torturada e antitética da vida, só teve poeta na Itália depois de 1860, e em Arrigo Boito**. O suposto retardatário considerava como força viva e tinha a alma simpática aos elementos da arte dos românticos italianos da geração anterior, que era mais próxima da origem histórica desse movimento e que foram incapazes de propagá-los, sobretudo agora que estavam velhos e cansados. [...] Boito contempla a realidade sob o aspecto cósmico ou universal; visa colher-lhe o essencial, não se detém em um recorte, em uma situação social ou em uma ordem particular de sentimentos. E o espetáculo da vida apresenta-se a ele como uma tragicidade, em que as forças destruidoras, a paixão, o pecado, o crime, a morte são avassaladoras e, diante delas, estão flores frágeis despedaçadas levadas pelo furacão, dóceis Desdemonas [[432]], o amor, a bondade, a doçura. (CROCE, 1921, p. 258-259, tradução e grifos nossos)[433].

Ao considerar o Romantismo como "escola do real", Verdi identifica o idealismo e toda a complexidade e ênfase dada à subjetividade, como elementos da "vida real". Nisso, Boito manifesta a mesma crença por meio da sua poesia, seja pelo íntimo contato com Victor Hugo, com quem se correspondia frequentemente, seja com Baudelaire ou Wagner, outros dos seus interlocutores. A predileção do libretista por autores e pela temática romântica está presente no seu *Mefistofele*, que dialoga com Berlioz e com Goethe. Segundo Croce, Boito tinha: "forma romântica conturbada, concentrada, cheia de imagens e sentidos, exatamente o oposto da dos românticos italianos, a realidade romântica, da qual o outro era a mera máscara." (1921, p. 261,

---

[431] Para acesso ao texto original, vide Apêndice 10.2.I.

[432] Desdemona significa, do grego, desventurada, de má estrela, desgraçada; além de ser o título de um tipo de rosa (batizado apenas na década 1950) e uma herbácea chamada *Ligularia dentata*, de floração perene.

[433] "*Il romanticismo, come visione sconvolta, straziata e antitetica della vita, non ha avuto un poeta in Italia se non dopo il 1860, e in Arrigo Boito. Ciarpame quegli elementi d'arte nei romantici italiani della generazione anteriore, più prossimi alla sorgente storica di quel moto, e nondimeno già incapaci di propagarlo, vecchi e stanchi; nel preteso ritardatario sono, invece, forze vive, perché trovano un'anima simpatica. [...] Il Boito contempla la realtà sotto l'aspetto cosmico o universale; mira a coglierne l'essenziale, non si chiude in un cantuccio di essa, in una situazione sociale o in un ordine particolare di sentimenti. E lo spettacolo della vita gli si presenta come tragicità, in cui sono oltrepossenti le forze distruttive, la passione, il peccato, il delitto, la morte, e hanno di fronte, deboli fiori spezzati e portati via dall'uragano, docili Desdemona, l'amore, la bontà, la dolcezza.*"

tradução nossa)[434]. Uma poesia repleta de imagens é, sem dúvidas, um manancial de possibilidades cênicas, e Verdi soube aproveitá-las.

Nesse novo contexto plural do Romantismo, não seria possível encarar o público como um conjunto que responderia homogeneamente ao mesmo estímulo. E "plural" não está sendo usado com o sentido de diversidade de gênero, etnia, credo, etc., mas como um início de emancipação e reconhecimento da subjetividade que leva à compreensão de cada indivíduo como sendo um ser complexo. Por isso, cada sujeito poderá responder de uma maneira distinta a mesma provocação artística e não há qualquer garantia de que a obra de arte logre afetar a alma humana de maneira singular e unívoca, conforme a intenção do seu autor. O processo de fruição artística leva em consideração interferências históricas, sociológicas, culturais e psicológicas que se refletem na multiplicidade de experiências estéticas possíveis. Se a experiência estética for tomada como parte do jogo estético a repetição é mais um fator a garantir a diferença, como dito na introdução.

Como conciliar a construção de sentidos cênicos a partir da semântica musical estabelecida na ópera *Otello*, considerando a teoria dos afetos já superada ao tempo da sua composição? O século XIX marca o início do subjetivismo e da desconstrução de verdades universais, mas também consolidou o que ficou conhecido como: a *solita forma*, termo italiano empregado para designar a forma sólida ou habitual empregada na estrutura dos libretos. O primeiro a utilizar essa expressão e especificá-la foi Abramo Basevi: "[…] duetos, isto é aquela [forma] que pede um tempo de ataque, o adágio, o tempo *di mezzo*, e a cabaleta." (1859, p. 191, tradução nossa)[435]. Segundo Bianconi (2010, p. 253), essa estrutura é articulada em 4 seções: 1. O tempo de ataque presente nos duetos, concertatos ou, excepcionalmente, nas árias; 2. O adágio, ou *cantábile*; largo concertato (nos finais e nos concertatos); 3. Tempo *di mezzo*; 4. A cabaleta ou *stretta*. O primeiro e o terceiro têm um caráter cinético (próprio do drama) enquanto a segunda e quarta seção tem caráter estático, lento ou ralentado para dar foco à expressão dos afetos.

Os elementos do passado persistem como camadas geológicas na base dos períodos subsequentes, produzindo suas reverberações e vibrações no presente. A importância de se compreender a relação entre o Barroco e o Romantismo está no âmago do entendimento das tensões internas à própria Ópera, bem como, dos conflitos sobre o que Verdi e Wagner representavam. Pois, mesmo para os que julgam que Verdi defendesse uma tradição cujas raízes

---

[434] "*Forma romantica travagliata, concentrata, carca d'immagini e di sensi, proprio l'opposto di quella dei romantici italiani, realtà romantica, di cui l'altra era la mera maschera*."

[435] "*[...] duetti, cioè da quella che vuole un tempo d'attacco, l'adagio, il tempo di mezzo, e la Cabaletta.*"

estão no Barroco, seus propósitos poéticos eram tão *avveniristas*[436] quanto os de Wagner. Cada qual, representou uma tradição musical e teatral distinta e, por consequência, uma forma de atualizar essa mesma tradição nos tempos em que viveram.

A palavra tradição, especialmente no campo da cultura, norteia a concepção de ópera de Verdi, Wagner e Boito. Ainda que o maestro Furtwängler[437] tenha definido tradição, em música, como sendo: "uma lembrança ruim da última execução ruim"[438], o termo carrega um sentido histórico, político, social muito intenso. Além de representar, pelo aspecto político, a relação de poder que definiu os elementos, conceitos, estilos e normas que persistiram e foram aceitos como "cânones". Mas, também carrega um aspecto social da oralidade, da transmissão de conhecimentos e experiências através do tempo, o que tem ligação direta com a noção de expectativa do espectador. Quando vai à uma ópera, o público não apenas está aberto ao que se lhe for oferecido, como, espera receber certos elementos já conhecidos a partir dos quais reconhece a ópera como tal e a qualifica como boa ou má.

Portanto, o conceito de ópera dialoga tanto com a tradição quanto com a expectativa do público, mas esbarra no princípio de autonomia da arte. Essa última trata de reconhecer que o objeto estético não tem, enquanto tal, nenhuma função moral, prática, econômica, política ou cognitiva. Oriunda do iluminismo alemão, no Romantismo, ganhou contribuições como a não finalidade, o desinteresse, a contemplação, o conceito de gênio, entre outros. Mas, foi, justamente, o conceito de gênio que influenciou uma abordagem bastante comum durante o Romantismo, porém, totalmente errônea: a confusão entre autonomia da arte e autonomia (ou inquestionabilidade) do artista.

4.2 A MAIOR INOVAÇÃO DA ÓPERA ROMÂNTICA: MACH DAS LICHT AUS!

Wagner materializou o preceito da autonomia da arte, deformado em inquestionável autoridade do gênio-artista, tanto na composição, ou seja, na elasticidade do tempo, na eliminação de qualquer estrutura dramatúrgica e musical pré-definida, como na arquitetura teatral e disposição cênica: ao construir um teatro pensado para que o público tivesse a mais intensa experiência do drama musical que lhe estivesse sendo oferecido, a chamada imersão na

[436] Do italiano, *avvenire*: por vir, futuro.

[437] Wilhelm Furtwängler (1886-1954) foi um compositor e dos mais proeminentes maestros do século XX, adquirindo reconhecimento similar ao de Arturo Toscanini. Porém, diferentemente do maestro italiano, o alemão agiu de maneira controversa ao ter regido obras de Wagner para soldados do exército nazista, em eventos promovidos pela máquina de propaganda de Joseph Goebbels, durante a Segunda Guerra Mundial. Tais conduções podem ser assistidas em sites de hospedagem de vídeos, como a abertura de *Die Meistersinger von Nürnberg*, em 1942. Disponível em: <https://bit.ly/3JL5rN6>. Acesso em: 15 abr. 2022.

[438] "*Il brutto ricordo dell'ultima brutta esecuzione.*"

experiência artística. O compositor alemão não estava disposto a colocar sua obra em concorrência com o movimento e o burburinho camarotes e palcos aristocráticos. Quando apaga as luzes do público para dar ênfase total ao acontecimento de suas óperas no palco, Wagner realiza aquela que [considero] uma das maiores mudanças dos últimos séculos na relação espectador-cena. Wagner, estabelece fisicamente a quarta parede[439] e leva ao pé da letra o significado do prefixo *θέα*, de *θέατρον*, isto é: lugar em que se vê, nesse caso, apenas a cena. Ao fazê-lo, rompe ou enfraquece um fluxo de comunicação no âmbito da plateia, algo impensável na tradição italiana, e estabelece a supremacia da correspondência quase unidirecional do palco para o espectador.

Na tradição do teatro italiano (e de boa parte dos países latinos), o teatro é um evento público que se comparece, para se saber quais as tendências da moda (a maquiagem, o vestuário, as perucas); quem é a concubina ou o amante de certa autoridade, ou seja, nele, corteja-se, flerta-se, fofoca-se, come-se; enfim, o teatro é, e era, um espaço de prática comunitária, e por isso a região da plateia era tão importante quanto o palco. Por essa razão, era comum nos teatros que as plateias continuassem iluminadas (mesmo com a precária intensidade que a tecnologia de então permitia), isso quando as apresentações não eram diurnas para aproveitar a iluminação natural, onde várias coisas aconteciam além da apresentação.

O acidente com a tentativa de ajuste fino da intensidade da iluminação na estreia do teatro reverberou no comportamento de um público que era bastante ativo, conforme descrito pelo próprio Wagner: "[...] inegavelmente ele [o público de teatro] toma iniciativa, e diretamente fala seus gostos e desgostos, muitas vezes para o espanto dos mais interessados." (1897, p. 54, tradução nossa)[440]. O maestro referia-se não apenas aos entusiásticos aplausos, mas, sobretudo, as efusivas críticas e ensurdecedoras vais que não raro impediam-lhe de continuar a execução operística, como quando *Tannhäuser* (1845) foi muito mal recebido pelo público de Paris. Wagner não era exceção na relação amor e ódio com o público, na verdade, o público do século XIX era bastante participativo. A ópera *O barbeiro de Sevilha* (1816), de Gioachino Rossini, poderia ter sido mais uma dentre muitas obras esquecidas pela história, pois foi um completo fiasco na estreia, mas basta que se diga uma palavra para que todos reconheçam-na: "Fígaro!". Segundo Casoy: "[...] a estreia do *Barbiere* foi confusa, conturbada, e as vaias correram soltas mesmo antes da ópera começar." (2006, p. 305).

---

[439] Termo do jargão teatral empregado para descrever a boca de cena, isto é, a abertura do palco que, da perspectiva dos atores realistas, estaria fechada, formando uma quarta parede imaginária encerrando o universo teatral.

[440] "*[...] undeniably this takes initiative, and quite directly speaks its likes and dislikes, often to the amazement of those most interested.*"

Isso tudo, continua o autor, em decorrência da apaixonada manifestação do público romano – cidade da estreia – em protesto ou apoio à criação rossiniana a partir da comédia de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais que, por sua vez, já tinha sido musicada por Giovanni Paisiello, em 1782. Ou seja, na etiqueta da ópera de início do século XIX, fazer uma ópera a partir de um texto já musicado indica desrespeito do novo autor pelo antecessor e menosprezo da obra anterior, o que era muito mal recebido pela sociedade de então. Dessa forma, os fãs de Paisiello cuidaram para que Rossini fosse devidamente vaiado. Isso é similar ao que acontece atualmente com os torcedores de futebol ou adoradores de certos artistas. Por isso, deixar o público às escuras era uma forma de domesticá-lo também. Logo, o gesto wagneriano surtiu tal efeito que acabou sendo mantido, porquanto silenciou o público e reforçou os valores estéticos que o compositor alemão possuía com relação ao teatro e a relação dessa arte para com o público.

> Para ele [o público de teatro], vê-se, um apelo é possível: se ainda não aprendeu a julgar, ainda recebe impressões diretas através da visão e da audição, bem como pela emoção. O que torna um julgamento real difícil para o público, é que suas sensações nunca podem ser completamente puras [...] (WAGNER, 1897, p. 55, tradução nossa)[441].

Ao pensar dessa forma, Wagner revela forte influência da filosofia de Schopenhauer, acreditando que o ambiente teatral (palco e auditório) deveria ser disposto para proporcionar a menor distração possível entre o espectador e a cena. Como dito, Wagner (assim como Verdi e Boito) tinha uma visão romântica da centralidade da arte e do artista criador, leia-se: dele mesmo, que exigia uma edificação teatral inovadora e digna de receber as criações dos melhores artistas, no caso, as dele. "Em um edifício teatral perfeito, a necessidade da Arte dita as regras até mesmo dos mínimos detalhes." (WAGNER, 1895b, p. 184, tradução nossa)[442].

Uma empreitada dessa envergadura exigiria mais do que apenas modificar ou adaptar um teatro existente, mas construir um completamente novo em todos os sentidos, chamado pelo compositor de: Teatro Modelo. Algo dessa magnitude demandaria elevada importância financeira e o concurso de poderosos patrocinadores. O patrono mais famoso foi o rei Luís II, da Baviera, como quem Wagner discute a construção:

> Sua Majestade comprometeu-se, portanto, com um arquiteto de grande experiência neste departamento, a tarefa de construir, antes de tudo, um interior no qual a visibilidade esteticamente perturbadora da orquestra deveria ser evitada por um lado, enquanto melhorando tanto quanto possível a beleza

---

[441] "*To it, one sees, an appeal is possible: if it has not yet learnt to judge, it still receives direct impressions, and that through sight and hearing, as also through emotion. What makes an actual judgment hard to it, is that its sensations can never be quite pure [...]*"

[442] "*In a perfect theatrical edifice, Art's need alone gives law and measure, down even to the smallest detail.*"

> do efeito do seu tom, e por outro lado – particularmente através da concepção de novos modos de "iluminação" para dar à cenografia uma importância verdadeiramente digna do pintor de paisagens – a arte da Representação Teatral deveria ser elevada a uma altura mais nobre e mais pura do que qualquer outra atingiu até agora. (WAGNER, 1895a, p. 179, tradução nossa)[443].

Nessas horas, o outrora republicano Richard Wagner não viu dificuldades ideológicas para associa-se à nobreza europeia, desde que pudessem contribuir na construção do seu teatro. Para esse fim, segundo Adolphe Jullien, até mesmo Dom Pedro II, imperador do Brasil, colaborou economicamente:

> [...] não faltaram cabeças coroadas nesse Festival, tendo Richard Wagner **solicitado a adesão** de todos os príncipes da Alemanha e de soberanos estrangeiros, sem esquecer o vice-rei do Egito e o sultão Abd-ul-Aziz. Na sala erguida pelos arquitetos de Bayreuth sobre os planos do arquiteto de Leipzig, Bruckwald, e que se aproximava o máximo possível do anfiteatro grego para responder às ideias neo-helênicas de Wagner, uma grande galeria de honra (*Fürsten-Gallerie*) foi reservada aos soberanos e príncipes convocados. Após o Imperador da Alemanha, ocupando o lugar de honra no camarote reservado aos espectadores principescos, podia-se ver o Imperador e a Imperatriz do Brasil [...] (JULLIEN, 1886, p. 218-219, tradução e grifo nosso)[444].

Na história pouco se disserta sobre a relação entre Dom Pedro II e o compositor de Bayreuth, mas Wagner revela em sua autobiografia que tal ligação remonta ao ano de 1857. O compositor diz que, na oportunidade, o cônsul brasileiro em Leipzig, um tal senhor Ferrero, teria procurado-o em nome do imperador brasileiro. Assim o narra:

> [...] um homem que se agraciou com o nome de Ferreiro apresentou-se a mim como cônsul brasileiro em Leipzig, e me disse que o Imperador do Brasil se sentia muito atraído pela minha música. O homem sabia responder às minhas dúvidas sobre esse estranho fenômeno nas cartas que escreveu; o imperador amava tudo o que era alemão, e queria muito que eu fosse até ele no Rio de Janeiro, para que eu pudesse reger pessoalmente minhas óperas. Como naquele país só se cantava em italiano, seria necessário traduzir meu libreto, que o imperador considerava muito fácil e, na verdade, um aperfeiçoamento do próprio libreto. Estranho dizer, essas propostas exerceram uma influência muito agradável sobre mim. Senti que poderia facilmente produzir um poema

---

[443] "*Your Majesty therefore committed to an architect of eminent experience in this department the task of constructing, before all else, an interior in which the aesthetically disturbing visibility of the orchestra should be avoided on the one hand, while enhancing as much as possible the beauty of its tone-effect, and on the other hand—particularly through devising new modes of ' lighting' to give the scenic decorations an importance truly worthy of the landscape-painter—the art of Theatric Representation should itself be raised to a nobler and a purer height than any it has reached as yet."*

[444] "*[...] il ne manquait pas de têtes couronnées à ce festival, Richard Wagner ayant sollicité des adhésions auprès de tous les principicules d'Allemagne et auprès des souverains étrangers, sans oublier le vice-roi d'Egypte et le sultan Abd-ul-Aziz. Dans la salle érigée par les architectes de Bayreuth sur les plans de l'architecte de Leipzig, Bruckwald, et qui se rapprochait autant que possible de l'amphithéâtre grec pour répondre aux idées néo-helléniques de Wagner, une grande loge d'honneur (Fursten-Gallerie) était réservée aux souverains et princes convoqués. [...] Après l'empereur d'Allemagne, occupant la place d'honneur dans la loge réservée aux spectateurs princiers, on pouvait voir l'empereur et l'impératrice du Brésil [...]*"

> musical apaixonado que resultaria excelente em italiano, e voltei meus pensamentos mais uma vez, com uma preferência sempre renovada, para *Tristão e Isolda*. Para, de alguma forma, testar a intensidade desse generoso carinho por minhas obras, protestado pelo Imperador do Brasil, enviei prontamente ao senhor Ferreiro os volumes caríssimos contendo as versões para piano de minhas três óperas anteriores, e por muito tempo me entreguei na esperança de algum belo retorno de sua graciosa e esplêndida recepção no Rio de Janeiro. Mas dessas versões para piano, e do Imperador do Brasil e seu cônsul Ferreiro, nunca mais ouvi uma única sílaba em toda minha vida. [Gottfried] Semper[445], é verdade, envolveu-se em um emaranhado arquitetônico com esse país tropical: foi convidado a um concurso para a construção de uma nova casa de ópera no Rio; Semper havia anunciado que participaria, e completou alguns planos esplêndidos que nos proporcionaram grande entretenimento e pareciam ser de interesse especial, entre outros, para o Dr. Wille, que pensou que deveria ser um problema novo para um arquiteto desenhar uma casa de ópera para um público negro. Não fiquei sabendo se os resultados das negociações de Semper com o Brasil foram muito mais satisfatórios que os meus; em todo caso, sei que ele não construiu o teatro. (WAGNER, 1936, p. 662-663, tradução nossa)[446].

Ocorre que, naqueles anos da década de 50, Wagner não era uma pessoa muito bem vista na aristocracia europeia: vinculado a republicanos e revolucionários, normalmente sofrendo exílios políticos e em constante trânsito por diferentes cidades e países para fugir das dívidas que deixava. Tudo isso deve ter chego ao conhecimento do monarca brasileiro que percebeu o quão perigoso poderia ser ter aquele compositor na capital do império. Por fim, pesou a influência da nacionalidade da imperatriz consorte brasileira, D. Tereza Cristina: italiana de Nápoles. Assim, as óperas italianas mantiveram a hegemonia nos palcos cariocas.

---

[445] Gottfried Semper (1803 – 1879) foi arquiteto alemão, projetista de teatros de ópera, museus e prédios públicos na Europa do século XIX.

[446] "*[...] a man who rejoiced in the name of Ferreiro introduced himself to me as the Brazilian consul in Leipzig, and told me that the Emperor of Brazil was greatly attracted by my music. The man was an adept in meeting my doubts about this strange phenomenon in the letters which he wrote; the Emperor loved everything German, and wanted me very much to come to him in Rio Janeiro, so that I might conduct my operas in person. As only Italian was sung in that country, it would be necessary to translate my libretto, which the Emperor regarded as a very easy matter, and actually an improvement to the libretto itself. Strange to say, these proposals exercised a very agreeable influence on me. I felt I could easily produce a passionate musical poem which would turn out quite excellent in Italian, and I turned my thoughts once more, with an ever-reviving preference, towards Tristan und Isolde. In order in some way to test the intensity of that generous affection for my works protested by the Emperor of Brazil, I promptly sent to Senor Ferreiro the expensively bound volumes containing the pianoforte versions of my three earlier operas, and for a long time I indulged in the hope of some very handsome return from their gracious and splendid reception in Rio Janeiro. But of these pianoforte versions, and the Emperor of Brazil and his consul Ferreiro, I never heard a single syllable again as long as I lived. Semper, it is true, involved himself in an architectonic entanglement with this tropical country: a competition was invited for the building of a new opera house in Rio; Semper had announced that he would take part in it, and completed some splendid plans which afforded us great entertainment, and appeared to be of special interest, among others, to Dr. Wille, who thought that it must be a new problem for an architect to sketch an opera house for a black public. I have not learned whether the results of Semper's negotiations with Brazil were much more satisfactory than mine; at all events, I know that he did not build the theatre."*

Mas, tornando à reformulação do espaço cênico, por Wagner, Adolphe Appia[447] atenta para o fato de que o maestro alemão viu-se obrigado a construir um edifício teatral totalmente novo para melhor materializar sua visão de arte:

> No ano de 1876, Richard Wagner inaugurou seu teatro de Bayreuth. Ele tinha que fazer isso, já que não havia noutro lugar a atmosfera e itens extraordinários correspondentes a um trabalho que deliberadamente rompeu com as convenções e tradições de seu tempo. (APPIA, 1921, p. 109, tradução nossa)[448].

Em 13 de agosto de 1876, inaugurou-se o *Bayreuth Festspielhaus* (Teatro do Festival de *Bayreuth*) ou *Richard-Wagner-Festspielhaus*. Várias foram as mudanças no edifício teatral, dentre as quais, a realocação da orquestra, removida do seu local usual, à vista do público, e acomodada em um fosso; à disposição igualitária do público em acentos fixados como arquibancada, sem a hierarquia aristocrática dos camarotes ou *palcchettes* laterais. Segundo Jullien:

> O teatro tem mil e duzentos e quarenta e cinco assentos no assoalho (cada assento é feito de vime trançado) cujas fileiras se elevam em anfiteatro até o camarote dos príncipes, ocupando toda a largura do salão, na extremidade oposta ao palco. Acima do camarote dos príncipes – que se subdivide em nove camarotes – encontra-se uma galeria com capacidade para cerca de duzentas pessoas e destinada a pequenas entradas de cortesia; todo o salão compreende assim cerca de mil e quinhentos lugares. Sem camarotes laterais nem arquibancadas dos lados, nada além de colunas em estilo renascentista para quebrar o aspecto monótono e despojado das paredes, e grandes vãos (ao todo, dezesseis entradas) que permitem a passagem do público e dos músicos da orquestra em menos de dois minutos. Pouco ou nenhum dourado, nenhuma cortina nas salas, nenhum candelabro ou lustre; no topo, alguns globos foscos que dão a claridade necessária para que os espectadores possam ganhar seus lugares e que é reduzida completamente quando o espetáculo começa. Nenhuma cortina vermelha; um toldo acinzentado abrindo-se no meio; nenhum orifício de ventilação, nenhuma rampa visível da sala; enfim, a supressão radical de tudo que lembra a convenção teatral, para mergulhar o espectador na mais completa ilusão. (JULLIEN, 1886, p. 218-219, tradução nossa)[449].

---

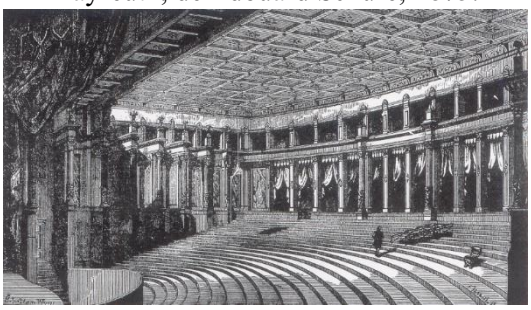
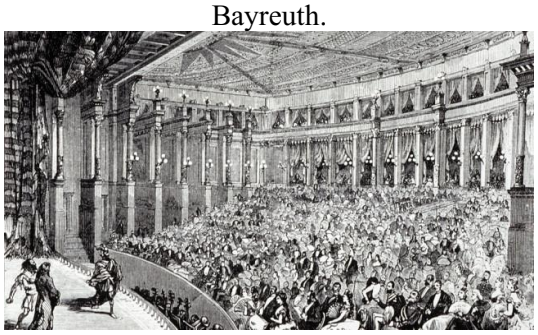
[447] Adolphe Appia (1862 – 1928) foi um arquiteto suíço especializado em cenário e iluminação cênica.

[448] "*En l'an 1876, Richard Wagner inaugura son théâtre de Bayreuth. Il dut le faire, puisqu'il ne trouvait nulle part ailleurs l'atmosphère d'exception et les éléments correspondant à une œuvre qui rompait délibérément avec les conventions et les traditions de son époque."*

[449] "*Le théâtre comprend treize cent quarante-cinq places de parquet (chaque fauteuil est en canne tressée) dont les rangées s'élèvent en amphithéâtre jusqu'à la loge des princes, occupant toute la largeur de la salle, à l'extrémité opposée à la scène. Au-dessus de la loge des princes – qui se subdivise en neuf loges – se trouve une galerie pouvant contenir environ deux cents personnes et destinée aux petites entrées de faveur ; la salle entière comprend donc environ quinze cents places. Ni loges latérales, ni gradins sur les côtés, rien que des colonnes dans le style de la Renaissance pour rompre l'aspect monotone et nu des murs, et de larges baies (seize entrées en tout) qui permettent au public et aux musiciens de l'orchestre de s'écouler en moins de deux minutes. Peu ou point de dorures, pas une draperie dans la salle, pas de lustre ni de candélabres ; en haut, quelques globes dépolis qui donnent juste la clarté nécessaire pour que les spectateurs puissent gagner leurs places et qu'on baisse absolument quand le spectacle commence. Pas de rideau rouge ; un velum grisâtre qui*

Conforme vê-se no quadro abaixo:

Quadro 31 – [Imagens] interno do Teatro de Bayreuth.

Figura 78 – [Imagem] plateia do Teatro de Bayreuth, de Édouard Schuré, 1875.	Figura 79 – [Imagem] plateia lotada do Teatro de Bayreuth.
	
Fonte: *Revue wagnérienne*, vol. V, 8 de Junho de 1885 (DUJARDIN, 1885, p. 139).	Fonte: *Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres* (JULLIEN, 1886, p. 215)

Essa alteração não apenas melhorava a sonoridade como evitava ofuscar os acontecimentos cênicos. Para o compositor alemão, a relação do artista para com o espectador era anterior ao espetáculo, devendo, o primeiro, ocupar-se, no mínimo, de dar total visibilidade ao segundo. Wagner levou às últimas consequências a ideia de que todas as interferências na apreensão da visão pela plateia deveriam ser reduzidas ao máximo.

> Em primeiro lugar a Cena tem de cumprir todas as condições de 'espaço' impostas pela ação dramática conjunta a ser exibida nela; mas, em segundo lugar, tem que cumprir essas condições no sentido de levar essa ação dramática aos olhos e ouvidos do espectador de forma inteligível. No arranjo do espaço para os espectadores, a necessidade de compreensão visual e acústica da obra de arte dará a medida necessária, que só pode ser observada pela união de beleza e justeza das proporções; pois a exigência do público é a exigência pela obra de arte, para cuja compreensão deve ser claramente guiada por tudo que encontra o olho. Assim, o espectador transporta-se para o palco, por meio de todas as suas faculdades visuais e auráticas; enquanto o performer torna-se um artista apenas por absorção completa no público. (WAGNER, 1895b, p. 185, tradução nossa)[450].

Em carta enviada à Giulio Ricordi, Verdi comenta com entusiasmo a ideia wagneriana de "esconder" a orquestra da vista do público:

---

s'ouvre par le milieu ; pas de trou du souffleur, pas de rampe visible de la salle ; enfin suppression radicale de tout ce qui rappelle la convention du théâtre, afin de plonger le spectateur dans l'illusion la plus complète."

[450] "*The Scene has firstly to comply with all the conditions of 'space' imposed by the joint (gemeinsam) dramatic action to be displayed thereon: but secondly, it has to fulfil those conditions in the sense of bringing this dramatic action to the eye and ear of the spectator in intelligible fashion. In the arrangement of the space for the spectators, the need for optic and acoustic understanding of the artwork will give the necessary law, which can only be observed by a union of beauty and fitness in the proportions; for the demand of the collective (gemeinsam) audience is the demand for the artwork, to whose comprehension it must be distinctly led by everything that meets the eye. Thus the spectator transplants himself upon the stage, by means of all his visual and aural faculties; while the performer becomes an artist only by complete absorption into the public.*"

> Esta colocação da orquestra é de uma importância muito maior do que aquela que normalmente se pensa, para dispor os instrumentos, para a sonoridade e o efeito. – Estas pequenas melhorias abriram, pois, o caminho para outras inovações, que veremos, certamente, um dia; e dentre estas, aquela de retirar os camarotes dos espectadores do palco cênico, trazendo a cortina para a ribalta, ou a outra: **tornar a orquestra invisível. Esta ideia não é minha, é de Wagner: é excelente.** (VERDI, 1871d, p. 264, tradução e grifo nosso)[451].

Verdi aprovou a arquitetura do teatro wagneriano. A cena deveria absorver o espectador e convertê-lo em testemunha do evento narrado pelo drama musical. Mas, o movimento contrário, incorporar a interferência da plateia no palco, não pareceu estar nos planos de Wagner. Porém, há dois mitos a serem desfeitos: um, o de que a iniciativa de apagar a luz do público fez parte de um projeto estético resultado de reflexão e planejamento prévio e, dois, de que Wagner foi o primeiro a fazê-lo.

A música do futuro, a ópera como drama musical, a filosofia de Schopenhauer, a música de Beethoven, a poesia de Baudelaire, enfim, várias foram os objetivos e as influências que marcam a obra de Wagner. Tudo isso poderia induzir à crença de que o apagar das luzes da plateia foi uma alternativa ponderada de antemão para produzir a maior imersão possível na experiência estética da ópera. Mas, não foi. O próprio compositor confessou a manobra acidental que, pela primeira vez, resultou na penumbra do público:

> Ao meio-dia da primeira representação de *Rheingold* os arranjos para iluminar o auditório estavam realmente tão avançados que o gás poderia pelo menos ser aceso, embora uma regulação cuidadosa dos vários encaixes fosse completamente impossível. O resultado foi que o grau exato para diminuir as luzes não poderia ser tínhamos apenas a intenção de uma penumbra forte. (WAGNER, 1897, p. 103-104, tradução nossa)[452].

Após a edificação, Beacham reconhece que a inovação de Wagner se deu em três dimensões: na estrutura da ópera (sobretudo na melodia infinita e cromatismo), no campo arquitetônico, e na relação palco/plateia.

> [...] apesar das reformas drásticas e de longo alcance, no final Wagner não conseguiu realizar qualquer verdadeira revolução na encenação. Com certeza, seu teatro construído propositalmente, o *Festspielhaus* em *Bayreuth*, concluído em 1876, era altamente inovador. Seu anfiteatro semicircular, modelado a partir do exemplo antigo, em teoria, permitia a todos os espectadores uma visão da performance igualmente boa e desimpedida. A partir disso, ele baniu as distinções costumeiras da hierarquia social, bem como todos as decorações elaboradas e ornamentos – qualquer coisa que poderia chamar a atenção para longe do palco em si. **Pela primeira vez o**

[451] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXII.

[452] "*By midday of the first representation of Rheingold the arrangements for illuminating the auditorium were really only so far advanced that the gas could at least be lit, though a careful regulation of the various fittings had been quite impossible. The result was, that the exact degree for lowering the lights could not be calculated, and against our will the auditorium became completely dark when we had merely meant to strongly shade it.*"

> **auditório foi escurecido durante a performance** e até mesmo a orquestra foi escondida para permitir que os espectadores observassem o mundo da ópera sem distração. (BEACHAM, 2011, p. 18, tradução e grifo nosso)[453]

O segundo mito a ser desconstruído diz respeito ao suposto pioneirismo de Wagner em escurecer o público teatral. No entanto, sessenta anos antes, em 10 de novembro de 1816, Stendhal[454] relatou sua experiência no Teatro *Alla Scala*, quando em visita à capital lombarda: "Não há um único candelabro aceso em todo o auditório, toda a iluminação que há vem do leque de luz refletida do cenário." (STENDHAL, 1817, p. 10, tradução nossa)[455]. Mas, essa prática não era comum nos teatros italianos. Em algumas apresentações mantinha-se acesa a luz de plateia, como o próprio viajante francês testemunhou no Teatro *San Carlo*, de Nápoles: "O lustre destruiu todo o efeito do cenário [...]" (STENDHAL, 1817, p. 72, tradução nossa)[456], portanto, o lustre estava aceso. Contudo, a prática comunitária no teatro, em função do encontro proporcionado pelo evento teatral, era mais importante do que a experiência estética exclusivamente.

O público oitocentista era tão envolvido com a produção artística teatral do seu tempo que Verdi ensaiava escondido com seus atores nos porões do *Alla Scala* aquelas árias que julgasse teriam maior aceitação do público, para evitar que tais canções estivessem no domínio popular antes mesmo da ópera estrear, o que poderia causar-lhe prejuízos econômicos. Essa paixão foi a responsável por difundir e imortalizar árias, letras e melodias, em um tempo onde o rádio não existia nem nos sonhos dos melhores inventores, que dirá a internet. Partituras em tempos de amplo analfabetismo, certamente não eram as responsáveis. A relação espectador-cena era a grande motivadora da difusão e, novamente, da produção artística. Com a luz acesa, o público sentia-se tão livre para amar quanto para odiar, para aplaudir e para vaiar, e era, ele mesmo, parte do objeto estético em performance.

Wagner julgava concorrer com a tradição operística italiana, tida como hegemônica, afinal, não por outra razão, o modelo de palco mais tradicional que conhecemos até os dias

---

[453] "*Yet despite drastic and far-reaching reforms, in the end Wagner himself failed to carry through any genuine revolution in staging. To be sure, his purpose-built theatre, the Festspielhaus at Bayreuth, completed in 1876, was highly innovative. Its semicircular amphitheater, modelled on ancient example, in theory allowed every spectator an equally good and unimpeded view of the performance. From it he banished the customary distinctions of social hierarchy, as well as all the elaborate décor and ornament – anything that could draw attention away from the stage itself. For the first time the auditorium was darkened during performance, and even the orchestra was hidden from view to allow the spectators to observe the world of the opera without distraction."*

[454] Stendhal, pseudônimo de Marie-Henri Beyle (1783 – 1842) foi um escritor francês, amante da arte e apaixonado pela Itália.

[455] "Il n'y a pas une lampe dans la salle ; elle n'est éclairée que par la lumière qui vient des décorations".

[456] "Le lustre détruit tout l'effet des décorations [...]"

atuais leva o nome do país em questão: palco italiano. Mas o compositor alemão tentou romper com as normas musicais, a estrutura dramatúrgica, cênica e até mesmo com a arquitetônica, como se viu, herdadas da península, para dar início ao que entendia ser uma nova tradição cênica germânica. Foi a inovação na arquitetura cênica, escurecendo a plateia, que permitiu o desenvolvimento de uma linguagem absolutamente contemporânea no teatro, a iluminação. A dramaturgia da iluminação, especialmente, a partir de Adolphe Appia ganhou impulso com o "*mach das licht aus*" (apague a luz). Essa ordem atingiu não apenas o público, mas, sobretudo, a cena, onde a luz foi incorporada no âmbito da encenação, nascendo enquanto linguagem, a linguagem da iluminação cênica, por meio da qual algo é comunicado, contado, narrado.

Mas, o apagar das luzes da plateia e a ênfase que a iluminação cênica deu à encenação só consolidou uma prática que já figurava na mente dos compositores musicais do século XIX: criar a imagem por meio do som. A composição musical, diferentemente do Barroco, que dava ênfase à retórica e, portanto, à linguagem, agora, no Romantismo, buscava criar imagens, paisagens, por meio da música. E para tanto, os sons convertiam-se em "tintas musicais". Dessa forma, a música estava adiantada com relação à encenação em quase meio século ao eleger o visual como sua meta e referência. Sobre isso, Harnoncourt afirmou que: "Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo [de 1600 a 1800], e a música era frequentemente descrita como uma 'linguagem de sons'. Grosso modo, eu diria que a música anterior a 1800 fala e a música posterior a esta pinta." (HARNONCOURT, 1988, p. 49).

Portanto, antes da mudança postulada por Wagner na iluminação cênica, as cores do drama já eram pintadas e acentuadas, mas por outra tecnologia a criatividade dos compositores daquela geração, a orquestração, a instrumentação, uma nova relação com o sistema tonal, etc. Nesse sentido, Verdi colocou-se em plena sintonia com o manifestado por Harnoncourt, quando disse, por ocasião da composição de *Rigoletto* (1851): "[...] me pus a estudá-lo, a meditá-lo profundamente e, a ideia, a **tinta musical** era encontrada na minha mente." (VERDI, 1850b, p. 106, tradução e grifo nosso)[457], ou em outras oportunidades já citadas, quando o maestro fala em "de cor local", "cores do drama", etc.

Qual a importância disso para a ópera *Otello*? Como visto no capítulo anterior, *Otello* foi a primeira ópera a contar com a iluminação cênica gerada pela energia elétrica. A eletricidade era utilizada para iluminação pública e os Teatros do mundo, utilizavam-na com certa timidez, dando prioridade ao gás, velas e candelabros. Em 1887, pela primeira vez, refletores elétricos foram utilizados para iluminar o palco.

[457] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.C.

Com isso, inicia-se um certo império da imagem em boa parte das apresentações cênicas contemporâneas, quando o espectador passa a ir ao teatro essencialmente para ver. Colocado na posição de espectador, segundo Rancière (2010), a plateia converte-se em um *voyeur* passivo a partir dessa relação contemplativa.

> Olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência, ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade que a aparência encobre. Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. A espectadora fica imóvel no seu lugar, passiva. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (RANCIÈRE, 2010, p. 9).

O autor francês faz uma condenação a esse teatro baseado no olhar passivo, que pode ser notado nos seguintes dizeres: "[...] o teatro é uma coisa absolutamente má, um palco de ilusão e de passividade que é necessário suprimir em benefício daquilo que ele interdita: o conhecimento e a ação, a ação de conhecer e a ação conduzida pelo saber." (RANCIÈRE, 2010, p. 9). Assistir, nesse sentido, são ações puramente passivas das quais não se espera uma consequência obrigatoriamente. Obviamente, Rancière está referindo-se a esse teatro fundado na "escuridão da plateia" (no qual, inclui-se a ópera também), pois existem muitos exemplos de teatro participativo (que envolve o público e dialoga com ele), como é o caso do teatro de rua, curiosamente, onde não se "apagar a luz" da plateia.

> Necessitamos, pois, de um outro teatro, um teatro sem espectadores: não um teatro que se desenrole perante assentos vazios, mas um teatro em que a relação ótica passiva implicada pela própria palavra seja submetida a uma outra relação, aquela que está implicada em uma outra palavra a palavra que designa o que se produz em cena, o *drama*. Drama quer dizer ação." (RANCIÈRE, 2010, p. 10).

Do ponto de vista puramente pragmático, ver não é agir, daí o efeito daninho de um teatro baseado apenas na contemplação, cujo efeito próprio "é transmitir essa doença por intermédio de uma outra: a doença do olhar subjugado por sombras." (RANCIÈRE, 2010, p. 10). A partir desse olhar subjugado, edifica-se a sociedade do espetáculo cuja essência é a exterioridade, segundo o autor em referência a Debord[458]. "O espetáculo é o reino da visão, é a exterioridade, ou seja, é privação da posse de si." (RANCIÈRE, 2010, p. 14). Para o filósofo francês o espetáculo é contemplação da aparência sem necessário envolvimento.

Em campo diverso, Didi-Huberman (2010) – recorrendo constantemente ao pensamento benjaminiano sobre imagem dialética e aura – entende o ato de ver, o contato com

[458] Vide: DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo, comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 4.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997; e ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Tradução de Julia Elizabeth Levy. 5.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

a imagem, não necessariamente como passividade. Ao contrário, para o autor há uma ambivalência na imagem que causa inquietação; por isso o ato de ver sempre criará um vazio invencível a partir do qual se instaura angústia, inquietação, necessidade de ação, etc.

> O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77).

O ver, de Didi-Huberman, é um mecanismo dialético instaurado pelo encontro do sujeito, com o objeto da imagem, uma captura do mundo externo que não é desinteressada, mas revela uma seleção do foco de visão, uma escolha. Ver também é escolher o que não ver. Ontologicamente, não há acesso à essência das coisas, mas considerando-se a imagem como sendo o mostrar-se das coisas no mundo, abre-se um vazio entre o sentido e o conhecimento que, dialeticamente, nunca será possível superar. Reside aí a angústia instaurada no indivíduo, o acionamento de um mecanismo cujo resultado será sempre insuficiente: conhecer a coisa em si a partir da imagem através da qual ela revela sua exterioridade. A imagem é a um só tempo crise e sintoma (pelo que revela de nós mesmos).

Por fim, a imagem dialética seria entendida por Didi-Huberman como aquela que perturba o curso do rio, que "[...] critica nossa maneira de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente." (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). Apesar disso, é inegável constatar a diferença entre um teatro que mantenha a luz do público acesa e aquele que a mantém apagada, a questão não é mais sobre se há submissão ou interferência do público, mas da intensidade de sua participação no jogo da experiência cênica. Pois, nada é fortuito e se essas relações existem, certamente estão a serviço de interesses políticos, estéticos, ideológicos, etc., que merecem reflexão. Rancière destaca as atitudes de Brecht e de Artaud, por exemplo, frente a essa questão: "[...] para o primeiro, o espectador deve ganhar distância; para o segundo, deve perder toda a distância. Para o primeiro, o espectador deve tornar mais fino o seu olhar, para o segundo, ele deverá abdicar da próxima posição de mero sujeito do olhar." (RANCIÈRE, 2010, p. 11-12). Ver não é o suficiente, o teatro se coloca em um entre lugar entre a contemplação e a participação, como obra de arte imagética e performativa, e defronta-se com um problema: em que medida o público pode ser ativo sem deixar de ser público? Esse paradoxo surge da seguinte formulação de Rancière: "[...] não há teatro sem espectador". (2010, p. 8).

4.3 A PALAVRA E A MÚSICA

Como bom escritor de cartas, Verdi adorava frases de efeito, às vezes, carregadas de certa ironia e humor, ou poder-se-ia dizer mais claramente, de críticas a Wagner e ao estrangeirismo que o wagnerianismo representava. Estrangeirismo, nesse momento histórico dos países europeus, era um valor indesejável considerando-se a fase de neonacionalismos que aquele continente estava vivendo. Um importante interlocutor das queixas e ideias que Verdi defendia sobre ópera, era Opprandino Arrivabene[459], conforme lê-se na carta do maestro para mencionado amigo, abaixo:

> Ouvi falar bem do musicista Puccini. Vi uma carta que dele falou só coisas boas. +
> Segue as tendências modernas, e é natural, mas se mantém ligado à melodia que não é nem moderna nem antiga. Parece, porém, que nele predomine o elemento sinfônico: nada de mal. Apenas precisa tomar cuidado com isso. **Ópera é ópera, sinfonia é sinfonia, e não acredito que seja bonito, em uma ópera, fazer um enxerto sinfônico, só pelo prazer de fazer a orquestra dançar.** Digo por dizer, sem nenhuma importância, sem a certeza de ter dito uma coisa certa, aliás com a certeza de ter dito algo contrário às tendências modernas. Todas as épocas têm a sua marca. A história dirá mais tarde qual é a época boa e qual a ruim. Quem sabe quantos no século XVII teriam admirado aquele soneto de Achillini: Sudate, o fuochi, etc., etc. [460], mais do que de um canto de Dante! E em meio a tudo isso, bem ou mal que seja, conserve-se são e de bom humor por longo tempo. (VERDI, 1884j, p. 629-630, tradução e grifo nossa)[461].

Nessas palavras revelam-se, novamente, a identidade estética entre Verdi e Boito, pois, o poeta também disse três anos antes, em carta enviada ao maestro:

> [...] **um melodrama não é um drama, nossa arte vive de elementos desconhecidos da tragédia falada**, o ambiente destruído pode ser criado do zero, oito compassos são suficientes para fazer reviver um sentimento, um ritmo pode recompor um personagem; a música é a mais onipotente das artes, tem sua própria lógica, mais rápida que a lógica do pensamento falado e muito mais eloquente. (BOITO, 1880b, p. 470-471, tradução e grifo nosso).[462]

Verdi não perdia a oportunidade de criticar as "novas tendências", talvez, por isso, fosse tão ligado a elas. Contudo, o que será que o maestro considerava como novas tendências? Suas cartas não deixam claro do que se trata, mas depreende-se que são as características

---

[459] Opprandino Arrivabene (1807-1887), de família aristocrática, foi um jornalista italiano do século XIX, diretor da revista *Il Barbiere di Siviglia* (posteriormente, renomeada para: *Il Figaro*), além de membro influente do salão de Clarina Maffei, em Milão, apoiador contumaz da causa da independência e unidade italiana, e amigo de Verdi por 50 anos a quem esteve ao lado e apoiando durante todo esse tempo.

[460] Trata-se do soneto de Claudio Achillini: "*Sudate, o fochi, a preparar metalli*".

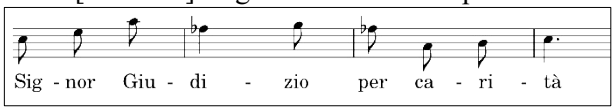
[461] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CI.

[462] Vide nota 277.

defendidas por Wagner para um drama musical, no caso, o sinfonismo ou efeitos orquestrais longos. A princípio parece um mero conflito de tradições, isto é, a tradição italiana, vocal, sobre a qual Verdi entronava-se, e as demais, especialmente, a alemã, de viés reconhecidamente instrumental.

No entender do maestro, qualquer efeito que não seja ancorado em um bom motivo teatral e dramatúrgico, do libreto, sobra. O sinfonismo wagneriano ou o canto ornamentado do barroco, são pretextos ao exibicionismo. Quando, por outro lado, a ópera assim o permite, sem parecer que a orquestra concorre com a poesia, como Metastasio disse em citação pregressa, tudo é admissível, como lê-se na carta abaixo ao mesmo interlocutor da missiva anterior.

> *Ego te absolvo in nomine* etc., etc... fizeste muito bem em dizer as tuas opiniões como as sentiste. Eu respeito até as opiniões daquele tal que te empurro a fazer o teu belo epigrama. De fato, de opiniões musicais é preciso ser amplo, e da minha parte sou tolerantíssimo. Admito os melodistas, os harmonistas, os chatos... e aqueles que querem a todo custo incomodar-nos por bom tom. Admito o passado, o presente, e admitirei o futuro se o conhecesse e o achasse bom. Em uma palavra, **melodia, harmonia, declamação, canto florido, efeito de orquestra, cor local** (palavra da qual se faz tanto uso, e que muitas as vezes não serve para outra coisa senão cobrir a falta de pensamento) **não são senão meios**. Faça com esses meios, boa música, e admito tudo, e todos os gêneros. Por exemplo: no Barbeiro, a frase:

Figura 80 – [Partitura] fragmento desenhado por Verdi na carta.

Fonte: transcrição feita pelo Autor.

> Essa não é nem melodia nem harmonia: é palavra declamada, correta, verdadeira: e é música... Amém... [...] (VERDI, 1882f, p. 170, tradução e grifos nossos)[463].

No encerramento dessa carta, o maestro italiano deixa claro a sua principal matéria-prima poética: a palavra. Na tradição operística italiana, uma ópera nasce da união entre dois artistas, o libretista e o musicista. Esse é um indício do método de criação de Verdi, que veio a público em outra oportunidade, na descrição do libretista Giuseppe Giacosa[464]. Em um curso de declamação teatral, Giacosa revelou a impressão que lhe causou observar a acuidade com que Verdi "saboreava" cada palavra do libreto que estava por se tornar ópera. Tal observação foi feita em visita, juntamente com seu amigo Arrigo Boito e a soprano Tereza Stolz, à Sant'Agata, em outubro de 1884:

[463] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CI.
[464] Vide nota 40.

> Eu recordo de ter provado um dos mais eleitos complacentemente espirituais escutando Giuseppe Verdi ler os versos do drama que está agora musicando. Tive, em companhia de Arrigo Boito, a altíssima honra de ser seu hóspede na *Villa* de *S. Agata*. Foi em outubro passado. O grande maestro discutiu, na minha presença, com Boito, algumas partes do libreto que este lhe escreveu, seguindo passo a passo a encenação do *Otello* shakespeariano. E discutindo com profunda sagacidade dramática, **lhe ocorria a ocasião de ler em voz alta, cenas inteiras do drama**. Boito e eu exprimimos o evento com nossos olhos, o religioso sentimento de admiração que nos enchia a alma. **Naquela leitura, sentimos dissimuladas as harmonias que correrão a terra. A voz, o sotaque, a cadência, os ímpetos, as expressões faciais** eram tais, traduziam uma conturbada ascensão da alma, engrandeciam assim desmesuradamente **o sentido da palavra, que nos parece claramente ser a fonte das ideias musicais**. Vimos, pode-se dizer, com nossos olhos, germinar a flor de melodia, e as palavras levadas às suas últimas e mais elevadas potências fônicas, transformando-se em ondas sonoras oprimindo as infinitas angústias e que é capaz a alma humana. (1885, p. 181-182, tradução e grifos nossos).

Como se vê, o testemunho de Giacosa corrobora com o que o próprio Verdi disse: a palavra declamada corretamente, é música. O "corretamente" fica por conta do que o compositor supõe ser a correta forma de enunciar. A palavra tem, por isso, função elementar, da qual se depreende que Boito teve participação fundamental na composição musical de Verdi. Como a ópera é uma arte da cena, não basta registrada, ou seja, estar grafada em um suporte qualquer (folha, cartaz, livro, etc.), ela precisa ganhar vida, ressoar pelo ambiente, mover moléculas de ar e, acima de tudo, resultar da articulação de músculos, ossos, expressões e gestos que, na totalidade, chama-se: interpretação teatral.

Ninguém grita, chora, fala com doçura, agressividade, curiosidade, graça, etc., como uma reação desconectada do estímulo recebido, a menos que, isso também seja feito como parte de uma concepção de cena. A palavra de Verdi é uma palavra viva, declamada, que materializa um contexto fictício, assim, declamar, no teatro, é conhecer o texto de tal forma que, para restaurar a ficção, busca-se invocar os sentimentos, gestos e ações com os quais, supõe-se, a palavra deveria relacionar-se e manifestar. Ou, de maneira bastantes simples, isto é, pronunciar e inflexionar um texto no sentido de convencer o ouvinte de que algo está sendo dito e não, lido. Porém, não é um "ser dito" comum, coloquial, ao menos, não na ópera. A suposição é subjetiva, pois há quem julgue que uma palavra deva ser pronunciada de forma a expressar algo distinto do que outro intérprete considera.

Segundo o professor da Real Academia das Belas Artes de Florença, Antonio Morrocchesi, em *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832), declamar não é apenas falar; a arte da declamação articula voz, articulação, pronúncia, prosódia, tom, ritmo (pausa, ênfase, relaxamento e velocidade), movimento de afetos, gestos, domínio de retórica e postura corporal.

Por essa razão, trata-se de um campo híbrido de interesse do teatro, da poesia e da música. Diz o autor: "a primeira prerrogativa de um ator, que recria o olhar do espectador é a figura, a segunda que agradavelmente satisfaz-lhe a audição é a voz [...]" (MORROCCHESI, 1832, p. 23, tradução nossa)[465].

A voz é o primeiro elemento estudado pelo professor, tratando-a da perspectiva fisiológica. Na sequência, a articulação, de igual maneira, é vista tanto como conjunção de ossos e músculos modificando e repercutindo o curso do ar até transformá-lo em som, para sugerir exercícios de silabação e aplicação de trava-línguas. Posteriormente, chega-se no estudo de pronúncia, como uma questão relevante no contexto italiano de tentativas de padronização daquele idioma, em meados do século XIX. Então, chega-se na declamação em música, cuja atenção se detém sobre a coerência entre sentimentos do teor a ser declamado e dos aspectos que levam a declamação a se tornar canto: harmônicos, melódicos e rítmicos suscitados.

O canto se torna o ponto de contato entre música e declamação e Morrocchesi (1832, p. 68) recorre à antiguidade clássica, para entender a *melopeia*, dividida em três espécies, cada qual relacionada a uma corda da lira: *Ipatoide*, relativa à corda *hypate*[466], a corda mais aguda, portanto, usada para referenciar o canto que não se afasta da tonalidade alta dessa corda; *Mesoide*, de *mese* ou *mezzo*, para as modulações em tons médios, da corda média; e *Netoide*, de *nete*, a corda mais baixa, mais grave. Essas espécies de modulações de canto eram usadas para excitar ou acalmar certas paixões. Assim, a *melopeia* foi dividida em três gêneros: *sistáltica*, destinada aos motivos românticos; *diastaltica*, para a alegria, a coragem, os sentimentos mais nobres; e *esucastica*, um meio termo entre as duas anteriores. O primeiro gênero convinha à declamação de poesia de amor; o segundo, à tragédia; o terceiro, aos hinos, louvações, mitos, etc.

Em seguida, o autor concentra-se sobre a ênfase e define-a como:

> [...] aquele som de voz mais vigoroso e pleno, com o qual distinguimos as sílabas tônicas da palavra sobre a qual projetamos um fundamento particular, e mostramos o quanto isso afeta o restante da frase. E não raramente a palavra enfatizada marca não apenas com um acento mais forte, mas também com um tom particular de voz, e do cuidadoso manejo da ênfase, toda a vida depende e o espírito de cada discurso. (MORROCCHESI, 1832, p. 116-117, tradução nossa)[467].

---

[465] "*La prima prerogativa in un'attore, che ricrea l'occhio dello spettatore è la figura, la seconda che piacevolmente solletica l'udito del medesimo è la voce [...]*"

[466] Originalmente, em Delfos, três musas eram cultuadas: *Hypate, Mese* e *Nete*; cada qual era associada a uma corda da lira, respectivamente, a mais alta, média e grave. Com o tempo, outras musas foram sendo cultuadas, em outros templos e cidades.

[467] "*[...] quel più gagliardo, e pieno suono di voce, col quale sogliamo distinguere le sillabe accentate della parola*

Para Morrocchesi, o declamante não é livre para enfatizar um discurso como bem o queira; a ênfase é sinalizada diretamente pelo autor do texto, por meio de didascálicas, indicações diretas ou, indiretamente, nas entrelinhas. Por isso, enfatizar um texto, mais do que o fazer compreensível à audiência, é entendê-lo. Um dos pesquisadores sobre a oralidade foi Paul Zumthor que, em sua obra, tocou na relação com a interpretação e a performance vocal:

> Quando o índice de oralidade depende de algum caráter próprio de um texto, colocam-se delicados problemas de interpretação. Quando se funda sobre documentos anteriores ao texto, surgem problemas de reconstituição. O intento difere: a interpretação opera sobre o particular; a reconstituição, com mais frequência, sobre tendências gerais ou esquemas abstratos. (ZUMTHOR, 1993, p. 43).

A peculiaridade é que a oralidade de Zumthor precede a escritura, e a declamação da qual se refere no presente trabalho, tem por fonte a poesia de Boito.

Adiante, os estudos voltam-se para a pausa, considerada elemento acentuador, portanto, enfático. No contraste, a pausa reforça a ênfase. Segundo o autor: "três tipos de pausa, nem mais, nem menos são encontradas: de surpresa, de sentimento e de repouso." (MORROCCHESI, 1832, p. 129, tradução nossa)[468]. A primeira chama a atenção da audiência para alguma coisa e tenta suscitar maravilha, aclamação; a segunda exorta os sentimentos; e a terceira, serve ao relaxamento momentâneo do declamante.

De acordo com Morrocchesi (1832, p. 147), a modulação dos tons de voz na declamação consiste nas notas e variações sonoras que se usam publicamente na fala, das quais dependem as propriedades de força, graça, tendo a natureza impresso a cada afeto, a cada sentimento, um tom particular de voz. Percebe-se, com isso, o quão vivo o Barroco estava em meados do século XIX. Por um lado, a modulação visa combater a monotonia e, de outro, enriquecer de variedade sonora uma frase, exprimir o sentido da palavra e, por fim, fazer o final das palavras não desaparecerem, seja na prosa, seja no verso. Nesse último caso, a rima não deve sobrepor o sentido do texto. Além da voz, a declamação faz uso da fisionomia, como meio para manifestação das expressões dos sentimentos pela face, e do gesto, como movimento exterior do corpo vinculado a um estímulo interior.

Enfim, a voz adquire propriedades estéticas para transmitir não mais somente o texto, mas, produzir beleza, agressividade, feiura, leveza, tristeza, etc. A voz adquire função poética

---

su cui disegnammo di fare particolar fondamento, e mostrare quanto essa affetti il restante della sentenza. E non di rado la parola enfatica contrassegnala non solo con un accento più forte, ma eziandio con un tuono particolare di voce, e dall'accorto maneggio appunto dell'enfasi, tutta la vita dipende, e lo spirito d'ogni discorso."

[468] "*Tre sorte di pause, né più, né meno si ritrovano; di sorpresa, di sentimento e di riposo.*"

com a declamação. Porém, o professor toscano não enfatizou, em seu trabalho, aspectos os antropológicos das técnicas de declamação que, na perspectiva dos gregos e latinos da antiguidade, foi aplicada como forma de transmissão oral da cultura.

Por certo, o conhecimento que Verdi detinha sobre a declamação era fundado nos estudiosos do tema, especialmente, de seus contemporâneos. Consequentemente, declamar era tratado como uma arte entre música, teatro e oratória, auxiliando no processo compositivo do maestro. Ao meditar sobre as formas de declamar um texto, Verdi estava buscando e testando formas de dizê-lo no contexto cênico, ou seja, formas de, teatralmente, enunciá-lo e cantá-lo. Como afirma Zumthor: "a leitura exige iniciativa e ação física tanto quanto audácia intelectual" (1993, p. 104). Dessa forma, a maneira de Verdi ler Boito levava-o a performar o libreto, a declamá-lo, fazendo da declamação um caminho tanto para o teatro que há no texto, quanto para a musicalidade, envolvendo-se aí, os aspectos rítmicos, melódicos e harmônicos. Não bastasse a riqueza que a declamação extrai de um solilóquio ou um diálogo, na ópera, Verdi sobrepunha camadas de declamação para produzir os concertatos, revelando não só seu domínio de teatro, como de técnicas compositivas, como o contraponto e a fuga. Tudo isso põe a declamação em um entrelugar entre música e palavra.

A questão sobre a importância da declamação na composição de Verdi encontra-se, totalmente, em aberto. A indagação que sobrevém surge em *Questões de literatura e de estética* (2002), de Bakhtin: "de que modo a personalidade artística do autor e do contemplador penetra no material-palavra e quais os aspectos desse material que ele domina de preferência?" (2002, p. 62). No panorama marxista em que se encontrava, o desafio de Bakhtin era conciliar na estética do verbo, a metafísica da palavra com o materialismo segundo o qual a matéria dá forma a obra de arte; pois a palavra é imaterial, transcende o próprio significado, e, assim, como é possível tratá-la como matéria?

Bakhtin (2002, p. 46-48) enfrenta esse problema da seguinte forma: a língua não se manifesta em abstrato, isolada da realidade, mas no contexto concreto do enunciado como expressão de um pensamento puramente linguístico. Tal qual a linha, a cor, o comprimento de onda, são elementos matemático-físicos, a palavra é apenas um elemento que não entra no objeto estético, mas na técnica empregada para se alcançá-lo. Dessa forma:

> [...] a natureza extraestética do material (à diferença do conteúdo) não entra no objeto estético: não entra o espaço físico-matemático, as linhas e figuras da geometria, o movimento da dinâmica, o som da acústica, etc.; com eles se relacionam o artista-artesão e a ciência estética; mas não a contemplação estética em primeiro grau. É preciso distinguir esses dois momentos: no processo de trabalho, o artista necessita relacionar-se com a física, a

> matemática a linguística, o esteta também necessita fazer o mesmo com a física, a matemática, a linguística, mas todo esse enorme trabalho técnico realizado pelo artista e estudado pelo esteta, sem o qual não existiria obra de arte, não entra no objeto estético criado pela contemplação artística, ou melhor, na existência estética enquanto tal, no objeto último da obra: tudo isso desaparece no momento da percepção artística, como desaparecem os andaimes quando o prédio é construído. (BAKHTIN, 2002, p. 48-49).

Nesse sentido, a palavra está para a declamação como a argila para a cerâmica ou o bronze para a escultura: é empregada para a superação de sua própria condição comum, isto é, é esticada, moldada, torcida, tensionada, alongada, encurtada, formada e deformada para a produção da obra de arte. Pois, conforme Bakhtin, "o enorme trabalho do artista com a palavra tem por objetivo, a sua superação, pois o objeto estético cresce nas fronteiras da palavra, nas fronteiras da língua [...]" (2002, p. 50). Com o concurso de outras técnicas (o ritmo, a ênfase, a tonalidade, a interpretação, etc.) constitui-se a forma e o conteúdo, dentro do paradigma formalista bakhtiniano.

Essa constituição da forma e do conteúdo é, simplesmente, a própria criação artística, o acontecimento ético a partir do qual aspectos técnicos, estéticos, culturais, históricos, ideológicos e idiossincráticos do artista são colocados em jogo e, como resultado, lançados/projetados na maneira colocar-se-ão em relação com o público, enquanto objetos estéticos. A forma surge como a arquitetura do que foi elaborado e que, de certo modo, estabelece os limites do objeto estético, seu isolamento ou separação do mundo; não uma separação de material, mas de conteúdo ou, como afirmou Bakhtin: "O isolamento ou a separação não se relacionam nem com o material, nem com a obra, como coisas, mas com o seu significado, com o seu conteúdo, que se liberta de algumas ligações indispensáveis com a unidade da natureza e com a unidade do evento ético do ser." (2002, p. 59-60). Consequentemente, de acordo com o autor, o isolamento é o que se chama de invenção na arte. Assim, continua Bakhtin:

> [...] não é o som da acústica que se isola, nem o algarismo matemático de ordem composicional que é inventado. São isolados e tornados irreversíveis pela invenção o acontecimento da aspiração, a tensão valorizante, que graças a isso se eliminam a si próprios sem dificuldades e se tornam tranquilos na realização. (2002, p. 60).

Portanto, resgatando a primeira questão de Bakhtin, nas linhas acima, a criação verbal exige que o artista trabalhe a matéria-palavra, constituída pelo som, acústica, articulação, etc., da seguinte forma:

> Distinguimos os seguintes elementos da palavra enquanto material[469]: 1. **o aspecto sonoro da palavra**, seu pensamento propriamente musical; 2. **o significado material da palavra** (com todas suas nuanças e variantes); 3. **o momento de ligação vocabular** (todas as relações e inter-relações puramente vocabulares); 4. **o momento entonacional** (no plano psicológico, emocional e volitivo) da palavra, sua orientação axiológica que exprime a variedade das orientações axiológicas do falante; 5. **O sentimento da atividade vocabular**, do engendramento ativo do *som significante* (incluem-se aqui todos os momentos motores, a articulação, o gesto, a mímica do rosto, etc., e toda orientação interior da minha personalidade, que, por meio da palavra, da expressão, ocupa ativamente uma certa posição axiológica e semântica). (BAKHTIN, 2002, p. 62, grifos nossos).

O primeiro aspecto citado por Bakhtin, diz respeito ao som-palavra, que não basta em si, no sentido de que, precisa ultrapassar os limites de um organismo, de um psiquismo ativo, e dirigir-se para fora, para encontrar o outro, pois ama, denigre, deplora, exalta, etc. Esse aspecto engendra não só um som, mas uma relação axiológica a partir da produção entonacional da palavra, assumindo um juízo de valor e, portanto, gerando uma tensão ética. O significado material da palavra é, praticamente, um conceito ontológico aplicado à linguística bakhtiniana, pois, diz respeito a "[...] uma atividade de seleção do significado, pelo sentimento singular da iniciativa do sujeito-criador [...]" (BAKHTIN, 2002, p. 65). Essa iniciativa não se dá no campo do conhecimento, pois está além da epistemologia, do mundo do conhecimento no qual não se pode ser iniciador; ser iniciador da vinculação da palavra com um sentimento exige a instauração de um acontecimento ético, pelo sujeito-criador.

Segundo o diretor argentino Omar Pacheco: "É importante estabelecer a diferença entre o conteúdo transcendente que se constrói com a musicalidade de um texto aberto, um fonema, um som que insinua uma música e a descrição de um texto que me informa do que o corpo às vezes executa depois." (2015, p. 25, tradução nossa)[470]. O evento que engendra a acústica das palavras, articuladas por um sentimento e um gesto físico, orgânico, e que encontra a empatia de um ouvinte, estabelece a conexão entre palavra e modulação entonacional, bem como, em um contexto maior, promove a conexão vocabular. Em suma, som e o sentido unidos na manifestação física do sujeito, vinculam a criação verbal intimamente ao criador, diferentemente de outras expressões da cultura, particularmente, na arte, com a pintura ou a

---

[469] Nota do autor: "Abordaremos aqui a palavra linguística do ponto de vista da sua realização composicional pela forma literária."

[470] "*Es importante plantear la diferencia entre el contenido trascendente que se construye con la musicalidad de un texto abierto, un fonema, una sonoridad que insinúe un canto, y la descripción de un texto que me informa lo que después, a veces, ejecuta el cuerpo.*"

escultura, posto que a referida criação traz consigo a matéria e a acústica de um corpo que fala, tal qual o suporte de uma obra visual, por exemplo.

Em *Estética da criação verbal* (1997), não é completamente adequada a afirmação de que: "A autoridade do autor é a autoridade do coro." (BAKHTIN, 1997, p. 183). Essa é uma afirmação da tragédia grega, na qual o coro não é nenhum personagem, logo é a voz mais direta do autor. Mas, na ópera, deve-se considerar duas coisas: a primeira delas é que o autor não é apenas o compositor musical, caso haja o libretista, esse também deve ser considerado; a segunda, trata de expressar que cada criador (tanto o da música quanto o do poema lírico) são autoridades perceptíveis com maior intensidade em determinados pontos, o libretista, de fato, tem o coro para manifestar-se diretamente, mas o compositor musical é a autoridade da orquestra (do arranjo, da orquestração), e fala através dela ininterruptamente, dialoga com o drama do libretista e com a audiência o tempo todo.

A autoridade de Verdi está em com como ler o texto e Boito, como declamá-lo e, posteriormente, como sua declamação o leva a perceber ritmos, harmonias e melodias que o levem a uma outra camada criativa na ópera: a partitura. Essa declamação estressa a palavra sob o aspecto rítmico, melismático, diastemático e prosódico. A título de exemplo, note-se o trecho de Jago, no Ato II, quando o alferes inventou ter presenciado um delírio de Cassio durante o sono, no qual confessava amar Desdemona. Boito construiu a invenção de Jago em dez versos alexandrinos clássicos, cuja escansão vê-se na tabela abaixo.

Quadro 32 – [Escansão] dez versos alexandrinos de Boito a Jago.

	Escansão dos versos boitianos:

Figura 81 – [Libreto] *Otello*, fala de Jago.

Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto.
Con interrotte voci tradia l' intimo incanto.
Le labbra lente, lente, movea, nell' abbandono
Del sogno ardente; e allor dicea, con flebil suono:
Desdemona soave! Il nostro amor s' asconda. .
Cauti vegliamo! l' estasi del ciel tutto m' inonda.
Seguia più vago l' incubo blando; con molle angoscia
L' interna imago quasi baciando, ei disse poscia:
Il rio destino impreco che al Moro ti donò.
E allora il sogno in cieco letargo si mutò.

Fonte: Boito (1886b, p. 37-38).[471]

Acomodação[472] *das sílabas poéticas*[473] *no esquema métrico do verso alexandrino clássico*[474]																
1º hemistíquio									*2º hemistíquio*							
1	*2*	*3*	*4*	*5*	***6***	*7*	*8*	*1*	*2*	*3*	*4*	*5*	***6***	*7*	*8*
E	*ra*	*la*	*not*	*te,*	***Cas***	*sio*		*dor*	*mìa,*	*gli s*	*ta*	*vo ac*	***can***	*to.*	
Con	*in*	*ter*	*rot*	*te*	***vo***	*ci*		*tra*	*dia*	*l'in*	*ti*	*mo in*	***can***	*to.*	
Le	*lab*	*bra*	*len*	*te,*	***len***	*te*		*mo*	*vea,*	*nell'*	*ab*	*ban*	***do***	*no*	
del	*sog*	*no ar*	*den*	*te;*	***e al***	*lor*		*di*	*cea,*	*con*	*fle*	*bil*	***suo***	*no:*	
Des	*de*	*mo*	*na*	*soa*	***ve!***			*Il*	*nos*	*tro a*	*mor*	*s'as*	***con***	*da.*	
Cau	*ti*	*ve*	*glia*	*mo!*	***l'es***	*ta*	*si*	*del*	*ciel*	*tut*	*to*	*m'in*	***non***	*da.*	
Se	*guia*	*più*	*va*	*go*	***l'in***	*cu*	*bo*	*blan*	*do;*	*con*	*mol*	*le an*	***gos***	*cia,*	
L'in	*ter*	*na i*	*ma*	*go*	***qua***	*si*		*ba*	*cian*	*do, ei*	*dis*	*se*	***pos***	*cia*	
Il	*rio*	*des*	*ti*	*no im*	***pre***	*co*		*Che al*	*Mo*	*ro*	*ti*	*do*	***nò.***		
E al	*lo*	*ra il*	*sog*	*no in*	***cie***	*co*		*le*	*tar*	*go*	*si*	*mu*	***tò.***		

Para a construção rítmica, Verdi utilizou os primeiros quatro versos alexandrinos como triplos quinários (versos de 5 sílabas poéticas com a última tônica recaindo sobre a 4ª posição), e os dois versos que correspondem às palavras de Cassio, em estado sonambúlico, são realizados em septenários duplos, declamados em uma nota só. Dessa forma, nota-se na partitura os primeiros quatro versos em uma frase ternária, na qual cada inciso corresponde a cinco sílabas. Como o alexandrino tem sistema rítmico de dodecassílabo (ignorando-se as

[471] "Era a noite, Cassio dormia, estava-lhe ao lado. / Com interrompida voz traia o íntimo encanto. / Os lábios lentos, lentos, moviam, no abandono / do sonho ardente; e então dizia, com febril sono: / Desdemona suave! O nosso amor se esconda. / Cuidadosos vigiemos! O êxtase do céu tudo me inunda. / Seguia mais vago o agito brando, com suave angústia, / A interna imagem quase beijando, ele disse após: / O cruel destino amaldiçoo que ao mouro te deu. / E então o sonho em cega letargia se transmutou."

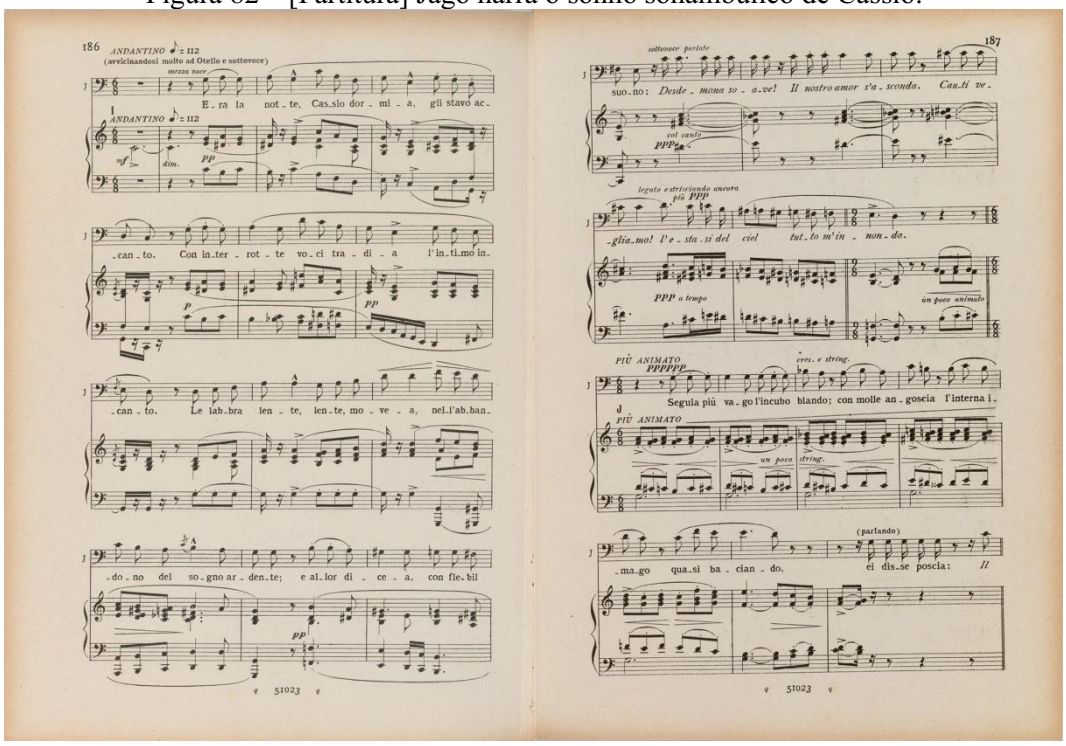
[472] Conforme Chociay (1974, p. 11 – 12), existem três esquemas de computação silábica em versos: o agudo, o grave e o esdrúxulo. Em Língua portuguesa moderna, o primeiro é o mais comumente utilizado, nele contabiliza-se até o último acento tônico, ou *arsis*, para se chegar à nomenclatura. As sílabas átonas restantes são desprezadas, independentemente, de a terminação ser paroxítona ou proparoxítona, pois considera-se concluído o sistema rítmico do verso. Assim, se o último acento recair sobre a 6ª sílaba poética, trata-se de um verso hexassílabo. Segundo Guarnerio (1893, p. 49), em Língua italiana, o segundo esquema é o mais adotado, nele deriva-se o número de sílabas poéticas a partir do verso *piano* (paroxítono), desprezando-se a última sílaba quando a terminação for *sdrucciola* (proparoxítonas) ou acrescentando-se uma se for *tronca* (oxítona), por exemplo: se a última *arsis* cair na 6ª sílaba poética, considerando-se uma palavra paroxítona e o esquema grave, o verso será *settenario* (setenário). O esquema esdrúxulo é o menos comum nos dois idiomas. Por fim, a nomenclatura do verso não indica sua natureza rítmica, mas sim a disposição interna da última *arsis*, assim, um pentassílabo dáctilo não tem nada a ver ritmicamente com um pentassílabo troqueu.

[473] A divisão em sílabas poéticas não corresponde à silabação convencional, pois devem ser consideradas figuras do verso como: diéreses, sinéreses e elisões possíveis. Deve-se atentar também para o fenômeno de re-acomodação tônica, isto é, metaplasmo por hiperbibasmo, para forçar a adequação de um certo verbete na métrica almejada, como por exemplo: atirei o pau no gatô – tô / mas, o gatô – tô / não morreu – reu – reu / dona Chicá – cá / admirou – sê – sê / do berrô / do berrô [...]. A palavra "berro" é, sabidamente, paroxítona, logo tem acento tônico na penúltima sílaba, conquanto no exemplo citado tenha sofrido um deslocamento da *arsis*, em diástole.

[474] Segundo Guarnerio (1893, p. 86 – 87), na Língua italiana, o *settenario accoppiato* (setenário acoplado) constitui o tretradecassílabo mais conhecido como: alexandrino clássico, arcaico ou heroico francês. O verso divide-se, como dito, em dois septenários, cuja derradeira tônica recai obrigatoriamente sobre a 6ª sílaba poética de cada hemistíquio, podendo formar-se a partir de versos *tronchi*, *piani* ou *sdruccioli*, segundo os quais, pode compor-se de 12 sílabas poéticas (quando formado por dois *settenari tronchi)* até 16 (quando formado por dois *settenari sdruccioli*). O mais comum, é a formação por 14 sílabas a partir de dois *settenari piani*.

átonas posteriores a 6ª sílaba de cada hemistíquio) e, na língua italiana, a nomenclatura do verso baseia-se no esquema grave e não no agudo (vide nota 472), logo, três quinários consomem as doze sílabas poéticas do verso alexandrino. Conforme figura abaixo.

Figura 82 – [Partitura] Jago narra o sonho sonambúlico de Cassio.



Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 186-187).

A partitura revela duas grandes personagens: a voz e a orquestra. A primeira, esculpe o texto; a segunda, desenha a cena, colore os ânimos e movimenta as ações. Ambas entram em tensão que irrompe com a orquestra iniciando primeiro: a anacruse. Isso, porque Verdi decide acomodar seus versos quinários em um compasso composto 6/8, no qual o tempo forte comporta as duas colcheias de início que coincidem com a ênfase que o compositor escolheu dar nas sílabas “not – te”, “mi – a”, “can – to”, e assim por diante. Perceba-se que cada sílaba corresponde a uma figura rítmica – na maioria delas, colcheias – e, como o nome sugere, estabelece-se uma relação de ritmo, mas também, melódica, pois tais figuras estão topografadas na partitura conectando a declamação do verso à uma linha melódica.

5 ATTO IV: ASPECTOS DA GÊNESE DA ENCENAÇÃO

"*Eu sou um homem de teatro.*" Verdi *apud*
(MELLACE, 2021)

5.1 VERDI E BOITO: HOMENS DE TEATRO!

De acordo com Raffaele Mellace (2021) e Eraldo Martucci (2020), pouco depois da estreia *scaligera* de *Falstaff*, em 9 de fevereiro de 1893, deu-se a primeira apresentação romana, em 15 de abril daquele ano, com a presença do monarca, o rei Humberto I da Itália, e dos autores da ópera, Verdi e Boito. Uma comissão de musicistas foi indicada para assessorar o velho maestro e, no cumprimento dessa tarefa, o presidente da delegação discursou exclamando: "Viemos render homenagem ao maior dos musicistas [...]"[475], no que foi prontamente interrompido, pelo maestro, que lhe disse: "Não, não, deixe de lado o grande musicista. Eu sou um homem de teatro."[476] (MELLACE, 2021, p. 65, tradução nossa).

Aos 80 anos de idade, após ter composto 25 dramas musicais, um réquiem, seis romanças e quatro peças sacras (algumas delas ainda viriam a ser compostas nos anos seguintes e finais da vida do maestro), estando na turnê de estreia da sua última ópera, era assim que Giuseppe Verdi se definia: um homem de teatro! Modernamente, creditar humildade ao gesto revela considerar-se a música superior ao teatro, e não é o caso, absolutamente. Entretanto, no fim do século XIX, essa não era uma valorização pouco usual, um maestro, um compositor musical, um ator-cantor eram figuras socialmente muito mais admiradas e economicamente mais bem remuneradas do que os artistas do teatro, do circo e do teatro de bonecos, por exemplo.

Há nessa afirmação uma similaridade anacrônica com Foucault que, a seu turno, negou ser um filósofo: "Não me considero como um filósofo." (FOUCAULT, 1994e, p. 42-3, tradução nossa)[477]. Por certo, Verdi não negou ser musicista, apenas deu ênfase em sua ligação com o que compreendia, em seu tempo, ser o teatro. Nesse movimento, tanto Foucault quanto Verdi realizam uma abertura do que se compreende ser um filósofo e um compositor de ópera e, com isso, ampliam a compreensão desses dois modos de ser. Mas, o que é ser um homem de teatro?

Para o maestro italiano, o compositor da ópera deveria ter um olho no palco e outro na partitura, um na cena e outro na orquestra. E ter o olho no palco envolve construir a imagem mental do que seria a cena em sua execução, imaginá-la e o movimento cênico, os gestos, as

---

[475] "*Siamo venuti a rendere omaggio al più grande musicista [...]*".
[476] "*No, no, lasci andare il grande musicista. Io sono un uomo di teatro.*"
[477] "*Je ne me considère pas comme un philosophe.*"

entonações, a iluminação, o cenário, conhecer as linhas e as entrelinhas do texto, o que se passa no palco enquanto algo é dito. Enfim, o teatro abriga palco e plateia, logo um tal homem deve dedicar-se aos espectadores também, a satisfazer-lhes o gosto ou surpreender-lhes a expectativa, ou como disse o próprio Verdi, no tempo que compunha *I Lombardi alla prima crociata* (1843): "é preciso um olhar vesgo[478], e manter um olho no público e o outro na arte." Verdi *apud* (NARDI, 1942a, p. 1096, tradução nossa)[479].

Ser um homem de teatro é ocupar-se de tudo isso, além de ser, essencialmente, um homem pragmático, que vive a prática, o fazer teatral. Enfim, é ser um prosaico – bela ironia que um dos maiores compositores líricos da Itália se assuma um homem, sumamente, prosaico, porém não há dicotomia entre prosa e lirismo, exceto para os românticos –, e isso significa ser alguém que não se ocupa da criação apenas no plano teórico e das ideias, e ambas não são usadas como sinônimos. Pelo primeiro termo pretende-se dizer que o compositor de Busseto não utilizava sua obra para materializar um projeto filosófico, uma "obra de arte total" ou uma "música do futuro", como o fez Wagner. A obra de Verdi filia-se a uma tradição e não a uma tese estética. E isso será abordado no próximo capítulo.

Por ideias, busca-se dizer que Verdi não se contentava em conceber uma cena e considerá-la pronta sem testá-la no plano prático: palavras mudam conforme o som da boca de quem as pronuncia, gestos dão novos significados às cenas, a resposta do público altera o ritmo e o andamento das peças, nas relações de cena surgem novos elementos dramáticos que no interior do palco mental o autor não percebe. Enfim, a ontologia criativa, aquela cujo objeto é a criação como ente, como ser vivo e operante, produtor de episteme e de *aésthesis* (no caso da arte), sofre a interferência do imponderável, incontrolável e imprevisível. E Verdi tinha consciência disso, ao ponto de deixar-se interferir por tais reverberações e dizer, como citado anteriormente, é preciso ter um olho torto para ver tanto o público e quanto a arte.

Nisso reside a maior e mais importante conjunção estética entre Verdi e Boito, uma das razões pelas quais ambos tenham trabalhado artisticamente com tanta "sintonia": ambos são homens de teatro. Para os dois, a palavra é a expressão dos personagens, personagens movem a cena e a dinâmica da cena constitui o drama. A música joga com o drama, não o submete, não tem primazia sobre o teatro. Ambos estão olhando a ópera e criam a cena, não um

---

[478] N.T.: *Guardar losco* tem sentido de "olhar cruzado, estrábico, vesgo" e, no sentido figurado, "olhar torto, dúbio, sem segurança, sem retidão, um olhar não ortodoxo, sem radicalismo". Portanto, Verdi usa essa metáfora para expressar que "não é necessário um olhar tão reto, seguro e obediente" aos princípios românticos da autonomia da arte, independentemente, da vontade do público.

[479] "*Bisogna guardar losco, e dare un occhio al pubblico e un occhio all'arte.*"

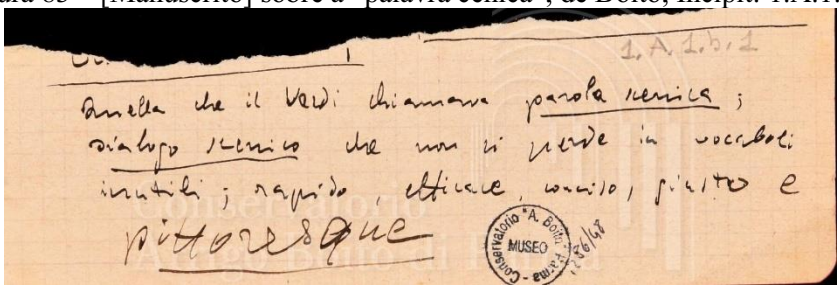
trecho sinfônico ou um soneto a ser declamado. Tudo isso pode ser confirmado em duas cartas trocadas em janeiro de 1881, durante a reforma de *Simon Boccanegra*, quando o maestro e o poeta começavam a trabalhar juntos e fizeram-se confissões do que, cada qual, julgava importante no processo compositivo de uma ópera:

> [...] me faça três ou quatro versos soltos [não rimados] claros e nítidos. O senhor é capaz de fazer lindos versos, mas aqui não me importaria se fossem até mesmo feios. Perdoe a heresia, mas **eu acredito que no teatro, como para os Maestros, é louvável, as vezes, o talento de não fazer música, e de saber desaparecer** [480]; portanto, aos poetas é melhor, de vez em quando, mais do que lindos versos, a palavra evidente e cênica. (VERDI, 1881m, p. 39, tradução e grifo nosso)[481].

E a resposta foi: "Concordo, plenamente, com o senhor, caro Maestro, com respeito à teoria de sacrificar, quando ocorra, a eufonia do verso e da música para se alcançar a eficácia do acento dramático e da verdade cênica." (BOITO, 1881k, p. 169, tradução nossa)[482]. Finalmente, um poeta a quem Verdi não precisava ensinar o que era "palavra cênica", que a ópera romântica é drama musical, e que drama musical não guarda com a retórica barroca[483] os mesmos vínculos que possui com a pluralidade da subjetividade. Em um de seus apontamentos, sem data, mas provavelmente posteriores aos anos de trabalho com Verdi, Boito escreveu:

Quadro 33 – [Manuscrito] sobre a "palavra cênica", de Boito, s.d.

Figura 83 – [Manuscrito] sobre a "palavra cênica", de Boito, Incipit: 1.A.1.b.1.



Fonte: Website da FGC (BOITO, 2017e).

Transcrição

Quella che il Verdi chiamava parola scenica,
dialogo scenico che non si rende in vocaboli
inutili; rapido, efficace, conciso, finito e
PITTORESCHE

Tradução

[480] Verdi escreve: "*s'effacer*", misturando francês ao italiano.
[481] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CX.
[482] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXI.
[483] Vide próximo capítulo.

O que Verdi chamava de palavra cênica,
diálogo cênico que não se traduz em palavras
inúteis, rápidas, eficazes, concisas, acabadas e
PITORESCAS

Enfim, alguém para quem o efeito cênico é mais importante do que a métrica e a elegância do verso ou a duração sinfônica e a sofisticação harmônica.

Anos antes, em 1865, Boito havia escrito uma crônica para o "*Giornale della Società del Quartetto*" sobre uma tese pouco elaborada, edificada a partir da diferença entre um *Quintetto*, de Mendelssohn, e um *Quartetto,* de Mozart. Nela, o poeta estabelece uma dicotomia estética entre o belo e o sublime, afirmando que:

> Mozart é melodioso, suave, inspirado, mas indefinido; além disso, muito mais simples e muito mais puro que o outro [Mendelssohn]. E, de fato, o Sublime é mais simples que o Belo. O Belo pode encarnar-se em todas as variedades de forma, as mais bizarras, as mais múltiplas, as mais dispares; ao Sublime não se adapta que a grande forma, a forma divina, universal, eterna: a forma esférica. O horizonte é sublime, o mar é sublime, o sol é sublime. Shakespeare é esférico, Dante é esférico, Beethoven é esférico; o sol é mais simples do que um cravo, o mar é mais simples do que um riacho, o *adagio*, de Mendelssohn, é esférico e mais simples do que o *andantino*, de Mozart. E, por isso, também mais fortemente concebível. (BOITO, 1942a, p. 1171, tradução nossa)[484].

As ideias de Boito remete ao pensamento kantiano que, em *Crítica da faculdade do juízo* (1995) e em *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (2005), dissocia o Belo do Sublime. De forma sucinta, Valério Rohden e António Marques trazem na nota de rodapé da tradução do primeiro título, acima mencionado, a seguinte explicação:

> O termo *Rührung*, ligado ao sentimento do sublime, significa uma emoção violenta, isto é uma comoção. Grimm (no seu *Wörterbuch* sob a variante 4), ao conferir a *Rührung* o sentido de "mover interiormente, *commovere*", remete ao próprio Kant, a propósito da sua afirmação de que o sublime comove enquanto o belo atrai (*Das Erhabene rührt, das Schöne reitz*). A maioria das traduções, contrariamente, usou no caso apenas o termo "emoção". ROHDEN e MARQUES apud (KANT, 1995, p. 69)

A ideia principal da dicotomia boitiana funda-se na noção de simplicidade. Não tardaram manifestações de ironia à crônica, uma delas veio de Antonio Ghislanzoni, com o seguinte texto:

---

[484] "*Mozart è melodioso, soave, ispirato, ma indefinite; eppure più altamente semplice e più grandemente puro dell'altro. E infatti il Sublime è più semplice del Bello. Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma, le più bizzarre, le più molteplici, le più disparate; al Sublime non s'addice che la gran forma, la forma divina, universale, eterna: la sferica. L'orizzonte è sublime, il mare è sublime, il sole è sublime. Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico; il sole è più semplice del garofano, il mare è più semplice del ruscello, l'adafio di Mendelssohn è sferico e più semplice dell'andante di Mozaert. E perciò anche più fortemente concepibile.*"

> Eu não ouso passar por uma abóbora [esférica] sem saudá-la; e pensando naquela luminosa ideia de Boito, que o Sublime é mais simples que o Belo e que, o sol, por ser esférico, é mais simples que o cravo, sou quase induzido a suspeitar que uma abóbora é mais sublime que sol. GHISLANZONI apud (NARDI, 1942b, p. 177, tradução nossa)[485].

Sobre a crônica, Verdi escreveu a Francesco Maria Piave, a seguinte carta em incomum tom de deboche:

> Eu ri muito do artigo do Ghislanzoni, mas não mais do que do artigo original. Por Deus! Que negócio se eu fosse também um dos esféricos! Que inspiração foi a minha quando recusei ser Presidente honorário da *Società del Quartetto*! Esférico, eu? O problema é que com a pança que estou criando, o epíteto seria muito bem aplicado. Esférico... Ponto focal... o sol mais sublime que um cravo! Que bela coisa! Pena não o entender. VERDI apud (ABBIATI, 1963b, p. 777, tradução nossa)[486].

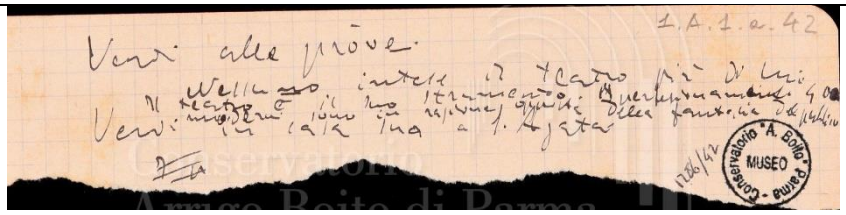
É bom lembrar que, nessa época, a desavença em função da *ode sáfica* ainda era assunto recente, de modo que a resposta de Verdi talvez tivesse mais mágoa do que outro sentimento. Para Boito, o sublime é simples; é o que dispensa o ornamento, o enfeite e o excesso. E o que é o ornamento senão aquilo que sobra, a camada que que excede à ideia simples, "clara e precisa". Ao dizer que: quando um conceito, que poderia ser expresso em um verso, é longo se expresso por dois, Verdi está buscando, igualmente, a simplicidade, eliminar camadas e exageros que reduzam o efeito cênico almejado. De qualquer modo, bem elaborada ou não, a estética de Boito revelava no poeta uma característica essencial: a busca por um estilo e um pensamento estético original. Se Verdi abriu-se a Boito, é porque ambos são homens de teatro, se Boito abriu-se a Verdi, é porque o maestro representa a possibilidade de se alcançar esse estilo e pensamento estético singular. Em um dos apontamentos existentes em seu escritório, Boito deixou escrito:

Quadro 34 – [Manuscrito] sobre Verdi e o teatro, de Boito, s.d.

Figura 84 – [Manuscrito] Verdi e o teatro, de Boito, Incipit: 1.A.1.a.42.

[485] "*Io non oso più passare dinanzi a una zucca senza levarmi il cappello; e pensando a quella luminosa idea di Boito, che il Sublime è più semplice del Bello, e che il sole, per essere sferico, è più semplice del garofano, sono quasi indotto a sospettare che una zucca è più sublime del sole.*"

[486] "*Ho riso molto all'articolo di Ghislanzoni, ma non tanto quanto all'articolo originale. Per Dio! Che affare s'io pure fossi uno degli sferici! Che ispirazione fu la mia quando rifiutai d'essere Presidente onorario della Società del Quartetto! Sferico io? Il guaio è che colla pancia che sto mettendo l'epiteto sarebbe abbastanza ben applicato. Sferico… Punto focale… il sole più sublime d'un garofano! Che belle cose!! Peccato a non intenderle.*"



Fonte: *Website* da *FGC* (BOITO, 2017a).

Transcrição

Verdi alle prove.
Nessuno intese il teatro più di lui
Il teatro è il suo strumento. I perfezionamenti
moderni sono in ragione spunta della fantasia del pubblico
Verdi in sala sua a S. Agata.

Tradução

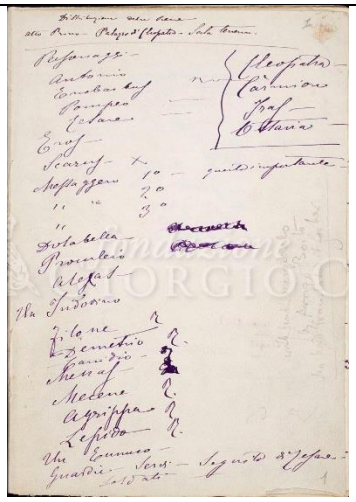
Verdi nos ensaios.
Ninguém entendia o teatro mais do que ele
O teatro é o seu instrumento. Os aperfeiçoamentos
modernos são em decorrência da fantasia do público
Verdi na sua sala em S. Ágata.

O que fazia de Boito um homem de teatro estava tanto no plano da poesia, quanto da encenação teatral e da dramaturgia. O libretista criou para *Mefistofele* e *Otello* um livro de orientação, aos envolvidos em eventuais encenações, sobre como realizá-las. Nesses manuais, chamados de *Messa in scena*[487], existem minuciosas instruções de como os atores devem proceder para a construção dos personagens, quais são os elementos de cena necessários, qual a movimentação dos atores e do coro e, até mesmo, qual a iluminação. Também, são dele as traduções para o italiano de algumas peças de Shakespeare, feitas entre os anos de 1887 e 1890, algumas peças de Shakespeare para o italiano, baseado nas traduções de Giulio Carcano, são elas: *Antonio e Cleopatra*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*, o que mostra uma íntima relação com a cena de então (independentemente da ópera lírica). Conforme trechos de esboços e foto abaixo:

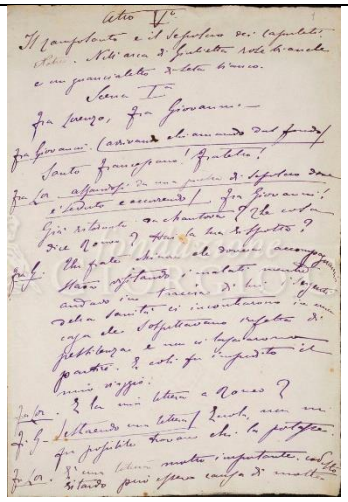
Quadro 35 – [Imagens] imagens de tradução e da ligação de Boito com o teatro.

Figura 85 – [Esboço] libreto de *Antonio e Cleopatra*.	Figura 86 – [Esboço] libreto de *Giulietta e Romeo.*	Figura 87 – [Esboço] libreto de *Macbeth.*

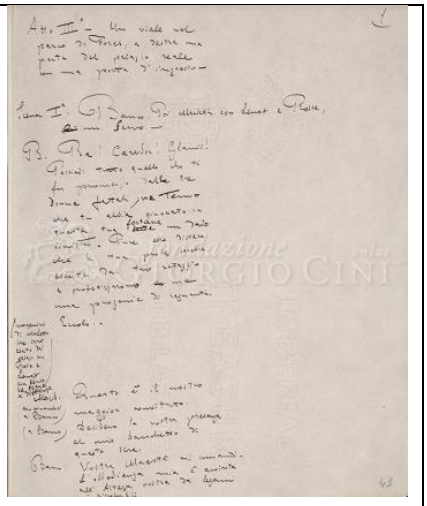
[487] Colocação ou posta em cena, em italiano.



Fonte: *Website* da *FGC* (BOITO, 2017b).

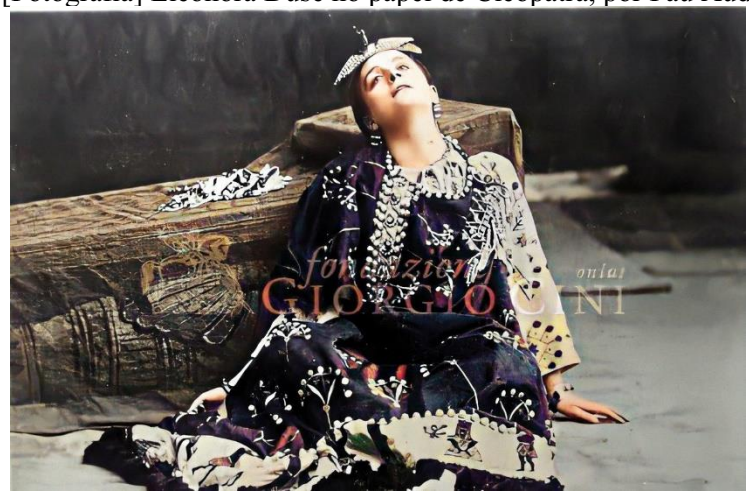


Fonte: *Website* da *FGC* (BOITO, 2017d).



Fonte: Website da FGC (BOITO, 2017c).

Figura 88 – [Fotografia] Eleonora Duse no papel de Cleópatra, por Pau Audouard, 1888.



Fonte: *Website* da *FGC* (AUDOUARD, 2017).

Em carta à Duse, Boito manifestou sua preocupação em preservar na tradução de *Antonio e Cleopatra*, que estava em curso, as imagens que havia percebido existirem no texto original, de Shakespeare: “Shakespeare faz Iras cair fulminada com o beijo de Cleopatra para oferecer uma imagem visiva e plástica da fatalidade daqueles beijos, assim o creio.” (BOITO, 1888, p. 430, tradução nossa)[488]. Conforme Bosio (2010a, p. 24), o poeta fazia uso de palavras estranhas, cujo impacto suscitava uma produção imagética fecunda em sua escrita e, extremamente, útil as finalidades cênicas. Nas cartas, leem-se, por exemplo, termos culinários

[488] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXIII.

– portanto, estranhos ao tema em discussão – para expressarem coisas como: *Mefistofele* está bem cozido[489], isto é, pronto para ser servido; *Nerone* é um rosbife duro de mastigar[490], quer dizer, um assunto sobre o qual o poeta encontrava dificuldades; ou que o bolo de chocolate *Otello* estava no forno[491], leia-se, em preparação. Mas, não era apenas da terminologia culinária que Boito fazia uso para provocar o seu interlocutor, palavras em desuso também aguçavam a curiosidade do público, como "*spavaldo strambo*"[492], de Jago, "*rubello*"[493], de Otello, ou "*i titanici oricalchi squillano nel ciel*"[494] do coro de abertura, de *Otello*; apenas para citar três exemplos. Entretanto, Boito tinha uma compreensão teatral para além do texto, a teatralidade era suscitada nos movimentos massivos (o furacão de abertura de *Otello*), na correria de cena (a confusão do Ato II de *Falstaff*), no dualismo entre *Fausto* e *Mefisto*, na ausência de palavras: o beijo entre Otello e Desdemona, a crise convulsiva de Otello, as mãos sufocantes no pescoço de Desdemona. Imagens fortes que não podem ser contadas ou descritas, pois devem acontecer em cena.

Por sua vez, Verdi era um aficionado pela cena e, de acordo com Abbiati (1963d, p. 459), por ocasião da composição de *Falstaff* (1893), Boito e Ricordi encomendaram ao então cenógrafo Adolf Hohenstein, a construção de uma réplica em miniatura do Teatro *Alla Scala* de Milão. Com a miniatura, o maestro poderia visualizar as possibilidades de movimentação e posicionamento dos personagens na cena em escala. Em carta ao maestro, Boito anuncia a entrega da referida maquete: "Pousaremos em Sant'Agata, Giulio e eu, com o teatrinho na bagagem, para mostrar-lhe as maquetes de *Falstaff* com todos os cenários e praticáveis colocados a posto." (BOITO, 1892, p. 656, tradução nossa)[495]. Na série televisiva biográfica *Verdi* (1982), do diretor Renato Castellani, vê-se a cena do como teria sido a entrega do pequeno teatro ao maestro:

Quadro 36 – [Imagens] episódio 9º, *Il vecchio mago*, série de TV *Verdi*, dir. de Renato Castellani, 1982.

Figura 89 – [Imagem] Verdi e Boito e a maquete do Teatro *Alla Scala*, série *Verdi*, 1982.	Figura 90 – [Imagem] Verdi, Boito, Ricordi e a maquete do Teatro *Alla Scala*, série *Verdi*, 1982.

[489] Vide carta n. 97 (BOSIO, 2010a, p. 122).
[490] Vide carta n. 141 (BOSIO, 2010a, p. 148).
[491] Vide carta n. 146 (BOSIO, 2010a, p. 151).
[492] Tradução: Excêntrico e provocador.
[493] Tradução: Rebelado.
[494] Tradução: as trombetas titânicas soam no céu.
[495] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXIV.

Fonte: 30’03” (Verdi, 1982).

Fonte: 31’34” (Verdi, 1982).

Em carta endereçada a Verdi, poucos dias depois da remetida por Boito, Giulio Ricordi confirma a informação, dizendo: “Boito lhe terá escrito sobre a cena, e creio que lhe terá prevenido da nossa próxima peregrinação por aí, com Hohenstein e o relativo teatrinho […]” Ricordi apud (CONATI, 2014, p. 298, tradução nossa)[496]. De Verdi, restou conservado, em Sant’Agata, um bilhete de próprio punho sobre algumas disposições de cena para a parte final de *Falstaff* no qual se lê:

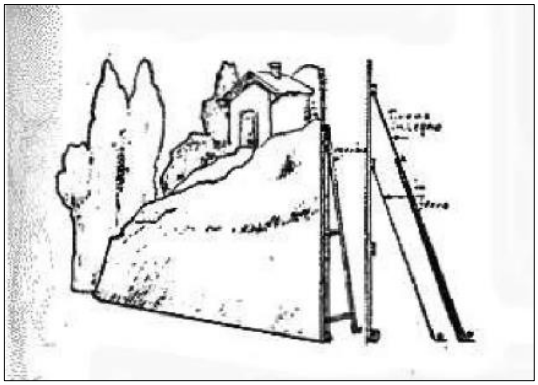
> [...] Falstaff permanece nesta cena esparramado no solo, em uma posição incômoda, por mais [de] cinco minutos! Pode ser difícil!... Apesar disso, deixemos por ora as coisas como estão, mas precisa prevenir – Precisa fazer as maquetes de modo que se possa, no caso, encontrar uma solução quando estivermos nos ensaios de cena […] Verdi apud (CONATI, 2014, p. 299, tradução nossa)[497].

Interessante notar que no texto original em sua carta, Boito utiliza as palavras *spezzati* e *praticabili*, aqui traduzidos por cenários e praticáveis, porém são termos bastante específicos da cenotécnica que revelam, uma vez mais, a intimidade do poeta com a arte da cena. O primeiro termo não significa qualquer cenário, mas trata-se dos perfis onde são criadas paisagens ou formas reduzidas e que, quando justapostos, criam a falsa percepção de tridimensionalidade nos cenários bidimensionalmente dispostos e de profundidade (distância), conforme figura abaixo:

Figura 91 – [Imagem] exemplo de *Spezzato* na cenotécnica italiana.

[496] “*Boito le avrà scritto per le scene, e credo l’avrà prevenuto di un prossimo nostro pellegrinaggio costì, con Hohenstein e relativo teatrino [...]*”

[497] “*[...] Falstaff resta in questa scena sdrajato per terra in una posizione incomoda per più [di] cinque minuti!. Può esser difficile!... Nonostante lasciamo per ora le cose come sono, ma bisogna prevedere — Bisogna fare le maquette in modo da poter nel caso trovare un rimedio quando saremo alle prove di scena [...]*”



Fonte: (Elementi di scenotecnica, 2020).

A ilustração abaixo é um desses exemplos em que mostra o maestro, aos 80 anos de idade, envolvendo-se com os ensaios da ópera *Falstaff* (1893), para a estreia parisiense.

Figura 92 – [Imagem] movimentação de Verdi nos ensaios de *Falstaff* (1893), Paris, 1894.

Fonte: (FEUILLET, 1894, p. 252)

Dos ensaios de *Otello* surgem dois casos que exemplificam o envolvimento de Verdi com a construção da cena. O primeiro deles é descrito pela revista *L'Illustrazione Italiana*, edição especial da estreia da citada ópera; na qual se conta que no final do Ato I, quando ocorre o dueto de amor entre os personagens Otello e Desdemona, Verdi ficou insatisfeito com o abraço apaixonado que a atriz Romilda Pantaleoni (encarregada do papel da jovem veneziana) deveria dar e fez o seguinte:

> Tamagno é forçado a ficar em casa por alguns dias, doente. Giulio Ricordi compensa momentaneamente, cantarolando em *mezza* voce nas peças do conjunto. Mas Giulio Ricordi é o homem que todos precisam hoje em dia no *alla Scala*. Eles o chamam: então o próprio Verdi toma seu lugar em uma cena com Desdemona cujo abraço parece muito frio, muito sério. Invertendo as partes por um momento, o maestro mostra à Sra. Pantaleoni como deve ser um abraço fervoroso e apaixonado. (PESCI, 1887, p. 39, tradução nossa)[498].

Em outro caso, na cena final da mesma ópera, Verdi estava descontente com a forma com a qual Tamagno, que desempenhava o papel título, tomava a adaga, cravava-a no próprio ventre e tombava rumo aos últimos suspiros e linhas do drama. Conta-se que, em um dos ensaios, o já septuagenário Verdi, na verdade, o compositor tinha 73 anos, tomou a arma das mãos do tenor e demonstrou como imaginava-a. Segundo James Hepokoski, em sua obra *Otello*, o fato teria sido assim:

> Algumas histórias dos ensaios de janeiro [de 1887] sobreviveram: como a que Verdi, de setenta e três anos, busca a cena da morte de Otello, fazendo Tamagno praticar suas quedas de morte repetidamente para conseguir algo 'à la Salvini'[499]. O maestro mostrou a Tamagno precisamente como esfaquear-se e morrer, imitando a ação, enquanto todos os espectadores permaneciam estupefatos. (HEPOKOSKI, 1987, p. 99, tradução nossa)[500].

Já de acordo com uma das versões de como teria sido esse fato, Verdi teria interrompido as inúmeras repetições de Tamagno e dito: "Como se vê, você nunca se suicidou antes na vida!" Verdi apud (PETRILLO, 2015, p. 17, tradução nossa)[501]. Após interromper a gargalhada que ressoou entre artistas e equipe técnica do Teatro *Alla Scala*, o maestro tomou a cena, encarnou Otello, e começou a interpretar, demonstrando ao tenor como a cena deveria ocorrer, ao fim, saca sua caneta do bolso, grita: "Tenho mais uma arma! [se fere]" (BOITO, 1886b, p. 79, tradução nossa)[502], e tomba por três lances de degraus, escada abaixo, até o chão. Os presentes correram pressurosos para acudir o compositor, afinal, Verdi tinha 73 anos em 1887 (o que não é a mesma coisa que ter 73 anos, atualmente), no que o viram se levantar sem

---

498 "*Il Tamagno è obbligato a rimanere a casa per qualche giorno indisposto. Giulio Ricordi lo supplisce momentaneamente, canticchiando a mezza voce ne' pezzi d'insieme. Ma Giulio Ricordi è uomo di cui in questi giorni, alla Scala, tutti hanno bisogno. Lo chiamano: si mette al suo posto lo stesso Verdi in una scena con Desdemona della quale gli sembra troppo freddo, troppo compassato l'abbraccio. Invertendo per un momento le parti, il maestro fa vedere alla Signora Pantaleoni quale debba essere un amplesso fervido, appassionato.*"

499 Tommaso Salvini (1829 – 1915) foi um proeminente ator italiano.

500 "*A few stories of the January rehearsals survive: of the seventy-three-years old Verdi, still intent on that Otello Death Scene, showing Tamagno precisely how to stab himself and die by miming the action himself, while all of the onlookers were stunned; of Tamagno practicing his death-falls over and over again to achieve something 'à la Salvini'*"

501 "*Come si vede che lei non si è mai suicidato!*"

502 "*Ho un'arma ancor! [si ferisce]*"

dificuldades. Se verdade ou mentira, não se sabe, mas o fato só reforçaria o comprometimento de um senhor, cuja vida, foi dedicada à cena italiana.

Enfim, a relação do maestro com o teatro era íntima, pois ocupava-se do figurino, não os criando, mas interferindo junto do figurinista; da iluminação; da disposição da orquestra; do tamanho do teatro; da escolha do elenco e, sobretudo, dos ensaios. Diz-se que Verdi pedia, exaustivamente, aos atores a repetição de cenas, até que estivesse ao seu gosto, e envolvia-se, visceralmente, nos ensaios, isto é: dirigia-os e atuava, demonstrando aos atores, como um movimento deveria ser feito ou um trecho deveria ser cantado. São vários exemplos de "entrega" cênica, ou seja, de entrar no jogo de cena e jogar com os atores, com os elementos da peça, enfim, entregar-se aos afazeres teatrais sem reservas, medos ou acanhamentos – que causavam impressão nos presentes.

5.2 A ENCENAÇÃO COMO ENUNCIAÇÃO

Ao se autodenominar um homem de teatro, Verdi revelou seu procedimento criativo que privilegia a construção de teatralidade junto com a música, oriundas da palavra. A encenação é um termo polissêmico que expressa uma compreensão difusa no campo das artes cênicas, podendo significar tanto o processo de criação da cena por meio de projetos de figurino, iluminação, cenografia, maquiagem e ensaios, como pode fazer referência à realização cênica em si. No primeiro caso, a encenação é um processo de caracterização, isto é, de construir certos elementos que darão forma à cena, a qual será o momento de articulá-los e executá-los. O segundo, diz respeito ao fenômeno teatral, a instauração de um tempo e uma vida temporária que consome tais elementos; e é nesse sentido, pejorativamente, que, muitas vezes, se toma o termo encenação por sinônimo de interpretação ou, até mesmo, fingimento, quando se diz, por exemplo, que alguém está encenando ou que determinado evento não passou de encenação.

Ambos sentidos têm relação direta com o fazer teatral e sua finalidade última, a realização de algo diante da presença do público. Nesse aspecto, poder-se-ia pensar na encenação, em Verdi e Boito, como sendo a constituição de uma enunciação, de maneira inversa da vida corrente, a partir de um discurso, que nesse caso, é o libreto e suas fontes. Assim, encenação é o contexto e suas motivações e tudo o que ocorre enquanto se fala, bem como, a própria fala e as falas e gestos que a atravessam. A questão envolve temas que remetem a compreensão foucaultiana da linguagem, envolvendo enunciação, enunciado e práticas discursivas.

Por essa razão, nas linhas seguintes propor-se-á um paralelo entre os conceitos de encenação e enunciação, com reflexos nos temas que orbitam os dois conceitos, tais quais, por exemplo: enunciado, práticas discursivas, libreto e processo de encenação, como especificação dessa linguagem. Para Ducrot e Todorov o fenômeno linguístico da enunciação pode ser definido assim:

> Quando se fala, em Linguística, de ENUNCIAÇÃO, toma-se esse termo em um sentido mais estrito: [...] os elementos pertencentes ao código da língua e cujo sentido, no entanto depende de fatores que variam de uma enunciação para outra; por exemplo, *eu, tu, aqui, agora*, etc. Em outras palavras o que a Linguística retém é a *marca do processo de enunciação no enunciado.* (DUCROT e TODOROV, 1998, p. 289).

Por fim, Larrauri compreende assim, o conceito de enunciado foucaultiano:

> [...] os enunciados são as regras de formação de um discurso. Tais regras são "não visíveis e não ocultas": não visíveis porque os enunciados são investidos nas proposições, e é necessário não confundir os enunciados com os signos efetivamente produzidos em uma língua. (LARRAURI, 2014, p. 284)

Dreyfus e Rabinow (1995) afirma que enunciados não são enunciações, já que as enunciações diferem entre si mesmas quando os enunciados podem ser idênticos, como é o caso de uma aeromoça que explica os procedimentos de segurança de uma aeronave em idiomas distintos. A linguista francesa Kerbrat-Orecchioni (1980) distingue enunciado de enunciação como sendo, respectivamente: o que é dito e a maneira de se dizê-lo. Assim, chega-se ao processo de criação da encenação como a configuração de uma certa enunciação teatral, isto é, uma maneira possível de se dizer algo no teatro, mas não exclusivamente com palavras, inclusive com elas. De acordo com Fiorin, sendo a enunciação o que "[...] permite a passagem do virtual ao realizado" (FIORIN, 2017, p. 971), faz sentido abordar a encenação de uma ópera como sua realização musical, teatral e dramatúrgica.

Ainda que, para Benveniste, a enunciação seja a "colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização" (BENVENISTE, 1974, p. 80), isto é, a instância de mediação entre a língua e o discurso, o termo "língua" faz referência ao que é comunicado, seja pela fala, pelos gestos, pelas imagens ou pelo silêncio. O que pesa é o termo "individual", ou seja, individual de quem? De Verdi, de Boito, dos atores cantores de cada montagem? A resposta é: sim... para todos eles. Uma das características de todas as artes performáticas coletivas é criar um espaço de enunciação coletivo que resultará em uma enunciação conjunta que é a própria obra. Logo, a assertiva de Benveniste não entra em conflito com a de Fiorin.

Por isso, no teatro, assim como na ópera, a construção de enunciação e enunciado são o principal objetivo do ensaio. Os textos dramatúrgicos, dentre eles, o libreto, por exemplo, se

transforma na matéria-prima poética do enunciado e dão pistas quanto as motivações que o circunscrevem, na enunciação. Isso evidencia que a noção de enunciado assume um protagonismo na análise do discurso de Foucault, e ganha dele uma atenção:

> Foucault afirma ser seu tema central[503] – o *enunciado* – um tipo de função linguística até então desconhecida. O enunciado não é nem uma enunciação, nem uma proposição, nem uma entidade psicológica ou lógica, nem um acontecimento nem uma forma ideal. (DREYFUS e RABINOW, 1995, p. 50) .

Esse protagonismo, tomando-se novamente o teatro como exemplo, ocorre pela importância que a prática tem na consumação desse gênero artístico, afinal de contas, o teatro não é a leitura de uma peça, mas sua realização em ações, gestos e falas. Com isso, o pensamento de Foucault revela-se teatral no sentido de que, ao teatro interessa a prática, seu contexto e suas consequências, e o mesmo nota-se na filosofia foucaultiana. Segundo Foucault:

> [a identidade do enunciado é] relativa e oscila segundo o uso que se faz do enunciado e do modo como é manipulado [...] A constância do enunciado, a manutenção de sua identidade através dos acontecimentos [[504]] singulares das enunciações, seus desdobramentos através da identidade das formas, tudo isto é função do *campo de utilização* em que se encontra investido. (FOUCAULT, 1969, p. 137)[505].

Com relação ao discurso, importante destacar que, conforme Bakhtin (2002), não é algo isolado no tempo e no espaço, descolado de um contexto. Tudo isso privilegio o aspecto prático do discurso, o que aponta, por um lado, para Foucault, Austin e Wittgenstein, por outro, para as artes da cena, que igualmente necessitam da consumação prática para ganharem realidade e atingirem sua finalidade. Conforme Austin: "[...] em quantos sentidos se entende que dizer algo *é* fazer algo, ou que *ao* dizer algo estamos fazendo algo, ou mesmo os casos em que *por* dizer algo fazemos algo." (1990, p. 85), e como tal, constitui uma prática. O discurso cênico envolve descobrir o que fazer enquanto se diz, e como vestir, maquiar, ambientar e

---

[503] A citação faz referência à: "*Je ne procède pas par déduction linéaire, mais plutôt par cercles concentriques, et je vais tantôt vers les plus extérieurs tantôt vers les plus intérieurs: parti du problème de la discontinuité dans le discours et de la singularité de l'énoncé (thème central), j'ai cherché à analyser, à la périphérie, certaines formes de groupements énigmatiques; mais les principes d'unification qui me sont alors apparus, et qui ne sont ni grammaticaux, ni logiques, ni psychologiques, et qui par conséquent ne peuvent porter ni sur des phrases, ni sur des propositions, ni sur des représentations, ont exigé que je revienne, vers le centre, à ce problème de l'énoncé; et que j'essaie d'élucider ce qu'il faut entendre par énoncé.*" (FOUCAULT, 1969, p. 150).

[504] Segundo Revel: "Por acontecimento, Foucault entende, antes de tudo de maneira negativa, um *fato* para o qual algumas análises históricas se contentam em fornecer a descrição. O método arqueológico foucaultiano busca, ao contrário, reconstituir atrás do *fato* toda uma rede de discursos, de poderes, de estratégias e de práticas." (REVEL, 2005, p. 13)

[505] "*[...] elle est elle-même relative et oscille selon l'usage qu'on fait de l'énoncé et la manière dont on le manipule. [...] La constance de l'énoncé, le maintien de son identité à travers les événements singuliers des énonciations, ses dédoublements à travers l'identité des formes, tout cela est fonction du champ d'utilisation dans lequel il se trouve investi.*"

iluminar o gesto desse dizer, ou seja, o projeto de encenação é uma proposta de formação discursiva.

As formações e práticas discursivas, sobre a qual se apoia a ciência, a história, o conhecimento e também arte, localizam-se no centro da primeira grande fase da pesquisa foucaultiana, pois é por meio delas que se torna possível mostrar e analisar um sistema de pensamento ou a formação dos saberes. Quando se observa a ópera *Otello*, poder-se-ia dizer que a "formação" dessas práticas discursivas está no âmbito do processo criativo, formativo; as referidas práticas, têm lugar na enunciação que se dá durante a encenação. Foucault caracteriza as práticas discursivas da seguinte forma:

> As práticas discursivas se caracterizam pelo recorte de um campo de objetos, pela definição de uma perspectiva legítima para o sujeito de conhecimento, pela fixação de normas peara a elaboração dos conceitos e das teorias. Cada uma dentre elas supõe um jogo de prescrições que regem exclusões e escolhas. (FOUCAULT, 2014c, p. 81).

Assim sendo, cada prática discursiva revela o recorte do contexto do qual é tomada, ou seja, a prática relacionada à encenação de *Otello,* ao tempo de Verdi e Boito, tem um sentido próprio daquele período, distinto de outras encenações posteriores. Para Pavis: "uma sequência, um enunciado só tem 'sentido' para um sujeito na medida em que ele concebe que ela pertence a esta ou àquela formação discursiva [...]" (2008, p. 103). Conclui-se que a singularidade de significações provém do recorte obtido em cada prática e que o conceito de anacronismo, resulta da não observação ou consideração das peculiaridades. As cartas, manuscritos, notícias de jornais, enfim, são todos elementos importantes na reconstituição dessas práticas.

Ao Foucault empregar a palavra "jogo", entende-se a operação de um conjunto de regras na produção discursiva. Regras essas que determinam o processo de escolhas do qual fala o pensador francês, isto é, o que determina a escolha ou descarte de um determinado acorde, um certo verso, responde a condições muito específicas do recorte em que a prática discursiva se deu, não podendo ser tomado como regra para toda vez que situação semelhante se repetir. O termo "arquivo" surge para compreender-se a constituição das práticas discursivas ou, nas palavras de Foucault:

> Chamarei *arquivo* não a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, nem o conjunto de traços que puderam ser salvos de seu desastre, mas o jogo das regras que, em uma cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e de coisas. (FOUCAULT, 1994j, p. 708, tradução nossa)[506].

[506] "*J'appellerai archive, non pas la totalité des textes qui ont été conservés par une civilisation, ni l'ensemble des*

No pensamento foucaultiano, arquivo significa "[...] antes de tudo, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares." (FOUCAULT, 1969, p. 170, tradução nossa)[507]. Essa definição leva Deleuze a afirmar que: "O arquivista anuncia que só vai se ocupar dos enunciados. Ele não vai tratar daquilo que era, de mil maneiras, a preocupação dos arquivistas anteriores: as proposições e as frases." (DELEUZE, 2019, p. 13). Com efeito, para Edgardo Castro (2004, p. 30), o arquivo é o sistema das condições históricas de possibilidade dos enunciados e, por consequência, das práticas discursivas.

Ao conceituar arquivo e enunciado, Foucault enxerga nesses componentes da enunciação a condição e possibilidade da realização do discurso. O arquivo, portanto, contém as regras preexistentes e os lances dados na consecução do jogo discursivo, ou seja, as operações de fato orquestradas, sobre as quais o "arquivista" dedicar-se-á para compreender a enunciação. Assim, se pretende responder à pergunta: como os documentos históricos devem ser lidos e qual realidade traduzem?

Foucault é animado pelo mesmo propósito de Austin: abordar "o discurso como estratégia" (FOUCAULT, 1994k, p. 631), uma abordagem que privilegia, como já mencionado, o aspecto prático da linguagem. Isso aproxima-os de Wittgenstein, para quem "a linguagem [...] funciona em seus usos, não cabendo, portanto, indagar sobre os significados das palavras, mas sobre suas funções práticas." (D'OLIVEIRA, 2000, p. 14) ou, segundo o próprio:

> Queremos estabelecer uma ordem no nosso conhecimento do uso da linguagem: uma ordem para uma finalidade determinada; uma ordem dentre as muitas possíveis; não *a* ordem. Com esta finalidade, *salientaremos* constantemente diferenças que nossas formas habituais de linguagem facilmente não deixam perceber. Isto poderia dar a aparência de que considerássemos como nossa tarefa reformar a linguagem. Uma tal reforma para determinadas finalidades práticas, o aperfeiçoamento da nossa terminologia para evitar mal-entendidos no uso prático, é bem possível. Mas esses não são os casos com que temos algo a ver. As confusões com as quais nos ocupamos nascem quando a linguagem, por assim dizer, caminha no vazio, não quando trabalha. (WITTGENSTEIN, 2000, p. 68)

Com isso Wittgenstein, sem presunção de reformar a teoria da linguagem, expõe que seu interesse está no uso, na substituição da atitude metafísica, frente a linguagem, para uma

---

traces qu'on a pu sauver de son désastre, mais le jeu des règles qui déterminent dans une culture l'apparition et la disparition des énoncés, leur rémanence et leur effacement, leur existence paradoxale d'événements et de choses."

[507] "*L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers.*"

atitude prática. Em um caminho semelhante, para Austin a realização do enunciado é tão significante, isso é, possui tanto sentido, quanto o discurso descolado da práxis, "que caminha no vazio". Por isso, Austin, de filiação filosófica wittgensteiniana, diz: "dizer algo é fazer algo", como citado, e defende uma classificação da prática discursiva de tal modo que que quando enunciamos uma frase, realizamos, fazemos três atos simultâneos: locucionário, ilocucionário e perlocucionário.

Um ato locucionário refere-se à quando "dizer algo" corresponde a um "fazer algo" que inclui proferir certos ruídos, articular certas sonoridades, dar materialidade sonora a certos sons até que alcancem determinados sentidos. Tais sentidos recebem o nome de palavras, cuja reunião em blocos, ou frases, adquire um certo "significado", no sentido filosófico favorito da palavra, isto é, um sentido e uma referência determinados.

Os atos ilocucionários podem ser definidos como a realização de um ato *ao* dizer algo, em oposição à realização de um ato *de* dizer algo. A enunciação da frase constitui, em si própria, um certo ato, uma determinada transformação das relações entre os interlocutores, como informar, ordenar, prevenir, avisar, comprometer-se etc. Para Austin (1990, p. 95), diz-se atos ilocucionários quando se informa, ordena, previne, avisa, compromete-se, etc. isto é, proferimos que têm uma certa força (convencional).

Quando a enunciação tem a finalidade de convencer, impedir, persuadir ou, até mesmo, confundir e surpreender – objetivos nem sempre perceptíveis pelo interlocutor –, de maneira intencional ou não por parte do produtor, trata-se de um ato perlocucionário. Esse ato, portanto, decorre em função dos anteriores. Trata-se dos efeitos ou consequências produzidas nos sentimentos, pensamentos ou ações do ouvinte, de quem fala ou de outra pessoa, em decorrência do ato de se dizer algo. Segundo Austin:

> [...] isso pode ser feito com o propósito, intenção ou objetivo de produzir tais efeitos. Em tal caso podemos dizer, então, pensando nisso, que o falante realizou um ato que pode ser descrito fazendo-se referência, meramente oblíqua, ou mesmo sem fazer referência alguma à realização do ato locucionário ou ilocucionário. (AUSTIN, 1990, p. 89-90)

A fim de especificar o que é o ato ilocucionário, Searle, primeiramente, introduz a ideia de regra constitutiva. Essa, seria uma regra que "[...] não apenas regula, mas cria ou define novas formas de comportamento." (SEARLE, 2011, p. 33, tradução nossa)[508]. Um exemplo dado pelo autor é o das regras do jogo de xadrez ou futebol, no qual, a mera observância de tais normas não faz de alguém, um jogador (em sentido estrito), mas há algo mais, uma ética: uma

[508] "*[...] constitutive rules do not merely regulate; they create or define new forms of behavior.*"

conduta, um papel a se desempenhar, um modo de agir definido que assim comporte a qualidade necessária para o recebimento da alcunha.

Por outro lado, quando a regra não é seguida, sua inobservância retira de tal atividade seu caráter distintivo. Nesse sentido, as regras que estabelecem o valor ilocucionário dos enunciados são constitutivas em relação ao uso desses mesmos enunciados: no que, não se empregaria, por exemplo, uma fórmula de promessa sem tomar a obrigação de cumprimento do que se jurou. A regra constitutiva é a convenção que dá materialidade ao enunciado e que precisa ser aceita por todos, do contrário uma promessa, um juramento, uma ordem, uma súplica, etc., não têm qualquer valor e não conquista repercussão no "mundo real".

Inicialmente, Foucault (1969) rejeita a semelhança entre a noção de enunciado e a de atos do discurso, ou de fala, conforme posto por Austin: "Não podemos dizer que existe um enunciado em toda parte onde podemos reconhecer e isolar um ato de formulação, algo como esse 'ato de fala', esse ato 'ilocucionário' de que falam os analistas ingleses?" (FOUCAULT, 1969, p. 110-11, tradução nossa)[509]. Mas em 1979, Foucault reconhece, em carta enviada à Searle[510], que seu "enunciado" é um ato ilocucionário. Para escapar da questão, Foucault revela que seu interesse, diferentemente, do demonstrado por Austin e pelo próprio Searle, não se localiza no discurso cotidiano, local, pragmático, mas que "está interessado justamente naqueles tipos de atos discursivos que estão separados da situação local de asserção e do fundamento do dia-a-dia a fim de constituir um campo relativamente autônomo." (DREYFUS e RABINOW, 1995, p. 53).

O teatro demanda do público o ato ilocucionário de aceitar a convenção teatral de que o que está acontecendo em cena é outra coisa que não vida real, é vida ficcional. Uma vida com tanta verdade quanto a corrente, conforme se aceite essa regra. Igualmente espera-se dos artistas que aceitem a regra de que no instante pelo qual durar o evento artístico, eles são quem pretendem ser, como contrapartida da aquiescência inicial do público – chamada aqui "inicial", pois que, vai sendo confirmada a cada instante durante o ato artístico. Desse ato ilocucionário primordial depende a eficácia dos atos locucionários e ilocutórios que continuarão se sucedendo e entrecruzando a *posteriori*.

O diretor argentino Omar Pacheco destaca para a conjunção dessas formas narrativas que fundem atos locutórios e ilocutórios na construção da cena cinematográfica:

---

[509] "*Ne peut-on pas dire qu'il y a énoncé partout où on peut reconnaître et isoler un acte de formulation, -quelque chose Comme ce «speech act», cet acte «illocutoire» dont parlent les analystes anglais?*"

[510] Vide nota 5, de Dreyfus e Rabinow (1995, p. 51).

> [...] as formas narrativas eram intangíveis, profundas e estavam construídas não apenas sobre a base do diálogo, mas também, dos planos e climas que alguns referentes desse cinema iam buscando para poder acomodar-nos em um tempo simbólico, à criação de um espaço, a outra realidade. O valor do silêncio, a transcendência do não dito, outro sentido do tempo [...] (PACHECO, 2015, p. 25-26, tradução nossa)[511].

Na encenação – enquanto acontecimento – esses acordos vão sendo testados e tensionados constantemente conforme o virtual vai se tornando realidade. Na criação da encenação da ópera – enquanto processo de criação e reunião dos elementos artísticos constitutivos da arte da cena – surge um campo de batalha entre o som, a imagem em movimento e a palavra. Um lugar onde o virtual vai sendo criado com vistas a sua conversão em realidade. Com o decorrer do processo, as coisas vão criando forma, seja a partitura, o libreto e os elementos visuais, até que a execução da cena ocorra, entretanto, independentemente da hegemonia de quaisquer das artes (seja da música sobre o teatro, da poesia sobre a música, etc.), não há prevalência criativa, isto é, a criação não responde a uma ordem definida: pode ocorrer da criação da encenação ser atravessada pela música que, por sua vez, atravessará a poesia que, cruzará a encenação, enfim, como se verá no próximo subcapítulo, é comum que Verdi crie a música, imaginando a cena e declamando (descobrindo sonoridades) no libreto.

5.3 O TEMPO DA PALAVRA NA CENA

Não se afirma que, na obra de Wagner, a palavra tenha um papel secundário, mesmo que, ao analisar-lhe a obra, Franz Huffer tenha afirmado: "[...] o elemento métrico que existe em estado embrionário e quase latente na língua falada, só pode ser interpretado e exibido em todos os seus encantos com a ajuda da melodia real, que, por assim dizer, deve transbordar a estrutura rítmica de verso e estrofe." (HUFFER, 1874, p. 17, tradução nossa)[512]. Para o compositor alemão, a música não se detinha no verso, e o discurso musical era, muitas vezes, independente do discurso falado, vindo a rivalizar com eles. A orquestra não servia para acompanhar ou acentuar a poesia. Disse o maestro alemão: "[...] agora vem a linguagem da orquestra, completamente dissociada dessa palavra falada; e aquela gestualidade, que era

---

[511] "*[...] las formas narrativas eran intangibles, profundas y estaban construidas no solo sobre la base del diálogo sino también de los planos y climas que algunos referentes de ese cine iban buscando para poder acomodarnos a un tiempo simbólico, a la creación de un espacio, a otra realidad. El valor del silencio, la trascen dencia de lo no dicho, otro sentido del tiempo [...] Es importante plantear la diferencia entre el contenido trascendente que se construye con la musicalidad de un texto abierto, un fonema, una sonoridad que insinúe un canto, y la descripción de un texto que me informa lo que después, a veces, ejecuta el cuerpo.*"

[512] "*[...] the metrical element which exists in an embryonic and all but latent state in the spoken language, can be interpreted and displayed in all its charms only by the aid of real melody, which, as it were, must grow out of the rhythmical structure of verse and stanza.*"

inexprimível no discurso palavras-tom, a orquestra é tão capaz de transmitir ao ouvido quanto o próprio gesto o transmite aos olhos." (WAGNER, 1993, p. 219, tradução nossa)[513].

No processo criativo verdiano, estabelecem-se nexos entre a música e a cena a partir da palavra. No sentido distinto do wagnerianismo, Verdi evitava os longos movimentos orquestrais que "quebrassem" o ritmo teatral da ópera para, no jargão teatral, evitar que se gere "barriga" na dinâmica do acontecimento em cena. O tempo cênico construído pelo maestro respondia a outra percepção de mundo e outra forma de inserir a arte na vida: a maneira mediterrânea, mais especificamente, a italiana.

Não se trata de adentrar questões antropológicas, mas, independentemente, da maneira como cada cultura relaciona-se com a arte, os italianos têm concepções estéticas e de teatralidade diversas daquelas dos germânicos. Basta lembrar as palavras de Arturo Toscanini a respeito de *Tristão e Isolda* (1859): "Esses alemães são incríveis. Se fossem italianos, já teriam muitos filhos. Mas como são alemães, ainda estão discutindo." apud (LATHAM-KOENIG, 2013, p. tradução nossa)[514]. Em outra versão do mesmo tema, diz-se nos corredores do Teatro *Alla Scala* que a frase do maestro Toscanini teria sido outra: "Tristão e Isolda teriam se casado e tido 4 filhos, só no tempo do prelúdio, se fossem italianos!"[515]

Essa anedota serve para distinguir um elemento fundamental na constituição da cena e, por consequência, no entendimento de como a palavra é manipulada por Verdi: o tempo cênico. Quando, de um lado tem-se uma ópera com duração de 4 ou 12 horas, como é o caso, respectivamente, de *Tannhäuser* (1845) ou da tetralogia do *Anel do Nibelungo* (1848-1874), e de outro se chega em, no máximo, 90 minutos ou 2 horas, como é o caso de *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), há uma clara divergência entre os esses compositores quanto a concepção do tempo cênico, o tempo wagneriano, se é que é possível chamá-lo assim, e o tempo verdiano.

Há duas considerações a serem feitas sobre o tempo: a busca de uma conceituação para, posteriormente, buscar-se entender o que seria o tempo cênico, em especial, o de Verdi-Boito e de Wagner. No primeiro desafio, recorre-se à filosofia de Bergson (2005), Heidegger (2012), Gadamer (1997) e Deleuze (1974), no segundo, a relação com o público diz muito sobre a relação à arte, o mundo objetivo e a sociedade do seu tempo. Com a sua filosofia, Bergson contrapôs-se ao mecanicismo em voga no pensamento de então, expresso por uma noção de

---

513 "*[...] now there comes the language of the orchestra, completely sundered from this word speech; and that tale of gesture's, which was unutterable in word-tone speech, the orchestra is just as able to impart to the ear as the gesture itself imparts it to the eye.*"

514 "*These Germans are incredible. If they were Italians, they would already have had many children. But as they are Germans, they are still talking it over.*"

515 Versão de autor desconhecido.

tempo objetificado e medido como uma grandeza estática e externa ao ser, o chamado tempo científico. Pois, tal mecanicismo resulta em uma percepção do tempo como repetição, reprodução do mesmo, representação do passado, ao que o filósofo não admitia, conforme se lê:

> [...] "o mesmo produz o mesmo". Nisso consiste a previsão do porvir pelo senso comum. A ciência leva essa separação ao mais alto grau possível de exatidão e precisão, mas não altera seu caráter essencial. Como o conhecimento usual, a ciência retém das coisas apenas o aspecto *repetição*. Se o todo é original, arranja-se de modo a analisá-lo em elementos ou em aspectos que sejam aproximadamente a reprodução do passado. Só pode operar sobre aquilo que presumidamente se repete, isto é, sobre aquilo que, por hipótese, está subtraído à ação da duração. Escapa-lhe o que há de irredutível e de irreversível nos momentos sucessivos de uma história. Para representar-se essa irredutibilidade e essa irreversibilidade, é preciso romper com hábitos científicos que respondem as exigências fundamentais do pensamento, fazer violência ao espírito, escalar de volta a inclinação natural da inteligência. Mas tal é precisamente o papel da filosofia. (BERGSON, 2005, p. 32).

Destaca-se do trecho: uma crítica a mesmidade do tempo, ao mecanicismo, bem como a compreensão do tempo como mutável, dinâmico, que escapa e escorre, de algo que não pode ser alcançado pela mera repetição com a qual a matemática e a ciência[516] abordam o tempo. Para Bergson, mais do que contínuo e externo, o tempo é feito de durações e, sobretudo, dá-se na perspectiva existencial, ou seja, o tempo dá-se para a consciência. Nesse contexto, consciência é a síntese em curso entre a percepção e a sensação, o que, imediatamente, se passou (e foi apreendido ou percebido pelos sentidos) e o que está ocorrendo no agora (e está chegando aos sentidos).

No poema *Canto da pobreza*, Murilo Mendes diz: "o presente já é passado", porém, o que Bergson vem afirmar é o oposto: o passado ainda é presente, "[...] em Bergson o passado nunca passa; é como conjunto infinito [...]" (SOARES, 2011, p. 53). O passado não terminou completamente, ainda reverbera no presente, pois a síntese que o constitui, se dá por justaposição de tudo o que foi experienciado anteriormente – ou seja, tudo o que constitui a memória, que foi percebido no passado – com o que está sendo sentido do mundo no presente. E o que seria o momento presente?

> É próprio do tempo decorrer; o tempo já decorrido é o passado, e chamamos presente o instante em que ele decorre. [...] o presente real, concreto, vivido, aquele a que me refiro quando falo de minha percepção presente, este ocupa necessariamente uma duração. [...] o que chamo "meu presente" estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro. [...]. É preciso, portanto,

[516] Convém lembrar que os primeiros escritos sobre o tempo, de Bergson, são anteriores em quase uma década a Teoria da Relatividade (1916), de Albert Einstein; no que se depreende que o "tempo científico" e, portanto, mecânico, o qual se refere o pensador francês, refere-se à ciência clássica-newtoniana.

> que o estado psicológico que chamo "meu presente" seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percebido, é [...] sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu presente, portanto, é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde concluo que meu presente consiste em um sistema combinado de sensações e movimentos. Meu presente é, por essência, sensório-motor. Equivale a dizer que **meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo**. (BERGSON, 1999, p. 161, grifo nosso).

Há duas questões a se pontuar: o presente não pode estender-se indefinidamente sobre o passado e o tempo é trazido para a dimensão física (matéria corporal). No primeiro caso, o passado é tão mais presente, quanto mais próximo esteja ou mais intenso seja o evento que nele tenha ocorrido e continue a reverberar, já o futuro é a inclinação para onde essa síntese pende. Na compreensão do tempo que faz o passado estender-se sobre o presente como as ondas do mar que avançam e recuam, ciclicamente, vertendo suas espumas na areia, abre-se o entendimento do tempo cênico como sendo aquele em que os acontecimentos da cena somando-se sucessivamente, acumulando e retendo os anteriores. Essa somatória constitui o processo cognitivo da cena, bem como, a própria experiência do espectador. De modo que, o ritmo com que a síntese entre passado e presente se dê tem direta relação com a intensidade de tal experiência. Mesmo que, qualquer juízo de valor que dessa dinâmica decorra advém de questões culturais, pois, em uma determinada cultura, uma sucessão lenta de acontecimentos cênicos pode resultar em uma experiência tão intensa, quanto noutra, o oposto transcorra. Ademais, "sucessão lenta", "rápida", "experiência cênica", enfim, cada uma dessas propriedades do evento teatral instiga uma discussão profunda.

O segundo ponto trata dessa "original" abordagem que traz o tempo para a dimensão física, dando-se no corpo como materialização da consciência. Esse é o tempo real, a substância da existência do ser, a própria consciência em operação. Uma consciência que é modo de existir, que é mudança, fundamentalmente, mais temporal que espacial, "[...] existir consiste em mudar, mudar, em amadurecer, amadurecer, em criar-se indefinidamente a si mesmo." (BERGSON, 2005, p. 8). Eis porque Deleuze resume a tese de Bergson: "[...] o tempo real é alteração, e a alteração é substância." (DELEUZE, 1999, p. 103). O corpo que se move, o corpo cênico, é um corpo que faz o tempo no seu processo de existir.

O tempo que muda é feito de durações, mudar é transitar, isto é, mover-se de um bloco de durações para outro, isso porque o tempo não pode ser visto como uma totalidade, mas como

partes, segmentos, durações. O conceito de duração pressupões criação, a despeito do que possa sugerir: a efemeridade, o fim, a morte, o esgotamento. Para a professora Nara Soares, a duração é a denominação que se dá ao hiato criado pelo intervalo entre as percepções e as ações. Entenda-se que, para Bergson, "A duração [...] pode ir muito além no tempo de ação e reação presentes. A duração é o próprio universo em transformação." (SOARES, 2011, p. 53), ou como afirmou o filósofo francês:

> [...] não há estado de alma, por mais simples que seja, que não mude a cada instante, pois não há consciência sem memória, não há continuação de um estado sem adição, ao sentimento presente, da lembrança de momentos passados. Nisto consiste a duração. **A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente**, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós, à medida que envelhecemos. Sem esta sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade. (BERGSON, 1974, p. 31, grifo nosso).

Dessa maneira, como pensar a duração no teatro, de tal modo que não se esgote a conexão entre o passado, sendo resgatado, no presente em que a ação transcorre? Essa questão remete, novamente, às diferenças entre o tempo cênico (ou seria duração cênica?) de Verdi-Boito e o de Wagner. Para Heidegger (2012), o tempo é a dimensão que torna a hermenêutica possível, ou seja, é a instância da entendibilidade a partir da qual compreendemos as coisas e a nós mesmos, portanto, o tempo é a instância da análise e compreensão do ser. Nesse sentido, o tempo torna-se o horizonte para responder à questão sobre o sentido do ser e da existência. Nesse aspecto, é possível considerar-se uma semelhança com Bergson, se considerar-se o presente como o momento da percepção, da relação com os entes de mundo e, por conseguinte, com o entender-lhes, reconhecer-lhes, aprender-lhes.

Como a filosofia de Heidegger é, iminentemente, uma analítica do ser ante a perspectiva hermenêutica, dizer que o tempo é o horizonte da entendibilidade, significa algo além de estabelecê-lo como condição da interpretação, mas, sobretudo, como a dimensão da existência no mundo e da própria abertura do sujeito ao mundo. O referido sujeito, ou *Dasein*, é o ser na prática das relações com o mundo, na concretude da vida objetiva, mas, dentro do horizonte do tempo e do espaço. Dessa maneira, quando se diz que o tempo é a instância da entendibilidade, se está dizendo que é a instância da realização da vida e da abertura do ser ao mundo. A partir daí, depreende-se uma característica prática e material à metafísica heideggeriana, cuja fenomenologia trata o fenômeno como o preciso instante em que a abertura do *dasein* permite a entendibilidade de uma determinada apreensão. Como o tempo é feito por

durações, igualmente, o *dasein* não é aberto ininterruptamente, há ciclos de introspecção, por exemplo. O que leva a conclusão de que as durações coincidem com os períodos de abertura do *ser-aí*.

Diferentemente, para Husserl, o fenômeno é entendido como apreensão pela consciência, o que leva a fenomenologia para o campo da psicologia, enquanto Heidegger a toma hermeneuticamente. Na mesma linha, Gadamer afirma: "[...] o que se revela aqui como temporalidade é o próprio modo de ser da compreensão." (GADAMER, 1997, p. 202) ou nas palavras de Heidegger:

> Uma elucidação satisfatória do sentido existenciário desse entendimento-do-ser, em correspondência com os limites de toda a presente investigação, só poderá ser alcançada sobre o fundamento da interpretação temporal do ser. Encontrar-se e entender como existenciários caracterizam a abertura originária do ser-no-mundo. No modo do ser do estado-de-ânimo, o *Dasein* "vê" possibilidades a partir das quais ele é. (HEIDEGGER, 2012, p. 419).

Além de horizonte de entendibilidade, o tempo também surge como elemento diferenciador, singularizador, ou nas palavras de Gadamer: "O ente, que apenas é, na medida em que sempre é diferente, é temporal, em um sentido mais radical do que tudo o que pertence à história. Só possui seu ser no devir e o retornar." (1997, p. 205). Entretanto, como o ente continua sendo sem deixa de ser, na diferença que a temporalidade lhe impõe? Na verdade, assim como o ente tem seu ser no devir, ele também tem o não ser em devir; isto é, o ser efêmero, destinado a expirar junto com a duração que lhe possibilita a existência e que será sobreposto por outro surgido da nova duração que advier, um ser impermanente. Como disse Heráclito de Éfeso (540 a.C.): "[...] um não pode entrar duas vezes no mesmo rio [...]" *apud* (KAHN, 2009, p. 79). Portanto, o ente tem seu ser em devir tanto quando seu não ser. O conceito de jogo também ajuda a entender a diferenciação da duração, desde quando tratado, o jogo, como um fenômeno, igualmente, diferenciador que, circunscrito no tempo como é, dura e, com a sucessão das durações de cada lance, modifica-se e aos jogadores.

E o tempo cênico? Algumas questões surgem como, por exemplo, se se trata de um tempo de durações paralelas as correntes ou se são as mesmas. Pois, não consta da obra de Heidegger que o *Dasein* tenha dois horizontes de entendibilidade, nem, duas aberturas ao mundo, contudo também não há nada que diga que não possa ter, ainda assim, poder-se-ia inviabilizar a possibilidade de tempos concomitantes. Segundo Alberto Gualandi, Deleuze propõe uma revolução na concepção retilínea da sequencialidade do tempo, em vez de uma linha de tempo sequencial, o tempo ocorre emaranhadamente em vez de fluxo, uma massa; não como o fluxo de um rio, mas, um labirinto; caótico, não mais um círculo, mas, um turbilhão em

espiral. O tempo é compreendido não mais como linear, mas com "saltos, acelerações, rupturas e diminuições de velocidades" (GUALANDI, 2003, p. 71). Nessa direção Peter Pál Pelbart entende "não uma ordem do tempo, mas variação infinita, nem mesmo uma forma de tempo, mas um tempo informal, plástico" (PELBART, 2004, p. XXI).

Se admitida a hipótese deleuziana, o problema dos tempos concomitantes, mormente o da realidade objetiva e o da cena, ainda persistiriam, pois, a inovação citada diz respeito à linearidade, não a sobreposição. Porém, na medida em que o tempo (seja o da experiência cênica, seja o da realidade objetiva) transcorre no corpo do sujeito, vem desse corpo a percepção de como o tempo se dá. Consequentemente, tal qual predito na *Teoria da Relatividade*, de Einstein, o tempo se torna relativo, suas propriedades dependem não apenas da existência de um observador, mas, sobretudo, do contexto em que ele se encontra: se em estado de movimento ou repouso, por exemplo. À vista disso, o desdobramento do tempo em várias durações simultâneas, sobrepostas, alternadas ou concorrentes, não decorre de uma propriedade intrínseca do tempo, mas na percepção do ser, da sua capacidade de "virtualmente" desdobrar-se (como o faz, quando fala de si na terceira pessoa, em um exercício de sair de si e observar-se de fora) e perceber não apenas os saltos, as descontinuidades, o emaranhado temporal, mas também, as coexistências de duração. Assim, as múltiplas durações concomitantes, são múltiplos desdobramentos do mesmo sujeito consumido pela percepção das várias experiências de realidade que a consciência lhe permita, dentre as quais, a da cena. Mas Deleuze identificou o tempo corrente como Cronos e o tempo das intensidades, Aion:

> A duração se aproxima do tempo subjetivo, ao invés do "tempo objetivo" (Cronos – cronológico). **É o tempo das vivências, das intensidades, dos devires, é o tempo que não está sob a égide de Cronos e sim de Aion**. Segundo Aion, apenas o passado e o futuro insistem ou subsistem no tempo. Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o subdividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo. Ou antes, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado. (DELEUZE, 1974, p. 169, grifo nosso).

O tempo cênico é da ordem das intensidades, ou das durações intensivas. Sua instauração tem relação com a potência dos encontros, com a força com a qual a percepção é violentada pelo encontro com o acontecimento cênico. Retoma-se, assim, a noção de teatralidade como sendo um aspecto potencializador desse encontro e, por conseguinte, da intensidade das durações ocorridas por tais encontros. Teatralidade é a qualidade de um encontro teatral que intensifica o acontecimento teatral por meio da instauração de durações de

tempo cênico, nos quais o espectador imerge e usufrui da experiência estética do teatro. Esse acontecimento reunirá os elementos estéticos e éticos para a sustentação desse tempo outro que terá sua durabilidade tão mais frágil, precária e efêmera quanto a duração de Cronos, justamente, por ser menos frequente, comparativamente a essa última.

Apesar da relação entre teatralidade/intensidade/duração serem mecanismos estéticos de sustentação da cena, há a necessidade do concurso de mais um elemento, sem o qual esse mecanismo não alcança seus objetivos da realização do acontecimento teatral, o qual, será chamado de: fator ético. Trata-se, como dito anteriormente, da aceitação da convenção entre espectadores e atores sobre o papel que cada um desempenhará na cena ao atribuir verdade a essa experiência estética. É um abrir-se a tal experiência, portanto, heideggerianamente falando, a convenção é a abertura do *Dasein* – e, abertura é usada no sentido de aceitar receber algo, estar aberto à, e relacionar-se a esse algo – para com o acontecimento teatral. Em termos do jogo, a convenção é a crença nas regras e protocolos que caracterizam o jogo em questão. Assim, o elemento ético, essa abertura consciente ou, por outra, essa prática de liberdade de fazer parte desse acontecimento comunitário, é essencial, juntamente com os aspectos estéticos mencionados, para a realização teatral com a instauração dos respectivos tempos cênicos.

Na ópera, a orquestra exerce um papel importante na costura dessa convenção, ao tirar do público o direito de imaginar qual seria o "tom" em que a cena transcorre, quais sentimentos estão em jogo, como soa o ódio, o amor, o ciúme, a alegria, a tristeza, o nascer do sol, a tempestade, etc... pois tudo isso, é dado pela construção musical. Longe de se retornar à discussão sobre *teoria dos afetos*, na ópera, a sucessão de acordes visa construir efeitos cênicos, mesmo que, diferentemente do apregoado na referida teoria, as sonoridades usadas não tenham efeito universal, mas apenas no âmbito do projeto poético no qual se encontram. Ainda assim, sempre há espaço para a participação do público na construção da obra: ao dizer, cantar ou interpretar algo, o ator, o cantor, a orquestra, deixam para o público a possibilidade das lacunas não preenchidas, da construção de todo o restante, que não foi dito, os silêncios a serem completados, as ações não realizadas.

A orquestra e o canto manifestam o aspecto mais evidente da música, na ópera, isso porque, independentemente delas, há musicalidade na fala. Quando se aborda o tempo, em música, são muitas as teses que se desdobram sobre a conhecidíssima frase: a música é a arte do tempo. Será? Mesmo que haja ritornelos, ou linhas paralelas de contraponto e harmonia, talvez a frase ganhe sentido no âmbito da escrita musical que tenta capturar e reproduzir uma linha sequencial do tempo no qual cada nota, articulação ou expressão, ocorrem em uma ordem

e momento preciso. Mas, escrita musical é uma coisa e outra é a experiência que se dá no tempo único do agora. Segundo Susanne Langer: "A duração musical é uma imagem do que pode ser chamado de tempo 'vivido' ou 'experimentado', a passagem da vida que sentimos quando as expectativas se tornam 'agora' e 'agora' se transforma em fato inalterável" (LANGER, 1953, p. 109, tradução nossa)[517]. Dito isso, diz-se que a música é a arte do tempo, mas não a única, afinal, fora do âmbito do registro escrito, onde os olhos conseguem divisar de um só golpe toda uma obra (ao menos, se couber no campo de visão das páginas em vista), na experiência, a arte musical é igualmente experimentada nas sucessões de durações nas quais qualquer acontecimento se dê no agora. Ou seja, a experiência que é sequencial, vivida na duração do agora, até que esse agora seja irrecuperável e imodificável (senão por adulteração da memória).

Para García Bacca, a qualidade do tempo que mais se destaca na experiência da arte musical é a efemeridade, pois nada a plasma, desaparecendo, para sempre, com o fim dos ecos sonoros que a constituem. Conforme afirmou esse filósofo:

> [...] a mesma peça musical pode ser repetida quantas vezes se queira ao longo do tempo, porque nenhuma repetição – nem a primeira vez que se executou depois da sua invenção – a materializa. A rigor terminológico, o musical não tem futuro, mas porvir: advento com originalidade, novidade, espontaneidade. O musical não tem presente que o plasme em si, nem futuro, nem passado que o plasme. É, pois, intemporal, não porque não esteja no tempo, mas porque algo melhor: porque nenhuma dimensão do tempo se plasma nela. (BACCA, 1989, p. 334, tradução nossa)[518].

Nesse sentido, a experiência musical se iguala à noção de duração, porquanto, também ela se dissolve efemeramente sendo sobreposta ou entrecruzada por outra, mesmo que seja uma pausa/interrupção ou nova camada. Ainda assim, para Jonathan Kramer, a questão suscita a seguinte reflexão:

> **A música se desdobra ao longo do tempo e o tempo se desdobra na música**. O tempo, vivenciado através da música, não corresponde ao tempo absoluto, ao tempo "objetivo" (*time-out-there*) que hospeda a sequência de eventos reais da vida. A ideia da filósofa Susanne Langer [1953, pp. 109-13] segundo a qual, enquanto se ouve música, o tempo comum é suspenso pode ser um exagero, mas a escuta cuidadosa, na verdade, dá importância primordial a tipos particulares de tempo que podem ser bem diferentes do tempo absoluto. Uma vez que reconhecemos a unidade das experiências temporais da música e daquelas vividas através dela, podemos começar a vislumbrar **o poder da**

---

[517] "*Musical duration is an image of what might be termed 'lived' or 'experienced' time, the passage of life that we feel as expectations become "now," and "now" turns into unalterable fact*".

[518] "*[...] la misma pieza musical puede ser repetida cuantas veces se quiera a lo largo del tempo, porque ninguna repetición – ni la primera vez que se ejecutó después de su invención – la pasma. En rigor de terminología, lo musical no tiene futuro, sino porvenir: advenimiento con originalidad, novedad, espontaneidad. Lo musical no tiene presente que lo pasme en él, ni futuro ni pasado que lo pasmen. Es pues, intemporal; no porque no esté en tempo, sino por algo mejor: porque ninguna dimensión del tempo lo pasma en ella.*"

> **música de criar, alterar, distorcer ou mesmo destruir o próprio tempo**. (KRAMER, 2002, p. 143, tradução e grifos nosso)[519].

O pensamento romântico, manifesto na obra de Verdi-Boito expressa a crença de que, de fato, a música tem a capacidade de criar, alterar, distorcer... o próprio tempo. De maneira que, para Langer (1953, p. 109), a música tem a capacidade de criar a sensação de ordenação temporal, ou mesmo de uma completa desordem (depende da música, obviamente), podendo seguir, retroceder, repetir, deixar-se atravessar e, com isso, suspender a lógica da linearidade temporal. Nesse processo, dois elementos são de extrema importância: o tonalismo e o ritmo.

O tonalismo conforma na duração da experiência musical a sensação de sequencialidade temporal: de começo, meio e fim, bem como, de tensão (conforme evolução da cadência) e relaxamento. O tonalismo é um fundamento de muitas composições, nas árias barrocas e, até mesmo, em muitas românticas, assim como, em toda a estrutura da ópera enquanto drama fragmentado, pois permite que cada trecho tenha seu começo-meio-e-fim, e que a obra seja constituída de segmentos. Já o ritmo, conceito difícil, diz respeito à construção de uma estrutura temporal comum, por meio da qual todos os elementos são sincronizados e, por isso, é empregado não apenas na música, mas na poesia, no teatro e na dança, por exemplo. De acordo com o *Longman Dictionary of the English Language* (1984), o ritmo é definido como "um modelo de alternância recorrente entre elementos fortes e fracos ou longos e breves no fluir do som e silêncio no discurso" apud (AGAWU, 2002, p. 45, tradução nossa)[520]. No tocante à ópera e, sobretudo, ao processo criativo de *Otello*, o ritmo é o pulsar da duração em curso e, por isso, é a propriedade que materializa o invisível, isto é: a palavra, a música e o fluxo dramático. Ao ganhar forma, torna-se possível manipular e tencionar a plasticidade dessa matéria, encurtá-la, alongá-la, enfim, deformá-la, alçando-a a uma outra dimensão, na qual, deixa de ser o que é e converte-se em outra coisa: a palavra não é mais palavra, é som; a música e o fluxo dramático, convertem-se em sentimento e, como tal, em tensão, expectativa, palpitação, alívio, suspiro, respiração, etc.

---

[519] "*A musica si dispiega nel tempo e il tempo si dispiega nella musica. Il tempo, così come se ne ha esperienza attraverso la musica, non corrisponde al tempo assoluto, al tempo "oggetivo" (time-out-there) che ospita la sequenza dei reali avvenimenti della vita. L'idea della filosofa Susanne Langer [1953, pp. 109-13] secondo cui mentre si ascolta musica il tempo ordinario viene sospeso può essere un'esagerazione, ma un ascolto attento dà effettivamente importanza primaria a particolari tipi di tempo che possono essere piuttosto diversi dal tempo assoluto. Una volta riconosciuta l'unità delle esperienze temporali della musica e di quelle vissute attraverso di essa, possiamo iniziare a intravedere il potere della musica di creare, alterare, distorcere, o perfino distruggere il tempo stesso.*"

[520] "*un modello di alternanza ricorrente fra elementi forti e deboli o lunghi e brevi nel fluire di suono e silenzio entro il discorso.*"

Pode-se tomar o ritmo em dois aspectos dentro da ópera: no âmbito, macro, da cena e, micro, da palavra. Como dito anteriormente, drama significa movimento, em grego, assim, na constituição da dramaturgia, o ritmo é a força cuja pulsão periódica dinamiza o movimento da "fábula teatral", fá-la prosseguir, dita e mantém seu fluxo. O ritmo liga, no presente, o passado com o futuro. Um drama é constituído por partes mormente identificadas como cenas e atos, cada uma delas tem seu ritmo próprio e são amalgamadas, no conjunto, por ligações que fazem a transição do ritmo da cena de partida para a de chegada. A retórica dramática da *Poética*, de Aristóteles (2017, p. 162), versa que, para se atingir a perfeição dramática, na tragédia, as ações não devem ultrapassar os limites temporais de um dia, ou seja, todo o drama deve ocorrer em até 24 horas, o que é conhecido por unicidade do tempo. Para que isso seja possível, faz-se mister, igualmente, a unicidade de espaço, quer dizer, que as ações ocorram no mesmo local. A ópera *L'elisir d'amore* (1832), de Gaetano Donizetti, apesar de ser uma comédia, respeita o cânone peripatético. Do momento em que Nemorino declara seu amor à Adina; vê-se ameaçado pelas investidas sobre a amada pelo recém-chegado sargento Belcore; compra um elixir do amor do viajante-vendedor Dulcamara, até tê-la conquistado de fato, não se passa um dia.

A peça *Otelo, o mouro de Veneza* não seria uma tragédia perfeita, pois, ao estilo das epopeias aristotélicas, transcorre em um período mais extenso e em espaços mais amplos. Basta lembrar que já no Ato I existem dois locais: Veneza e Chipre, e, posteriormente, há uma viagem entre as duas que, por sua vez, só essa ação duraria ao menos uma semana, nas esquadras do século XVI. Já a ópera de Verdi-Boito, resgata o cânone, de Aristóteles, remove o Ato I, livrando-se de realizar uma grande passagem de tempo e espaço, concentra toda a ação em Chipre e reduz o tempo das ações para um local tempo restrito que, apesar de não expresso, parece ser aproximadamente um dia, desde a vitória sobre a armada turca, até o feminicídio de Desdemona.

Ainda no âmbito da cena, a condensação das ações constrói um ritmo golpeante, arrebatador, que não permite alívios ou tomadas de fôlego, o drama segue uma sequência de acontecimentos sem preparação por longas aberturas ou interrupção com *intermezzo* ou movimentos sinfônicos. Essa condução rítmica faz com que o assunto principal não saia do foco: o ciúme que envenena Otello, progressivamente, e a tragédia que se aproxima inevitável e anunciadamente. A maior comprovação dessa consciência dramática, foi expressa por Boito na carta em que contra-argumenta com Verdi sobre a ideia de fazer os turcos voltarem à cena e tomarem Chipre de assalto no final do 3º Ato (na qual, atualmente, ocorre o concertato em que Desdemona é ofendida). O maestro evitava, a todo custo, uma cena estática; conforme se viu

nas cartas por ocasião da composição de *Aida:* "Aquele 'salva-o' ajuda a cena, dá um movimento de ações à atriz e dá campo à música para preparar 'é meu pai'." (VERDI, 1870b, p. tradução nossa)[521]. Assim, em *Otello*, sua intenção era dar movimento e dinamicidade à ópera. Mas, o poeta respondeu que o fluxo dramático impedia a execução de uma tal ideia:

> Agora, se imaginarmos um fato que deve necessariamente abalar e distrair Otello de um pesadelo tão tenaz; aqui destruímos todo o encantamento sinistro criado por Shakespeare [*sic*] e não podemos chegar logicamente à dissolução da ação. **Esse ataque dos turcos me dá a impressão de um punho quebrando a janela de uma sala onde duas pessoas estavam prestes a morrer por asfixia**. Aquele ambiente íntimo de morte criado com tanto estudo por Shakespeare desapareceu de repente. O ar vital recircula em nossa tragédia e Otello e Desdemona estão a salvo. Para fazê-los retomar o caminho da morte, devemos trancá-los desde o início na câmara letal, reconstruir o pesadelo, trazer Jago pacientemente de volta a sua presa e resta apenas um ato para refazer toda essa tragédia do zero. (BOITO, 1880b, p. 470-471, tradução e grifo nosso).[522]

No âmbito da palavra, Boito atentou, conscientemente, para o ritmo do verso, trabalhando na estrutura lírica. A criação do libreto envolveu um intenso esforço, conforme verifica-se na carta abaixo. A missiva data de setembro de 1879 e é citada em uma carta de Ricordi a Verdi, na qual o editor justifica para o maestro o porquê do atraso na entrega do libreto de *Otello* que, àquela altura, estava atrasado, mas só viria a ser finalizado em novembro seguinte. Vale notar que se estava a, aproximadamente, dois meses do início das primeiras tratativas sobre uma, naquele momento, "eventual" composição da ópera:

> […] Estou aplicando nesse trabalho toda uma construção rítmica particular (na parte lírica) e isso interessa, acredito, vivamente, ao nosso maestro, e te maravilharás não pouco e será um incentivo potente à atuação daquele projeto que te está tanto no coração – Mas essa ideia chegou tarde e, agora, convém que refaça toda a primeira parte lírica do 2º e do 3º ato [...] Boito *apud*: (RICORDI, 1879b, p. 90-93, tradução e grifo nosso)[523].

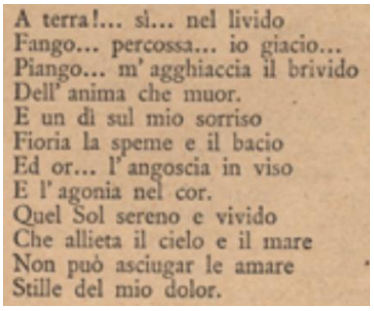
O objetivo de Boito era seduzir Verdi por meio do amor que o maestro tinha pela palavra, isto é, pela declamação. Hábil manuseador do verso, elegante poeta – como era referenciado pelo maestro – o libretista criou, por meio do ritmo dado à palavra, isto é, da métrica do verso, a característica dos personagens: Desdemona é lírica, Jago é dramático, Otello transita da primeira para o segundo conforme o ciúme infiltra-se em seu íntimo, é como se se afastasse da esposa, pura, lírica, para se aproximar do alferes, prosaico, mundano. Segundo as palavras do próprio Boito: "[...] um ritmo pode recompor um caráter" (BOITO, 1880b, p. 470-

[521] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXV.
[522] Vide nota 277.
[523] Para acesso ao texto original, vide .

471, tradução e grifo nosso).[524]. O lirismo da nobre veneziana advém de suas falas normalmente escritas em versos metrificados (o metro varia de acordo com o momento), mas de uma temática elegante, delicada, superior. Conforme o exemplo abaixo:

Quadro 37 – [Escansão] versos setenários de Boito para Desdemona, no fim do 3º Ato.

Figura 93 – [Libreto] *Otello*, ária de Desdemona.


A terra!... sì... nel livido
Fango... percossa... io giacio...
Piango... m'agghiaccia il brivido
Dell' anima che muor.
E un dì sul mio sorriso
Fioria la speme e il bacio
Ed or... l'angoscia in viso
E l'agonia nel cor.
Quel Sol sereno e vivido
Che allieta il cielo e il mare
Non può asciugar le amare
Stille del mio dolor.

Fonte: Boito (1886b, p. 61).[525]

Escansão dos versos boitianos:							
Acomodação[526] das sílabas poéticas no esquema setenário do verso clássico							
1	*2*	*3*	*4*	*5*	***6***	*7*	*8*
A	*ter*	*ra*	*si*	*nel*	***li***	*vi*	*do*
Fan	*go*	*per*	*cos*	*sa io*	***gia***	*cio*	
Pian	*go*	*m'ag*	*ghiac*	*cia il*	***bri***	*vi*	*do*
Del	*l'a*	*ni*	*ma*	*che*	***muor***		
E un	*dì*	*sul*	*mio*	*sor*	***ri***	*so*	
Fio	*ria*	*la*	*spe*	*me e il*	***ba***	*cio*	
Ed	*or*	*l'an*	*gos*	*cia in*	***vi***	*so*	
E	*l'a*	*go*	*nia*	*nel*	***cor***		
Quel	*sol*	*se*	*re*	*no e*	***vi***	*vi*	*do*
Che al	*lie*	*ta il*	*cie*	*lo e il*	***ma***	*re*	
Non	*può as*	*ciu*	*gar*	*le a*	***ma***	*re*	
Stil	*le*	*del*	*mio*	*do*	***lor***		

O trecho obtido é composto por quadras, isto é, estrofes de quatro versos, com rimas distribuídas em estilo A – B – A – C / Aa – B – Aa – C / A – F – F – C. Trata-se da cena do concertato do final 3º Ato, quando a veneziana é agredida e atirada à lama por Otello. Nessa cena não é só a palavra, esculpida pelo ritmo, que fala; o silêncio do protagonista após a violência proferida é, extremamente, eloquente. Boito afirmou: "Ele não precisa falar nem cantar enquanto Jago fala a Rodrigo. Mudo, ele é maior, mais terrível, mais plástico." (BOITO, 1881g, p. 185, tradução e grifo nosso)[527]. Na cena, todos os elementos comunicam, inclusive, os que não falam, segundo Victor Hugo: "As personagens falantes ou atuantes não são as únicas que gravam no espírito do espectador a fiel marca dos fatos. [...]" (HUGO, 2007, p. 54).

Enquanto Desdemona manteve uma consistência lírica, por sua vez, Jago teve suas falas híbridas ao longo da peça, de acordo com a carta enviada a Verdi, em agosto de 1881: "[…] a sua parte lírica e a sua parte dramática funde junto; é, o trecho lírico, melódico, sob o qual vagueia um diálogo de drama. **A figura principal do lado lírico é Desdemona, a figura**

[524] Vide nota 277.
[525] "À terra!…sim…na lívida / lama…agredida…eu caio…/ choro…me congela o peito / da alma que morra. / E um dia sobre meu sorriso / floria a esperança e o beijo, / e agora…a angústia no rosto / e a agonia no coração. / Aquele Sol sereno e vívido / que alegra o céu e o mar / não pode enxugar as amarguras / destiladas da minha dor..."
[526] Vide nota 472.
[527] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXVIII.

principal do lado dramático é Jago." (BOITO, 1881g, p. 185, tradução e grifo nosso)[528]. Toda vez que precisava dissimular uma boa índole, o personagem era lírico.

Nada expressa mais a índole de Jago do que a ária do *Credo scellerato*, ao exemplo dos solilóquios shakespearianos, como os de Hamlet, Macbeth, Lear e Falstaff, em que, cada qual, solitários em cena, expressam um pensamento de cunho filosófico-psicológico que os caracteriza profundamente – ao mesmo tempo que os distancia, alçando-os ao mundo das ideias, aproxima-os, identificando com nossas mesmas dúvidas e crises existenciais. Jago fala do sentido da vida, da escatologia teológica, isto é, de Deus e da finalidade da existência humana, mas ao mesmo tempo fala da dúvida primordial da humanidade: quem somos, de onde viemos, para onde vamos? Nesse sentido Jago é, profundamente, crível e, por isso, humano, como qualquer um de nós, que compartilhamos das mesmas indagações.

Verdi compreendeu e aceitou o jogo de Boito com o ritmo das palavras e a construção do verso, pois dois anos depois disse: "Jago – Ele é (é verdade) o Demônio, que move tudo; mas, Otello é aquele que age: ama, tem ciúme, mata, e suicida-se." (VERDI, 1886a, p. 129, tradução nossa)[529]. Entretanto, da passagem da palavra à cena, desde a preocupação com o ritmo e, consequentemente com o tempo, uma coisa prevaleceu: a palavra cênica, aquela mesma palavra que faz o compositor licenciar-se da música e o poeta dispensar a rima, a métrica e o verso para ambos fazerem teatro. Pois, o próprio Verdi pediu ao libretista Antonio Ghislanzoni, quando da composição do texto da ópera *Aida*: "eu, quando a ação o pede, abandonaria imediatamente o ritmo, a rima, o verso; e faria versos soltos para poder dizer nítido e claro tudo aquilo que a ação exige." (VERDI, 1870a, p. 641, tradução nossa)[530].

Ao longo do século XX, alguns pesquisadores e encenadores atuaram de forma a atenuar a tensão entre ópera e teatro. Um dos mais importantes investigadores de teatro desse século, Constantin Stanislavski, interessou-se pelo que a ópera tinha a ensinar para o teatro com relação a essa realização. Para a pesquisadora Rosane Santolin, o período em que se dedicou ao Estúdio de Ópera produziu alguns conceitos no método de Stanislavski:

> A primeira fase de Stanislavski, conhecida como "Linha das Forças Motivas", onde o desenvolvimento criativo do ator está centrado no processo interior e, de maneira importante, na memória emotiva, dá-se até o início do envolvimento do diretor com o Estúdio de Ópera do Teatro Bolshoi. (SANTOLIN, 2012, p. 42).

[528] Vide nota anterior.
[529] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXVII.
[530] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXVIII.

Nesse mesmo sentido, Stanislavski aproximou-se de Adolphe Appia quando este expressou em sua obra a igual compreensão de que a música é a conexão do ator para com o universo interior da personagem. Appia gostava de repetir a frase de Schopenhauer: "[...] a música nunca expressa o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o em-si de todos eles, a Vontade mesma." (SCHOPENHAUER, 2005, p. 343).

As experiências com os atores-cantores teriam levado o mestre russo a refletir sobre os conceitos que seriam aplicados tanto nos atores de teatro, quanto nos de ópera. Com os primeiros, Stanislavski buscou, dentre outras coisas, desenvolver a noção de "vida e partitura interiores" trabalhando questões como o tempo-ritmo interno e externo. E para alcançar tal compreensão nos atores, o encenador russo partia de conceitos elementares abaixo explicados por Arkadi Nikoláievich[531], um de seus alter egos ou personagens dialógicos:

> O tempo é a rapidez com que períodos iguais se alternam, de qualquer medida, que por convenção são tomados como unidades. Ritmo é a relação quantitativa dos períodos efetivos (de movimento, som) com relação aos períodos estabelecidos por convenção como unidades em um dado tempo e medida. Medida é a soma repetida (ou presumidamente repetida), de períodos iguais, os quais por convenção são estabelecidos em unidades e marcados pela acentuação de um deles (duração do movimento sonoro) [...] (STANISLAVSKI, 1986, p. 137, tradução nossa) [532.]

Para o ator e encenador russo, tais conceitos (tempo e ritmo) precisavam ser estabelecidos e compreendidos pelos atores de teatro, pois, na música se dão como experiência externa capturada pelos ouvidos e produzida pela orquestra. Mas no teatro, a ausência dessa força motriz de estímulos e impulsos interiores do personagem, faz com que seja necessário construí-la internamente, como um conhecimento, uma experiência interior.

---

[531] Boa parte das obras de Stanislavski são aulas, ensaios ou encontros teatrais, em que a dinâmica dessas relações produz o contexto adequado para exemplificar-se e manifestar-se os conceitos a serem abordados. Por isso, o mestre russo elegia os personagens envolvidos para expressarem dúvidas, reflexões e crenças estéticas.

[532] "*El tempo es la rapidez con que se alternan períodos iguales, de una medida cualquiera, que por convención se toman como unidades. Ritmo es la relación cuantitativa de los períodos efectivos (de movimiento, sonido) respecto de los períodos establecidos por convención como unidades en un tiempo y medida determinada. Medida es la suma repetida (o que se presume repetida), de períodos iguales, que por convención se establecen como unidades y señaladas por la acentuación de una de ellas (duración del movimiento del sonido) [...]*"

6 ATTO V: A GÊNESE DA ÓPERA: O PROJETO POÉTICO

> "Escreva a poesia, lhe disse, será sempre bom para você, para mim, para outro, etc. etc." (VERDI, 1879f, p. LXXVIII-LXXIX, tradução nossa) [533].

Quando Verdi disse a Boito: "escreva a poesia, será sempre bom pra você, para mim, para outro, etc., etc.,", provavelmente o maestro não imaginava como os acontecimentos se desenrolariam até chegar no que este ponto da tese procurará mostrar. Segundo o professor Paulo Costa Lima (2022)[534], diante de uma canção, é natural surgir o questionamento: de onde vieram os versos? Como eles se vestiram com essa roupagem musical? A ópera, sabidamente, não é uma canção, mas constitui-se de maneira similar por esse processo vestuário, isto é, do vestir uma palavra, um verso, uma estrofe, com o tecido da música (as linhas da melodia, o forro da harmonia e a maleabilidade do ritmo) e do teatro (os gestos, movimentos, sentimentos, figurinos, cenários, luzes e maquiagem). Mesmo que, não se pretenda dizer que é a palavra o início de tudo, pois ela pode, igualmente, vestir uma sonoridade ou um gesto.

Estimuladas por esse problema, as páginas seguintes desse subcapítulo, pretendem responder, em parte, questão formulada: de onde vêm as palavras do libreto? Há indícios documentais de ideias musicais? E, por fim, pode-se mapear o surgimento das ideias de encenação? O processo de criação de uma ópera, como se está abordando aqui, não pode ser visto separadamente, isto é, a partir da gênese do libreto, depois, da partitura e, por fim, da encenação; seria incompatível, metodologicamente, com o conceito de ópera aqui adotado. Portanto, este capítulo buscará entrecruzar intermidialmente as informações que repercutiram na composição da ópera como uma obra una. Intertextualidade, quando se propor conexões textuais; intermidialidade, nas reverberações entre poesia, música e palavra.

Como ponto de partida, realizar-se-á uma seleção de alguns trechos do libreto (envolvendo uma ou mais páginas por segmento) com fragmentos assinalados que tenham repercussão evidente nas traduções empregadas por Boito. Cada fragmento tem verbetes ou frases destacadas em cores características, conforme a tradução, essas cores são replicadas no libreto para darem uma ideia de proveniência ou repercussão de origem dos termos usados na

---

[533] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XXXII. Vide também a versão sobre o mesmo encontro dada por Giulio Ricordi na nota 44.

[534] Paulo Costa Lima (1954 -) foi diretor do Departamento de Música da Universidade Federal da Bahia, membro da Academia Brasileira de Música, compositor e Professor Titular de Composição da Escola de Música da UFBA.

obra final. Assim, o púrpura remete à tradução de F.-V. Hugo; o azul para C. Rusconi; o verde para G. Caracano e o amarelo para A. Maffei. Os trechos selecionados são: a primeira parte mais o dueto de amor, do Ato I; da primeira parte até o coro à Desdemona, no Ato II; o concertato do 3º Ato; a cena final do feminicídio. Qualquer interferência de Verdi ou Boito, registrada nas cartas, serão expostas. Além de citações de esboços musicais e da partitura reduzida para voz e piano. A encenação, quando tratada nas cartas, também será trazida à análise.

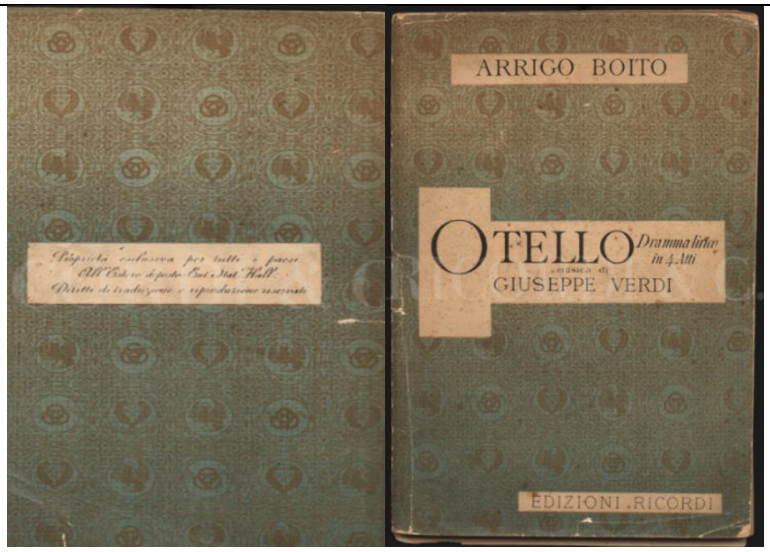
Algumas orientações são necessárias: será apresentada a página selecionada do libreto com uma tradução livre, ao lado; em seguida, as repercussões existentes nas traduções adotadas, sejam elas, relações literais/diretas ou conceituais; se houverem, referências em cartas; a versão proposta por Boito; e, conexões com a música e a partitura, quando oportuno. Não se trata de análise da obra, mas de reconstituição de um processo criativo ao estilo, engenharia reversa, restando inúmeras lacunas, certamente.

A obra é de Shakespeare, mas, para fins de citação, as referências apontarão para as iniciais dos tradutores, seguidas da página, por exemplo: a página 313, da tradução de Giulio Carcano, será referenciada apenas como "(GC, p. xx)". Todos os fragmentos explorados da tradução francesa permanecem com as mesmas anotações feitas Boito, seus sublinhados, acentos, marcações, etc.; porém, cada fragmento de tradução será realçado em uma cor específica, para, identificar-se no poema de Boito possíveis relações com os textos de proveniência. Há que se recordar que, exceto pela tradução de F.-V. Hugo, as traduções italianas aqui empregadas não trazem anotações de Boito, apesar de serem, exatamente, as mesmas edições por ele utilizadas.

O libreto tomado como base é a primeira edição, de 1887, da casa editora Ricordi, conforme imagem abaixo:

Quadro 38 – [Imagem] capa do libreto de *Otello*, 1887.

Figura 94 – [Imagem] Capa dianteira e frontal, respectivamente, do libreto de *Otello*, 1887.



Fonte: Website da IC e ASR (BOITO, 1887).

Transcrição da capa dianteira:	Tradução da capa dianteira:
Proprietà esclusiva per tutti i paesi All'Estero deposto. Ent. Stat. Hall. Diritti di traduzione e riproduzione riservati	Propriedade exclusiva para todos os países No Estrangeiro, deposita. Ent. Stat. Hall. Direitos de tradução e reprodução reservados

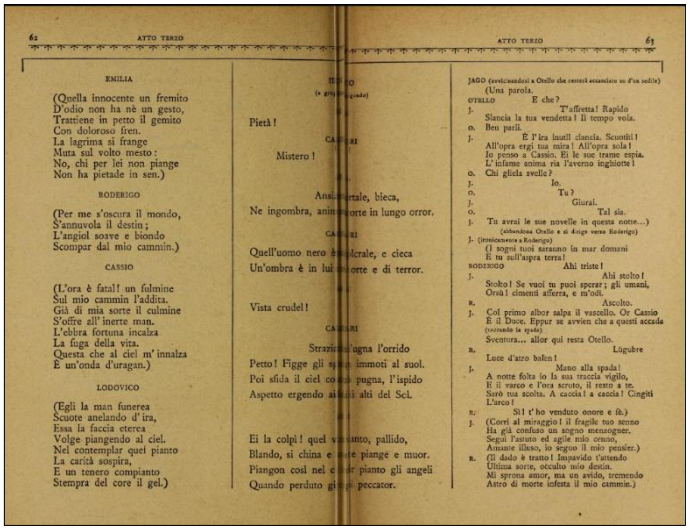
A versão do libreto utilizada recebeu revisão do próprio Verdi, interessado na em como seria feita a diagramação da primeira edição, de modo a certificar-se de que determinadas cenas corais seriam compreensíveis, de acordo com à disposição. Tal preocupação vê-se na carta de 17 de julho de 1886, endereçada a Boito, abaixo:

> Estou um pouco preocupado também com a impressão do libreto no final do Ato III: porque eu queria muito que o público pudesse, assim que bater os olhos, ver e entender tudo. Vire a folha e veja o que eu proporia [[535]]. Achando melhor... bem melhor… entende-se que a folha onde estão as três colunas deveria ficar inteira no meio do libreto, com as costuras onde estão as lacunas. Está bem que o solo de Desdemona seja estampado no final da página antecedente, que o público assim não fique distraído, e volte toda a sua atenção para ela. Voltando então à folha se encontraria em frente a toda a bagunça do Concertato. Que Giulio [Ricordi] não crie dificuldade sobre mais ou menos belo da edição. O importante é fazer entender... se quiserem entender! (VERDI, 1886d, p. 144, tradução nossa)[536].

Essa preocupação do maestro dá mostras de que a composição de uma ópera envolve elementos que ultrapassam o limite do palco, ainda que tenham relação com ele. A publicação final, seguindo o desejo de Verdi, foi a seguinte:

Figura 95 – [Imagem] páginas centrais do libreto, 1886.

[535] Verdi refere-se à folha da carta, em que, no verso está à disposição desejada a ser replicada pelo tipógrafo.
[536] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXXIII.



62 ATTO TERZO

EMILIA

(Quella innocente un fremito
D'odio non ha nè un gesto,
Trattiene in petto il gemito
Con doloroso fren.
La lagrima si frange
Muta sul volto mesto:
No, chi per lei non piange
Non ha pietade in sen.)

RODERIGO

(Per me s'oscura il mondo,
S'annuvola il destin;
L'angiol soave e biondo
Scompar dal mio cammin.)

CASSIO

(L'ora è fatal! un fulmine
Sul mio cammin l'addita.
Già di mia sorte il culmine
S'offre all' inerte man.
L'ebbra fortuna incalza
La fuga della vita.
Questa che al ciel m' innalza
È un'onda d'uragan.)

LODOVICO

(Egli la man funerea
Scuote anelando d' ira,
Essa la faccia eterea
Volge piangendo al ciel.
Nel' contemplar quel pianto
La carità sospira,
È un tenero compianto
Stempra del core il gel.)

ATTO TERZO 63

Pietà!

Mistero!

Vista crudel!

Petto! Figge gli sguardi immoti al suol.

Aspetto ergendo ai rai alti del Sol.

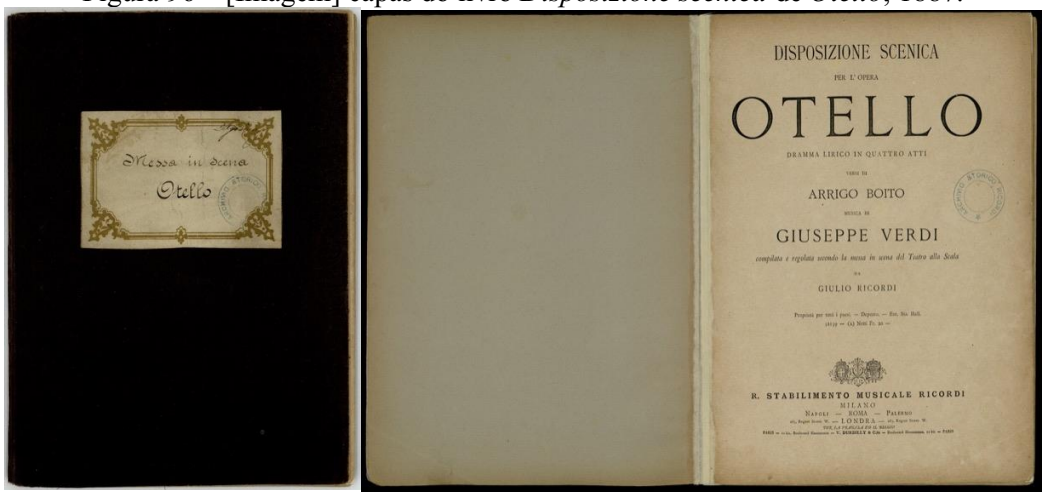
Pianton così nel ciel quel pianto gli angeli

JAGO (avvicinandosi a Otello che resterà assorto su d'un sedile)
(Una parola.)
OTELLO E che? T'affretta! Rapido
Slancia la tua vendetta! Il tempo vola.
Ben parli.
È l'ira inutil ciancia. Scuotiti!
All'opra ergi tua mira! All'opra sola!
Io penso a Cassio. Ei le sue trame espia.
L'infame anima ria l'averno inghiotte!
Chi gliela svelle?
Io.
Tu?
Giurai.
Tal sia.
Tu avrai le sue novelle in questa notte...)
(allontana Otello e si dirige verso Roderigo)
(ironicamente a Roderigo)
(I sogni tuoi stranino in mar domani
E tu sull'aspra terra!
RODERIGO Ahi triste!
Ahi stolto!
Stolto! Se vuoi tu puoi sperar; gli umani,
Orsù! cimenti afferra, e m'odi.
Ascolto.
Col primo albor salpa il vascello. Or Cassio
È il Duce. Eppur se avvien che a questi accada
(vuotando la spada)
Sventura... allor qui resta Otello.
Lugubre
Luce d'atro balen!
Mano alla spada!
A notte folta io la sua traccia vigilo,
E il varco e l'ora scruto, il resto a te.
Sarò tua scolta. A caccia! a caccia! Cingiti
L'arco!
Sì! t'ho venduto onore e (fr.)
(Corri al miraggio! il fragile tuo senno
Ha già confuso un angelo menzogner.
Seguì l'astuto ed agile mio cruno,
Amante illeso, io seguo il mio pensier.)
(Il dado è tratto! Impavido l'attendo
Ultima sorte, occulto mio destin.
Mi sprona amor, ma un avido, tremendo
Astro di morte infesta il mio cammin.)

Fonte: Boito (1886b, p. 62-63).

A encenação é vista a partir do livro *Messa in* scena, o qual poderia ser traduzido literalmente por *Livro de encenação*, compilado por Giulio Ricordi a partir das instruções de Boito e Verdi na apresentação de estreia. Conforme imagem abaixo:

Figura 96 – [Imagem] capas do livro *Disposizione scenica* de *Otello*, 1887.



Fonte: *Website* da *ASR* (RICORDI, 1891).

Do livro acima são retiradas plantas baixa do palco, instruções de movimentação, marcação de cena e orientações de cenário. Imagens dos cenários, propriamente, e dos figurinos provêm do *Archivio Storico Ricordi*. Sabe-se, por uma carta de Boito a Verdi, que o poeta havia instruído Alfredo Edel, o principal ilustrador, pintor e figurinista do Teatro Alla Scala de Milão, no período histórico a se guiar e na estética do vestuário.

Figura 97 – [Fotografia] figurinista Alfredo Edel.

Fonte: *Website* do *ASR*, data aproximada: (1912).

Na carta, de maio de 1886, enquanto Verdi ainda estava orquestrando a composição, a seu pedido, Boito realizava ajustes no libreto e o projeto de encenação começava a ganhar figurinos definitivos para a estreia:

> Edel já está, por conta própria, começando a se preparar para o estudo dos figurinos de Otello; ele me pediu a nota sobre os esboços, mas eu não quis dar a ele porque temos que fazer essa nota juntos, o senhor e eu, em S. Ágata. Ele me pediu instruções sobre a época histórica e sobre os pintores que terá que estudar e achei apropriado dar essas instruções a ele porque sei que Edel é tão preguiçoso quanto bom e precisa de muito tempo para fazer um trabalho. Enquanto isso, ele se preparará fazendo pesquisas e esboços e adquirindo fotografias. Espero poder trazer para S. Ágata este trabalho preparatório de Edel e com esses materiais à nossa vista definiremos a escolha dos nossos figurinos, após o que, ele pintará os esboços. A época (na verdade a data aproximada) de nossa tragédia se oferece sem a necessidade de esgotar nossos cérebros para procurá-la. Cinzio Giraldi que, como o senhor sabe, é a fonte da tragédia de Shakespeare, nos dá dois limites de tempo entre os quais está a data do evento Otello. [...] Portanto: 1527; aqui não é uma data, mas um dado que nos serve. [...]
>
> A Edel, portanto, na minha opinião, não deve ir além de 1525 em seus estudos, mas antes dessa data extrema deve ter um grande espaço de anos para consultar. As roupas daquela época mudavam menos rapidamente do que mudam agora. [...] **Aconselhei nosso Edel a estudar os pintores venezianos dos últimos anos de 1400 ao longo do primeiro quartel do século XVI**. Felizmente para nós, os dois grandes documentos dessa virada do ano são Carpaccio![537] e caro Bellini![538] **de suas pinturas sairão as roupas de nossos personagens**. (BOITO, 1886d, p. 141-142, tradução e grifos nossos)[539].

Segundo essa carta, a definição de figurinos foi previamente aprovada por Verdi e Boito. Portanto, antes de desenhar os esboços, Edel partiu das sugestões do poeta para pesquisar, especialmente, os renascentistas venezianos da virada do século XV para o XVI. A

[537] Vittore Carpaccio (1465 – 1525/26) foi um pintor veneziano da renascença.
[538] Giovanni Bellini (1430 – 1516) foi um importante pintor veneziano da renascença.
[539] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CIX.

data de referência informada por Boito, 1527, pode ser encontrada no *Proemio*, de *Gli Ecatommiti*: "Digo, portanto, que os anos mil quinhentos e vinte e sete já se passaram [...]" (GIRALDI, 1853, p. 9, tradução nossa)[540]. Além disso, como Boito recomendou a Edel buscar referências de artistas venezianos da renascença, algumas imagens das obras de Carpaccio e Bellini serão trazidas para confrontar com os figurinos e cenários produzidos.

Pelo menos, desde 21 de julho de 1886, o figurinista já possuía o libreto da ópera para poder inteirar-se do drama. Conforme lê-se em carta do poeta a Verdi: "Agora o libreto, transcrito por Giulio [Ricordi], está nas mãos de Tornaghi, o qual o dará para Edel ler. Não gostaria de que aquele fascículo fosse lido por outra pessoa." (BOITO, 1886c, p. 149, tradução nossa)[541]. O segredo da obra permanecia agora em outro plano, não mais sobre se *Otello* seria composto, mas o como.

A encenação foi profundamente influenciada por um estilo supostamente realista, isto é, o que, à época, julgava-se uma reprodução fiel dos trajes renascentistas que teriam vestido Otello e seus contemporâneos, bem como os cenários e os adereços, foram perseguidos por Edel. Obviamente, esse "realismo" de teatro, em voga na cena operística da segunda metade do século XIX, era opulenta nos elementos de cena e tinha no palco a referência de imagem da moda, portanto, a imagem que se buscava era uma reprodução de como a estética de então percebia outros momentos históricos sendo retratados.

A parte musical é documentada por uma combinação entre a *Redução para piano e voz*, de Michelle Saladino (1913), e os esboços de Verdi. O primeiro documento aparece abaixo:

Figura 98 – [Imagem] capa frontal da *Redução para piano e voz* de *Otello*, 1887.

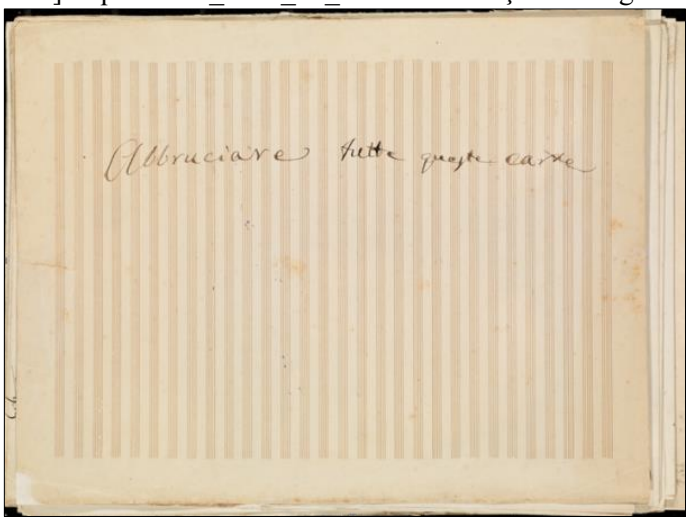
[540] "*Dico adunque, ch'essendo già corsi gli anni mille cinquecento ventisette [...]*"
[541] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CVIII.

Fonte: (SALADINO, 1913).

Em conjuntos, apresentar-se-á, caso haja, algum esboço musical de Verdi. Felizmente, os Carrara-Verdi não parecem ter sido dos herdeiros mais obedientes, desde quando descumpriram a determinação do Maestro de Sant'Agata, que lhes deixou expresso: "Queimar todos esses papéis", como pode ser visto abaixo:

Quadro 39 – [Manuscrito] arquivo GV_OTL_01_nn1r.

Figura 99 – [Manuscrito] arquivo GV_OTL_01_nn1r dos esboços catalogados de Giuseppe Verdi.



Fonte: *ASP* (2019).

Transcrição:	Transcrição traduzida:
Abbruciare tutte queste carte	Queimar todos estes papéis

Conforme descrito por Pellegrini (2018), na edição 28 da revista *Studi Verdiani*, as inúmeras polêmicas que envolveram os esboços desconhecidos de Verdi culminaram na apreensão pelo estado italiano e posterior catalogação e digitalização completa do acervo. Graças a essa desobediência, esta tese teve a oportunidade de, no dia 14 de junho de 2019, ser a primeira a consultar, com as devidas autorizações legais da *ASP*, os esboços digitalizados. Entretanto, aqui serão empregados trechos dos rascunhos de composição apenas de *Otello*, pois analisar os esboços de Verdi é um projeto de décadas, considerando tratar-se de uma documentação vasta e complexa, conforme Pellegrini informa:

> A análise dos papéis confirmou a exata correspondência do elencado em 2008 e os documentos hoje presentes, em um total de 2.717 papéis, equivalentes a 5.434 folhas, das quais cerca de 600 brancas, divididas nos seguintes envelopes: *Luisa Miller; Rigoletto; Il trovatore; La traviata; Stiffelio; Un ballo in maschera; La forza del destino; Libera me; Domine; Don Carlos; Aida; Quartetto; Missa da Réquiem; Simon Boccanegra; Otello; Falstaff;*

> *Pezzi sacri, "Carpetta bianca"*. (PELLEGRINI, 2018, p. 96, tradução nossa)[542].

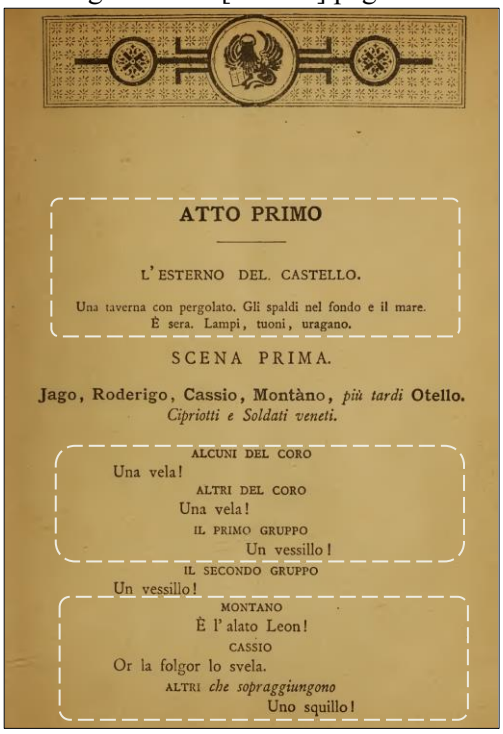
O acervo catalogado não contém com precisão a data dos manuscritos, nem informa o quão avançado estava aquele processo criativo, ou seja, o que é a anotação de uma primeira ideia criativa, um rascunho, um esboço, uma anotação já revisados de ideias previas ou um manuscrito passado a limpo. Em muitos casos, a partitura encontra-se muito próxima do autógrafo final da ópera, existente nos arquivos Ricordi. Também não se afirma que a ordem criativa respondeu à ordem segundo a qual os esboços nomeados e digitalizados ou de acordo com a sequência em que as páginas foram encontradas.

6.1 DA TEMPESTADE AO DUETO DE AMOR

O presente subcapítulo corresponde a algumas cenas selecionadas do Ato I de *Otello*. A primeira seção analisada, diz respeito à página 7 e 8 do libreto, originalmente publicado em 1887, pela Editora Ricordi, e está abaixo:

Quadro 40 – [Libreto] páginas 7 e 8, original e tradução.

Figura 100 – [Libreto] página 7.



ATTO PRIMO

L'ESTERNO DEL CASTELLO.

Una taverna con pergolato. Gli spaldi nel fondo e il mare.
È sera. Lampi, tuoni, uragano.

SCENA PRIMA.

Jago, Roderigo, Cassio, Montàno, *più tardi* **Otello.**
Cipriotti e Soldati veneti.

ALCUNI DEL CORO
Una vela!
ALTRI DEL CORO
Una vela!
IL PRIMO GRUPPO
Un vessillo!
IL SECONDO GRUPPO
Un vessillo!
MONTANO
È l'alato Leon!
CASSIO
Or la folgor lo svela.
ALTRI *che sopraggiungono*
Uno squillo!

Tradução

1º ATO

NO EXTERNO DO CASTELO.
Uma taberna com pérgola. As escarpas no fundo e o mar. É noite.
Relâmpagos, trovões, furacão.

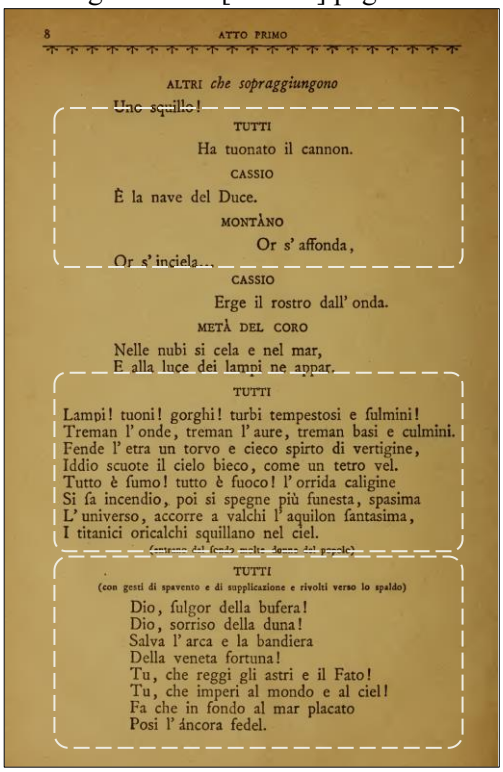
PRIMEIRA CENA.
Jago, Roderigo, Cassio, Montano, mais tarde Otello.
Cipriotas e Soldados vênetos.

ALGUNS DO CORO
Uma vela!
OUTROS DO CORO
Uma vela!
O PRIMEIRO GRUPO
Um estandarte!
O SEGUNDO GRUPO
Um estandarte!
MONTANO
É o alado Leão!
CASSIO
Ora o fulgor o revela!
OUTROS *que chegam*
Um estampido!

[542] "*L'analisi delle carte ha confermato l'esatta corrispondenza fra quanto elencato nel 2008 e i documenti oggi presenti, per complessive 2.717 carte, equivalente a 5.434 fogli, di cui circa 600 bianchi, suddivisi nelle seguenti buste: Luisa Miller; Rigoletto; Il trovatore; La traviata; Stiffelio; Un ballo in maschera; La forza del destino; Libera me; Domine; Don Carlos; Aida; Quartetto; Messa da Requiem; Simon Boccanegra; Otello; Falstaff; Pezzi sacri, 'Carpetta bianca'.*"

Fonte: Boito (1886b, p. 7).

Figura 101 – [Libreto] página 8.



8 ATTO PRIMO

ALTRI *che sopraggiungono*

Un squillo!

TUTTI

Ha tuonato il cannon.

CASSIO

È la nave del Duce.

MONTÀNO

Or s' affonda,

Or s' inciela...

CASSIO

Erge il rostro dall' onda.

METÀ DEL CORO

Nelle nubi si cela e nel mar,
E alla luce dei lampi ne appar.

TUTTI

Lampi! tuoni! gorghi! turbi tempestosi e fulmini!
Treman l' onde, treman l' aure, treman basi e culmini.
Fende l' etra un torvo e cieco spirto di vertigine,
Iddio scuote il cielo bieco, come un tetro vel.
Tutto è fumo! tutto è fuoco! l' orrida caligine
Si fa incendio, poi si spegne più funesta, spasima
L' universo, accorre a valchi l' aquilon fantasima,
I titanici oricalchi squillano nel ciel.

(entrano dal fondo molte donne del popolo)

TUTTI

(con gesti di spavento e di supplicazione e rivolti verso lo spaldo)

Dio, fulgor della bufera!
Dio, sorriso della duna!
Salva l' arca e la bandiera
Della veneta fortuna!
Tu, che reggi gli astri e il Fato!
Tu, che imperi al mondo e al ciel!
Fa che in fondo al mar placato
Posi l' áncora fedel.

Fonte: Boito (1886b, p. 8).

Tradução

OUTROS *que chegam*
Um estampido!
TODOS
Trovejou o canhão
CASSIO
É o navio do Duce.
MONTANO
Ora se afunda
Ora se eleva...
CASSIO
Ergue-se o gurupés entre as ondas.
METADE DO CORO
Nas nuvens se esconde e no mar,
E à luz dos lampejos vem mostrar.
TODOS
Lampejos! Trovões! Redemoinhos! Turbo tempestuoso e raios!
Tremam ondas, tremam ares, tremam bases e cumes.
Fende o éter, um turvo e cego espírito de vertigem,
Deus sacode o céu sinistro, como um tétrico véu.
Tudo é fumaça! Tudo é fogo! A névoa horrível
Se faz incêndio, após se extingue mais funesta, espasmos
Do universo, percorre a vales o zéfiro fantasmagórico,
Os titãs dourados sibilam no céu.
(entram do fundo muitas senhoras do povo)
TODOS
(com gestos de pavor e de súplica e voltados para o costão)
Deus, fulgor da borrasca!
Deus, sorriso da duna!
Cuida a arca e a bandeira
Da veneta ventura!
Tu, que rege os astros e o destino!
Tu, que imperas o mundo e o céu!
Faz que no fundo do mar pacato
Pouse a âncora fiel.

Dos trechos selecionados para a crítica genética da página 7 do libreto, o primeiro está abaixo:

Quadro 41 – [Versão final] 1º trecho da página 7 do libreto.

ATTO PRIMO
L'ESTERNO DEL CASTELLO.
Una taverna con pergolato. Gli spaldro nel fondo e il mare. È sera. Lamp, tuoni, uragano.

O primeiro trecho assinalado é apenas uma marcação de cena, uma orientação, um ponto de partida de onde se estruturará a ópera: drama, cenário, figurino e ambientação. A peça de Shakespeare começa muito antes, ainda em Veneza, a tempestade só ocorre no começo do Ato II, ou seja, Boito está indicando para seu público que a ópera vai direto ao primeiro ponto dramático, isto é, à primeira ação de impacto que ocorre, pois, até aquele momento, ocorreria, para o público elisabetano, uma introdução dos personagens e dos locais do drama, que a audiência oitocentista da Itália vitoriana, não mais carecia. Entretanto, alguns elementos do Ato I shakespeariano não foram esquecidos e ressurgem ao longo do Ato I de Boito, como se verá.

Quanto a esse trecho, percebe-se que, para dar início a ópera, Boito adota a localização, descrita pelos tradutores, da chegada de Otello a Chipre: a beira do cais[543]. Conforme menção na tabela abaixo:

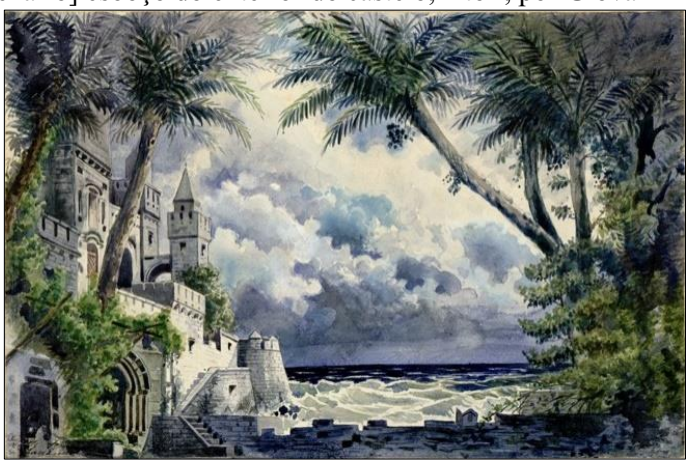
Quadro 42 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 7 do libreto.

ATTO II - SCÈNE IV. [Chypre. Près de la plage.] (FVH, p.260) DEUXIÈME GENTILHOMME. – […] Pour peu qu'on se tienne sur la plage écumante, – les flots irrités semblent lapider les nuages; […] (FVH, p. 261)	ATTO SECONDO - SCENA I. Un porto di mare in Cipro. Piattaforma. (CR, p.126)
ATTO II – SCENA I. Isola di Cipro. — Porto di mare. (GC, p.414)	ATTO SECONDO - SCENA I. Porto di mare nell'isola di Cipro. Una terrazza. (AM, p.51)

Na tradução francesa, Boito destaca as prosopopeias, de F.-V. Hugo, com uma linha em lápis preto, na lateral direita, demonstrando o que lhe chamou a atenção e que foram, posteriormente, reelaboradas no libreto.

O cenário desenhado por Giovanni Zuccarelli tenta reconstituir o clima e o espaço propostos no libreto:

Figura 102 – [Cenário] esboço do exterior do castelo, Ato I, por Giovanni Zuccarelli, 1887.



Fonte: *Website do ASR,* (ZUCCARELLI, 1887a).

Em 1894, o *Théâtre National de l'Opéra-Palais Garnier* criou uma maquete para essa imagem. Apesar de ser uma adaptação e ter leves alterações, fornece uma ideia razoavelmente clara do projeto original de Verdi e Boito.

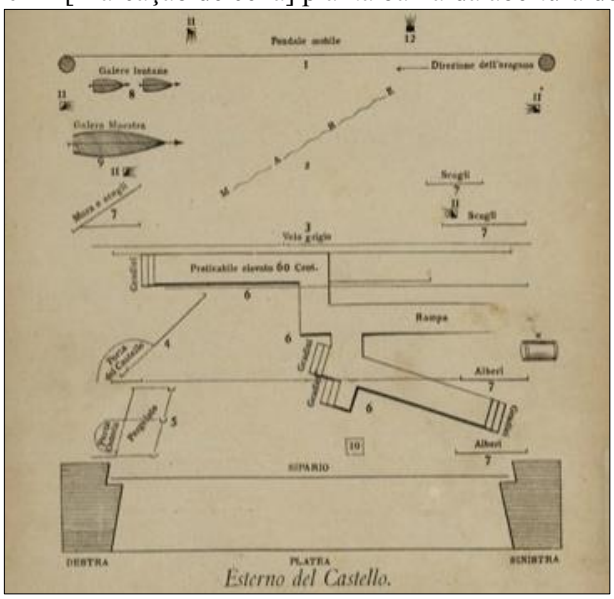
Figura 103 – [Cenário] maquete, Ato I, 1895.

[543] No último capítulo, da gênese da encenação, visualiza-se, ou seja, verifica-se a imagem dos projetos de cenário para essa primeira cena, em perfeita sintonia com a descrição das traduções.

Fonte: (JAMBON, 1895).

No fundo há uma tela com nuvens pintadas que simula a tempestade, presa em dois cilindros verticais (um em cada lateral). Conforme tais cilindros giram em paralelo, fazem a imagem movimentar-se, percorrendo de uma ponta a outra. Na baixa esquerda há o pergolado da taberna, no alto o castelo; no fundo o cais com uma praticável de 60cm e um rampa, no fundo, galeras cruzam o oceano da direita para a esquerda (considere-se direita e esquerda conforme anotado na planta baixa da cena).

Figura 104 – [Marcação de cena] planta baixa da abertura de *Otello*.

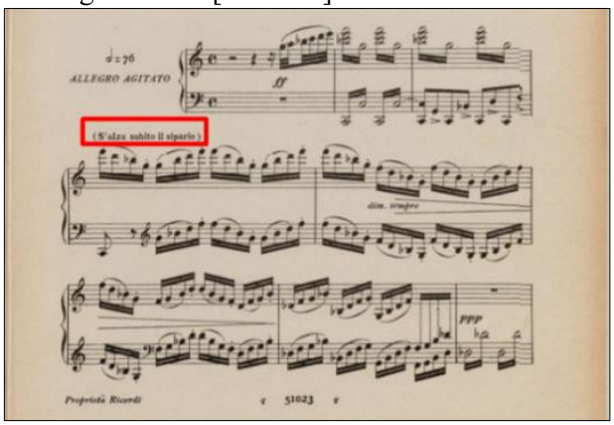


Fonte: (RICORDI, 1891, p. 8).

O *Livro de encenação* orienta que para a iluminação (a primeira ópera iluminada eletricamente da história) haverá “aparelhos elétricos” nas duas laterais e no fundo para

produzir os lampejos, identificados pelo código II; o aparelho I2 servirá para criar o efeito dos raios. Oculto na lateral esquerda está uma grande caixa que fará o som dos canhões.

A partitura aponta algumas informações interessantes: as cortinas só se abrem no começo do quarto compasso, quando há a inscrição "*s'alza subito il sipario*", ou seja, "sobe-se as cortinas imediatamente"; a quantidade de trêmulos e fusas em movimentos nada tímidos. Isto é, um conjunto de variações descende e ascendentemente em grandes intervalos que chegam a percorrer até uma 13ª (compasso 5), além de uma topografia de notas musicais que lembra, visualmente, o próprio oceano revolto. Essa dinâmica, praticamente, transforma instrumentos melódicos em rítmicos, ou seja, a orquestra vira um grande instrumento de percussão, a rufar pela entrada em cena de Otello mais adiante.

Figura 105 – [Partitura] abertura de *Otello.*

Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 1).

No segundo trecho selecionado, os primeiros personagens entram em cena, a população cipriota. Com eles, o coro, as primeiras falas da ópera são pronunciadas entrecortando a ventania do furacão: uma vela! Não se sabe se a guerra é contra os turcos, que ameaçam a hegemonia veneziana no mediterrâneo, ou contra as indomáveis forças da natureza. Boito faz a voz do coro expressar a angústia de vislumbrar o que se passa em alto mar e, com isso, aproxima-o do público expectante pela entrada de Otello. O coro, aqui, também é espectador. Algumas referências possíveis, estão na tabela abaixo:

Quadro 43 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 7 do libreto.

VOIX AU DEHORS. Une voile! une voile! une voile! (FVH, p.262) QUATRIÈME GENTILHOMME. – La ville est déserte. Sur le front de la mer – se pressent un tas de gens qui crient: Une voile! (FVH, p.263)	(*voci che gridano al di dentro*) Una vela! una vela! una vela! (*entra un altro Gentiluomo*) (CR, p.126) 4°. *Gent*. La città è deserta; il popolo s'accalca sulle rive, e grida a piena voce: Una Vela! Una Vela! (CR, p.126)
VOCI DI DENTRO. Una vela! una vela! ecco una vela.	MOLTE VOCE DI DENTRO. Una vela! una vela!.

(GC, p.414)	(AM, p.54)

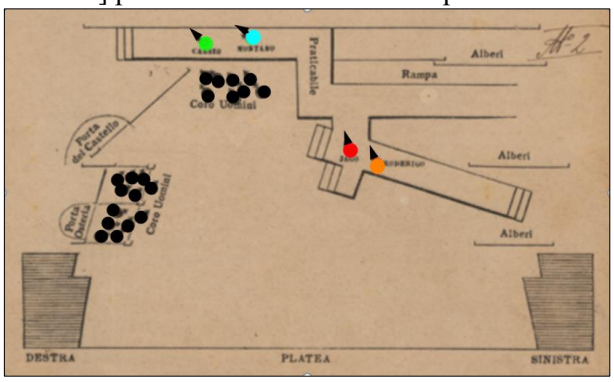
Em todos os trechos as vozes são masculinas ou desconhecidas, “vozes de dentro”, que alertam para o avistamento e, nota-se na tradução francesa, de uma vela. Boito dá ênfase nessa específica tradução. Percebe-se que o libretista sintetizou todas as traduções nesse trecho, sobretudo porque não há grandes diferenças, conforme verifica-se abaixo:

Quadro 44 – [Versão final] 2º trecho da página 7.

ALCUNI DEL CORO Una vela! ALTRI DEL CORO Una vela! IL PRIMO GRUPPO Un Vessilo!

O cenário continua o mesmo, o movimento de luzes também, os atores entram e devem adotar as posições abaixo, Jago (ponto vermelho) e Roderigo (ponto laranja) sobre a rampa; Cassio (ponto verde-claro) e Montano (ponto azul-claro) sobre o praticável; e o coro masculino (pontos pretos) divididos em dois grupos, um em frente do praticável e outro na taberna. Todos estão voltados para o mar, ou seja, praticamente de costas para a plateia.

Figura 106 – [Marcação de cena] planta baixa da entrada dos primeiros atores na abertura de *Otello*.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 10).

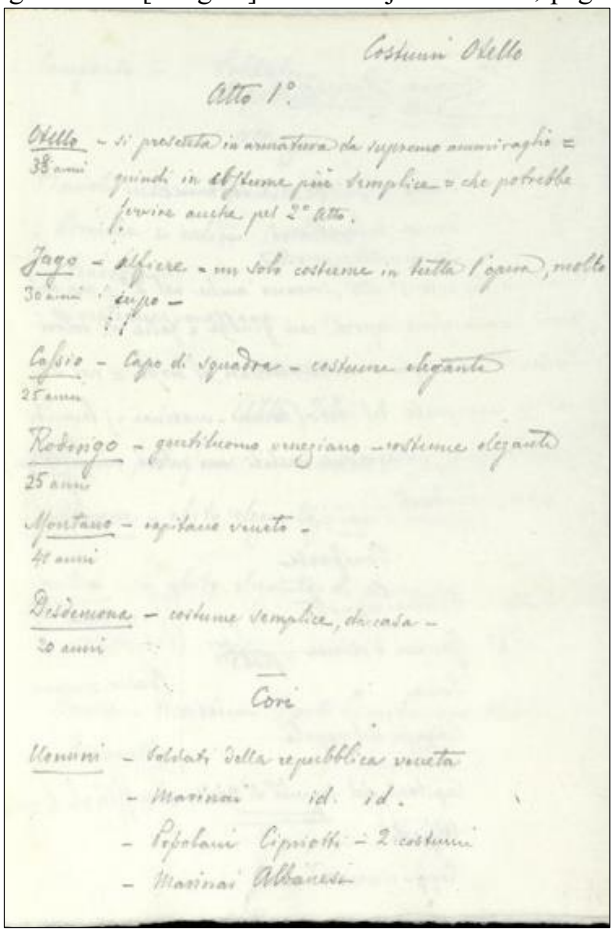
Antes do figurino começar a ser elaborado, ou até mesmo desenhado, Verdi e Boito elaboraram uma lista de trajes a serem usados por personagem em cada cena para auxiliar Edel na sua criação. Lê-se na carta de Boito: “[...] definiremos a escolha dos nossos figurinos, após o que, ele pintará os esboços [...]” (BOITO, 1886d, p. 141, tradução nossa)[544]. As tabelas abaixo mostram o documento intitulado *Lista dei costumi – Otello* que contém, precisamente, a lista.

Quadro 45 – [Imagens] transcrição e tradução da listagem de figurinos e adereços, Ato I.

[544] Vide nota 539.

Imagem original

Figura 107 – [Imagem] lista de trajes de *Otello,* pág. 1.



Costumi Otello

Atto 1°.

Otello – 38 anni – si presenta in armatura da supremo ammiraglio = quindi in costume più semplice = che potrebbe servire anche pel 2° atto.

Jago – alfiere – un solo costume in tutta l'opera, molto cupo –

Cassio – Capo di squadra – costume elegante – 25 anni

Roderigo – gentiluomo veneziano – costume elegante – 25 anni

Montano – capitano veneto – 40 anni

Desdemona – costume semplice, di casa – 20 anni

Cori

Uomini – soldati della repubblica veneta
– Marinai id. id.
– Popolani Cipriotti – 2 costumi
– Marinai Albanesi

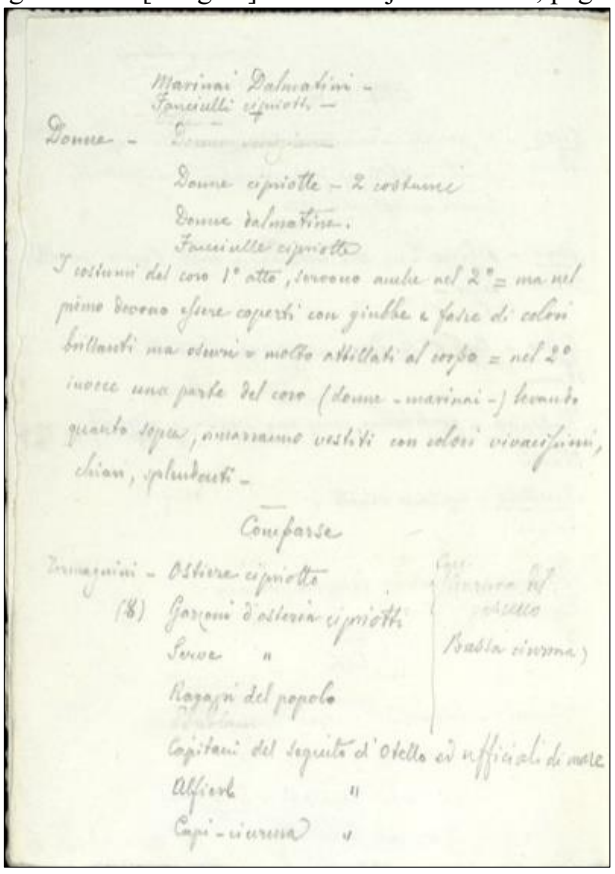
Fonte: *Website do ASR,* (Lista dei costumi - Otello, 1887, p. 1).

Transcrição	Tradução
Costumi Otello	Figurinos de Otello
Atto 1°.	1° Ato.
Otello – 38 anni – si presenta in armatura da supremo ammiraglio e quindi in costume più semplice che potrebbe Servire anche pel 2° atto.	Otello – 38 anos – apresenta-se de armadura de supremo almirante e então em trajes mais simples que possam servir também para o 2° ato.
Jago - 30 anni – alfiere – un solo costume in tutta l'opera, molto cupo –	Jago - 30 anos – alferes – apenas um traje em toda a ópera, muito sombrio –
Cassio - 25 anni – Capo di squadra – costume elegante	Cassio - 25 anos – Chefe de esquadra – costume elegante
Roderigo - 25 anni – gentiluomo veneziano – costume elegante	Roderigo - 25 anos – cavalheiro veneziano – traje elegante
Montano - 40 anni – capitano veneto –	Montano - 40 anos – capitão vêneto –
Desdemona – costume semplice, di casa – 20 anni	Desdemona – traje simples, de casa – 20 anos
---	---
Cori	Coro
Uomini – soldati della repubblica veneta – Marinai id. id. – Popolani Cipriotti – 2 costumi	Homens – soldados da República Vêneta – Marinheiros id. id. – Populares Cipriotas – 2 figurinos

- Marinai Albanesi	- Marinheiros Albaneses

Imagem original

Figura 108 – [Imagem] lista de trajes de *Otello*, pág. 2.



Fonte: *Website do ASR,* (Lista dei costumi - Otello, 1887, p. 2).

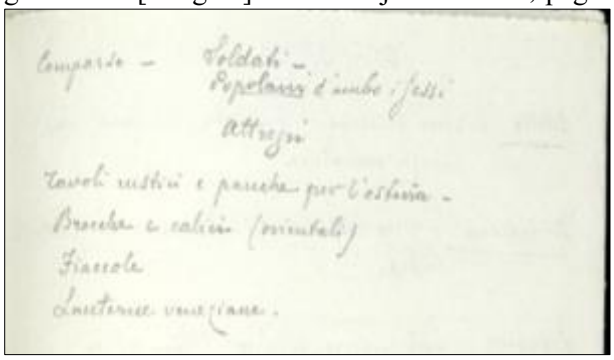
Transcrição	Tradução
- Marinai Dalmatini - Fanciulli cipriotti.	- Marinheiros Dálmatas - Meninos cipriotas.
Donne - Donne veneziane Donne cipriotte – 2 costumi Donne dalmatine Fanciulle cipriotte	Senhoras - Senhoras venezianas Senhoras cipriotas – 2 figurinos Senhoras dálmatas Meninas cipriotas
I costumi del coro 1° atto, servono anche nel 2° = ma nel primo devono essere coperti con giubbe e fasce di colori brillanti ma oscuri = molto attillati al corpo = nel 2° invece una parte del coro (donne – marinai -) levando quanto sopra, rimarranno vestiti con colori vivantissimi, chiari, splendenti –	Os trajes do coro 1° ato, servem também no 2º = mas no primeiro devem ser cobertos com casaco e faixas de cores brilhantes mas escuras = muito justas no corpo = no 2º em vez, uma parte do coro (senhoras – marinheiros –) na sequência, permanecerão vestidos com cores vivíssimas, claras, brilhantes –
--- Comparse	--- Figurantes
Tramagnini – Ostiere cipriotto	Tramagnino[545] – Dono da hospedaria cipriota

[545] N.T: "*Tramagnino: s. m. [dal nome dei fratelli Tramagnino, acrobati fiorentini che nella seconda metà dell'800 fondarono una scuola di pantomimi e acrobati capaci di eseguire parti a solo]. – Mimo (o anche acrobata,*

(8) Garzoni d'osteria cipriotti Serve " Ragazzi del popolo Bassa ciurma Capitani del Seguito d'Otello ed ufficiali di mare Alfiere " Capi – ciurma "	(8) Garçons da hospedaria cipriota Servas " Rapazes do povo Baixa equipe Capitães do Séquito de Otello e oficiais de mar Alferes " Chefe – equipe "

Imagem original

Figura 109 – [Imagem] lista de trajes de *Otello,* pág. 3.



Fonte: *Website do ASR,* (Lista dei costumi - Otello, 1887, p. 3).

Transcrição	Tradução
Comparse Soldati Popolani d'ambi i sessi. Attrezzi Tavoli rustici e panche per l'osteria – Brocche e calici (orientali) Fiaccole Lanterne veneziane. ===	Figurantes Soldados Populares de ambos os sexos. Adereços Mesas rústicas e bancos para a hospedaria – Jarros e copos (orientais) Tochas Lanternas venezianas. ===

A primeira página da listagem acima traz uma orientação que não se concretizou nos trabalhos de Edel: "apenas um traje em toda a ópera" para Jago. Por alguma decisão que fogem os registros documentais, o alferes acabou ganhando um figurino a mais para uso nas cenas 2, 3 e 4. Com a definição do compositor e do libretistas, o figurinista começou a planejar as vestes do: coro masculino, Cassio, Montano, Roderigo e Jago para a 1ª cena do Ato I. Ao longo do ato, outros personagens vão ingressando, como Desdemona, Emilia, senhoras do Coro,

giocoliere, ecc.) che in uno spettacolo esegue numeri da solo: volle essere artista, comparsa o tramagnino (Verga)." (TRECCANI, 2020).

trabalhadores da taberna, marinheiros da armada de Otello e o próprio personagem título. As imagens podem ser visualizadas abaixo:

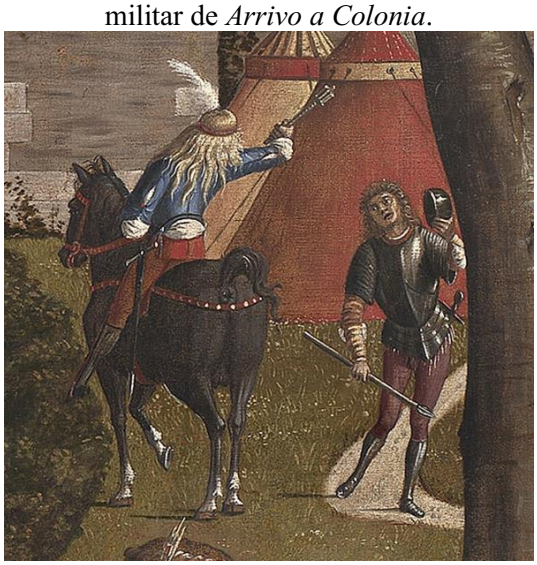
De acordo com a carta n. 80, de Verdi a Boito, em Conati (2014, p. 129), o ator que o maestro cogitava e acabou escolhendo para o papel de Jago foi o barítono francês Victor Maurel, abaixo conta uma fotografia da noite de estria com o mesmo figurino desenhado anteriormente:

Quadro 46 – [Imagens] esboço e fotografia de Jago, primeiro figurino, 1887.

Figura 110 – [Figurino] esboço N. 12, Jago, Ato II.	Figura 111 – [Fotografia] Victor Maurel no papel de Jago, primeiro figurino, 1887.
Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ae).	Fonte: Website da FGC (1887a).

Conforme instrução de Boito, em Veneza, Edel realizou pesquisas para colher informações sobre o vestuário, móveis e adereços militares (espadas, lanças, cutelaria, etc.) que fossem característicos do período da renascença naquela cidade. Na obra *Arrivo a Colonia* (anterior a junho de 1526), de Vittore Carpaccio, o navio de Úrsula, saindo do Reno, chega a Colônia, que fora invadida por Atila, o Uno. Segundo a leitura crítica, as bandeiras com a tríplice coroa pertencem aos turcos, inimigos de Veneza. No detalhe, a roupa dos soldados, a que faz referência o figurino de Cassio e Montano. No detalhe, das vestes de um soldado próximo da árvore do fundo.

Quadro 47 – [Referências] pintura de Carpaccio nos figurinos de *Otello*.

Figura 112 – [Referências] *Arrigo a Colonia*, pintura de Vittore Carpaccio, anterior a junho de 1526.	Figura 113 – [Referências] detalhe do traje militar de *Arrivo a Colonia*.
	

Fonte: *Website* da *Galleria Accademia, Venezia* (CARPACCIO, 1526a).

Além do traje militar, Edel adicionou um *mantellino* de meio corpo (uma capa presa em apenas um dos ombros), típico da vestimenta renascentista, apesar de não ser tão comum em Veneza.

Ainda no segundo trecho, logo após o anúncio da vela avistada, os populares avistam a bandeira que revela a origem da tripulação, aos gritos de: "*un vessillo*", "um estandarte". Essa palavra revela a possível associação por similitude, pois, em Carcano, tem-se: "*3°. Gent. Il* ***vascello*** *è già in porto [...]*" (GC, p. 126); isto é: "3° Cavalh. O **navio** já está no porto [...]"; ambas palavras (*vessillo* e *vascello*), apesar de significarem coisas distintas e terem origens etimológicas diferentes, soam muito parecidas e encontram-se no mesmo trecho do texto shakespeariano traduzido, o início do Ato II. Em seguida, Montano utiliza uma antonomásia bastante curiosa: "*È l'alato leon!*", ou "É o alado leão!", uma referência dúbia ao pendão da *Serenissima* República ao mesmo tempo que do seu general em batalha naquele mar tempestuoso, conforme figura abaixo:

Figura 114 – [Referências] bandeira da Sereníssima República de Veneza.

Fonte: (bandiere.it, 2000).

A bandeira vêneta data do século IX e, por isso, não é a mesma desde então, variaram as cores, imagens de santos adicionadas nas quinas, as 6 franjas da extremidade. Entretanto, sempre houve o Leão de São Marcos, o felino alado, no centro. Nota-se, em F.-V. Hugo, Giulio Carcano e Andrea Maffei, a utilização do mesmo recurso metonímico para aludir-se aos raios e trovões, respectivamente, são: "*l'ourse flamboyante*" ou, "a ursa flamejante"; "*l'ardente orsa*" ou, "o urso ardente"; e "*l'infocata Orsa*" ou, "o urso em chamas". Conforme menção na tabela abaixo, na qual, exceto pelo trecho francês, as demais, foram destacadas nesta tese:

Quadro 48 – [Traduções] repercussão do 3º trecho da página 7 do libreto.

DEUXIÈME GENTILHOMME. – La dispersion de la flotte turque. – Pour peu qu'on se tienne sur la plage écumante, – les flots irrités semblent lapider les nuages; – la lame, secouant au vent sa haute et monstrueuse crinière, – semble lancer l'eau sur l'ourse flamboyante – et inonder les satellites du pôle immuable. – Je n'ai jamais vu pareille agitation – sur la vague enragée. (FVH, p.261)	***
2° Gentiluomo Disperso Il navile de' Turchi: un solo passo Fate sul lido spumeggiante; ed ecco Gli alti marosi flagellar le nubi E il gonfio flutto da' venti portato Con mostruose chiome inondar pare L'ardente orsa nel cielo e spegner quasi Gli astri custodi dell'immobil polo, lo mai non vidi più crudel tempesta Sull'irato oceàn.. (GC, p.340)	SECONDO GENTILUOMO. Che la turca armata Disperda. Sol che v'accostiate al lido Tutto bianco di spuma, sollevarsi Fino alle nubi i vortici vedrete, Spingersi il mar, dal turbine investito, Tanto al cielo vicin, quasi volesse Colle sue chiome mostruose i fiotti Gittar dell'infocata Orsa nel grembo, E spegnere la luce ai sempre immoti Astri del polo. Oli no, veduta io mai Non ho procella che somigli a questa!. (AM, p.52)

A tradução francesa traz três sinalizações de Boito: o sublinhado em lápis de cor azul, a linha vertical margeando quase todo o parágrafo e um *marcato* ao lado da citada metonímia. Portanto, o uso dessa figura de linguagem estava dentre as técnicas usadas pelo libretista ao escolher a frase que se consolidou na boca de Montano: o alado leão, conforme segue:

Quadro 49 – [Versão final] 3º trecho da página 7 do libreto.

MONTANO È l'alato Leon! CASSIO Or la folgor lo svela!

Na página 8 do libreto, destaca-se três trechos com os quais as traduções recorridas potencializaram o volume de construção sinestésicas, especialmente, de imagens trazidas por Boito. A continuação da cena avança para o aumento da tensão com a crescente intempérie natural e batalha naval, por vezes, ambas se confundindo. No trecho selecionado, as palavras traduzem movimento e rumor, são: "*uno squillo*" ou, "um estampido"; "*ha tuonato il cannon*" ou, "trovejou o canhão"; e "*or s'affonda, or s'inciela*" ou, "ora se afunda, ora se eleva". Todas criam uma dinamicidade e produzem um excelente efeito operístico, especialmente, para a orquestra, que pode ser a atriz a interpretar esses "personagens sons": raios, ventos, canhões.

As traduções confrontadas trazem a seguinte informação:

Quadro 50 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 8 do libreto.

CASSIO. – Mes pressentiments me désignent là le gouverneur. On entend le canon, (FVH, p.263)	(*s'odono dei colpi di cannone*) 2°. *Gent.* Udite la salva dell'onore? Amici nostri approdano. (CR, p.126)
CASSIO. - Les efforts violents de la mer et du ciel – nous ont séparés... Mais écoutez! une voile! Cris au loin. Une voile! une voile! On entend le canon (FVH, p. 264-265)	*Cass.* E' fu questa lotta de'cieli coi mari, che ne separò... Ma udite: una vela! (*gridi al di dentro:* Una vela! una vela! *quindi il cannone che tuona*) (CR, p. 127)
Montano La mia speranza già vi raffigura Il comandante. (*S'ode il cannone*) […] *Cassio* La furente lotta Del mar col Cielo separava i nostri Legni... ma udite una vela! *Voci di dentro* Una vela! (*S'odono colpi di cannone*). (GC, p.341)	CASSIO. Ah! la speranza Già credere mi fa che sia la nave Del Capitan. (Un colpo di cannone.) (AM, p.51)

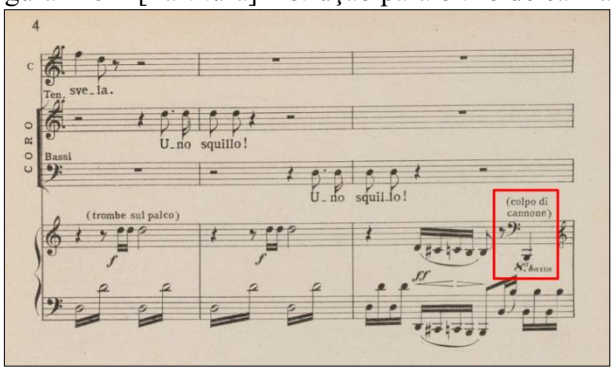
Na dramaturgia, é comum que o dramaturgo informar diretamente ao encenador e aos atores, por meio de rubricas, comentários ou descrições, informações necessárias para orientação sobre a cena, por exemplo: sai pela direita, falou com tristeza, joelha-se e chora, etc. William Shakespeare, em suas obras, adota uma estratégia diferente: inserir essas informações na própria fala dos personagens, em vez de deixá-las ocultas para o público e explícitas para um eventual leitor do texto. Boito, que bem compreende a teatralidade shakespeariana, atentou para essas informações que aparecem nas traduções tanto pela narração de personagens, como pela didascálica dos tradutores, como se vê:

Quadro 51 – [Versão final] 1º trecho da página 8 do libreto.

ALTRI *che sopraggiungono* Uno squillo! TUTTI Ha tuonato il cannon. CASSIO È la nave del Duce. MONTÀNO Or s'affonda, Or s'inciela…

A imagem de um relâmpago estimula o coro a dizer: *"uno squillo"*, essa é a deixa para que a grande caixa da lateral do palco seja soada para encenar-se um tiro de canhão, conforme instrui a partitura:

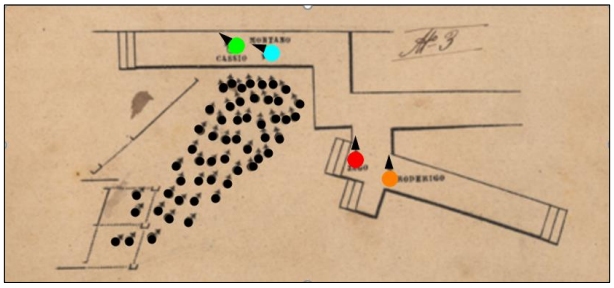
Figura 115 – [Partitura] instrução para o tiro de canhão.



Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 4).

Assim que se ouve o golpe de canhão, o grupo do coro masculino que estava na taberna corre para junto de Cassio e Montano, conforme o *Livro de encenação* recomenda.

Figura 116 – [Marcação de cena] planta baixa da abertura, movimentação do coro para Cassio e Montano.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 11).

O Bardo adotava essa prática de fazer os personagens falarem as rubricas de cena em ocasiões épicas (não factíveis no palco) ou como indicação de cena, nos dois casos, o dramaturgo está reforçando junto ao público a convenção teatral, isto é, convidando-o para aceitar como verdade que o que está sendo narrado está acontecendo de fato. Assim, quando o coro descreve raios, trovões e ondas, uma cena épica transcorre; quando Otello ordena que

todos abaixem a espada, há uma indicação de cena implícita, qual seja: todos deveriam ter levantado sua espada no momento anterior. Provável que, por economia de papel, um item conhecido, mas não abundante, na Inglaterra elisabetana, Shakespeare inserisse nas falas de seus personagens as descrições que consumiriam espaço de escrita em um fólio se colocadas em segmentos de descrições de cena.

Nos trechos seguintes, o libretista condensa o volume de imagens que as traduções o inspiraram. O tradutor F.-V. Hugo possui alguns versos com os quais se verifica uma razoável semelhança no uso de metáforas e de prosopopeias, que é a personificação de forças da natureza, como em "*les flots irrités semblent lapider les nuages*", ou seja, "as ondas irritadas parecem esculpir as nuvens". Essa última figura de linguagem, dando *animus* às condições do tempo ou elementos da natureza, permite transmitir a ideia de que a luta de Otello não é somente contra os turcos, mas contra os ventos, as ondas, o natural e o sobrenatural.

Na tabela abaixo, vê-se as traduções que mais contribuíram com o projeto de Boito:

Quadro 52 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 8 do libreto.

DEUXIÈME GENTILHOMME. – La dispersion de la flotte turque. – Pour peu qu'on se tienne sur la plage écumante, – les flots irrités semblent lapider les nuages; – la lame, secouant au vent sa haute et monstrueuse crinière,– […]! (FVH, p.261)	***
[…] il gonfio flutto da' venti portato Con mostruose chiome inondar pare L'ardente orsa nel cielo e spegner quasi Gli astri custodi dell'immobil polo, […] (GC, p.340)	SECONDO GENTILUOMO. Che la turca armata Disperda. Sol che v'accostiate al lido Tutto bianco di spuma, sollevarsi Fino alle nubi i vortici vedrete, Spingersi il mar, dal turbine investito, Tanto al cielo vicin, quasi volesse Colle sue chiome mostruose i fiotti Gittar dell'infocata Orsa nel grembo, E spegnere la luce ai sempre immoti Astri del polo. Oli no, veduta io mai Non ho procella che somigli a questa!. (AM, p.52)

Boito deixa-se cruzar pelo tema da monstruosidade, que é um excelente estímulo produtor de imagens cênicas. No processo de criação da encenação, essas imagens serão consumidas na concepção visual, isto é, o como o criador/encenador antevê as ações dramáticas. Enquanto o teatro contemporâneo prescinde da palavra, o teatro romântico oitocentista ainda se fundamenta nela. Boito foi reconhecido como um libretista talentoso não apenas pela habilidade de utilização de diferentes técnicas de construção de seus versos e domínio da métrica e da palavra, mas sobretudo pela competência em criar, por meio de seus dramas líricos, imagens cênicas. Segundo, Ferrero:

> Enquanto poeta-autor de libretos [Boito] deveria estabelecer imagens (descritivas, explicativas, significativas) capazes de integrar visualmente uma

> partitura musical que, como compositor, teria podido escrever ele mesmo perseguindo um programa de perfeita coerência literária-musical-visual. (FERRERO, 1994, p. 275, tradução nossa)[546].

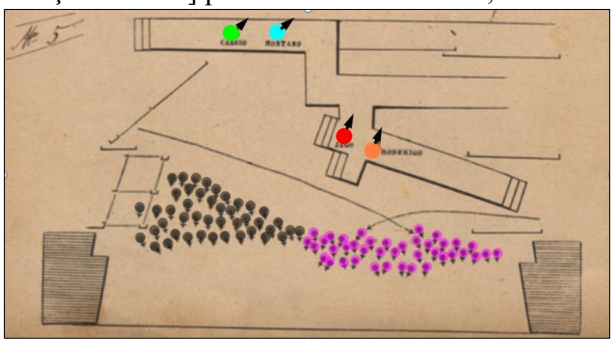
Nenhuma das traduções tem tanta profusão imagética, tampouco riqueza vocabular, para expressar um momento tão curto da ópera, a batalha durante a tempestade. Alguns verbetes foram absorvidos, como: *spegner*, extinguir; e *vortici*, sinônimo de *gorghi*. Essa elegante terminologia, segundo o próprio Verdi[547], tem origem na paixão do libretista por Boccaccio, Ariosto, Dante e Petrarca. Na *Divina Commedia* (1998), verso 118, do canto XVII do Inferno, encontra-se, no singular, a palavra "*gorghi*", que significa "redemoinhos" ou "turbilhão". No *Canzoniere* (2011), verso 13, do soneto 44r, está empregado o mesmo termo. Conforme se vê abaixo:

Quadro 53 – [Versão final] 2º trecho da página 8 do libreto.

TUTTI Lampi! tuoni! gorghi! turbi tempestosi e fulmini! Treman l'onde, treman l'aure, treman basi e culmini. Fende l'etra un torvo e cieco spirto di vertigine, Iddio scuote il cielo bieco, come un tetro vel. Tutto è fumo! tutto è fuoco! l'orrida caligine Si fa incendio, poi si spegne più funesta, spasima L'universo, accorre a valchi l'aquilon fantasima, I titanici oricalchi squillano nel ciel.

Na palavra "*Lampi!*" o coro masculino começa a seguir para o centro do palco. Quando chegam ao verso "*Fende l'etra...*", e o coro feminino entra correndo, uma parte pela direita e a outra parte pela esquerda, conforme descrição:

Figura 117 – [Marcação de cena] planta baixa da abertura, entrada do coro feminino.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 11).

[546] "*In quanto poeta-autore di libretti doveva stabilire delle immagini (descrittive, esplicative, significative) atte ad integrare visualmente una partitura musicale che, in quanto compositore, avrebbe potuto scrivere egli stesso perseguendo un programma di perfetta coerenza letteraria-musicale-visuale.*"

[547] A elegância da escrita de Boito é reconhecida por Verdi em inúmeras cartas. Vide Anexo 9.1.LXIX; as cartas 41, em Conati (CONATI, 2014, p. 68-69).

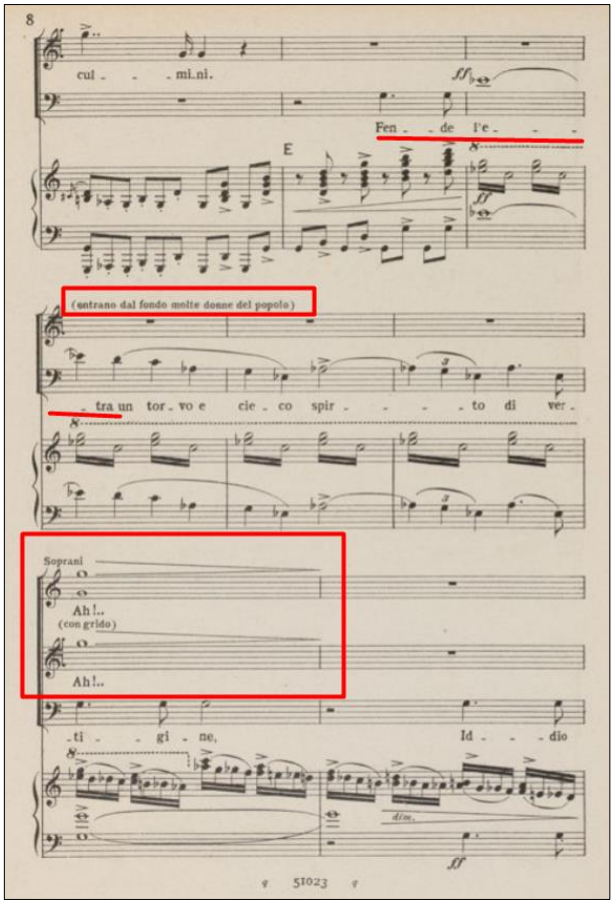
O figurino do coro feminino, igualmente, é dividido em dois, conforme os modelos desenhados por Edel. Entretanto, como se trata de senhoras cipriotas, as referências venezianas não se aplicam no trabalho do figurinista, portanto, não há semelhança nos quadros de Carpaccio, Bellini ou outro, conforme se percebe abaixo:

Quadro 54 – [Figurinos] esboço para o coro feminino, Ato I.

Figura 118 – [Figurinos] esboço N. 22, populares cipriotas, Ato I. Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887an).	Figura 119 – [Figurinos] esboço N. 23, populares cipriotas, Ato I. Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ao).

Após entrarem e se posicionarem na marcação, a primeira participação do coro feminino se dá no fim do verso, cujo início marcava a sua entrada, com um grito de desespero pelo desenrolar-se da batalha marítima. A partitura pontua esse momento, conforme vê-se abaixo:

Figura 120 – [Partitura] entrada e primeira participação do coro feminino, Ato I.

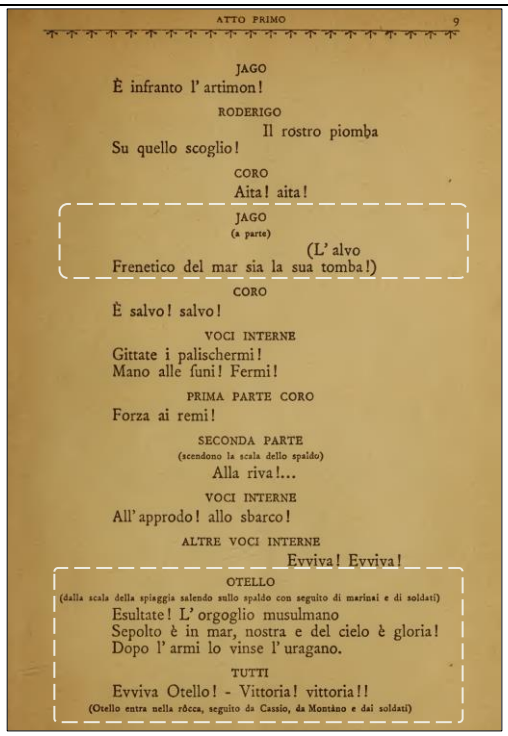


Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 8).

A terceira seção analisada, refere-se à página 9 do libreto, como verifica-se:

Quadro 55 – [Libreto] página 9 do libreto de *Otello*, original e tradução.

Figura 121 – [Libreto] página 9.	Tradução
	JAGO Fraturou-se o mastro! RODERIGO O gurupés desaba Sobre as rochas! CORO Ajuda! Ajuda! JAGO (a parte) (O alvo Frenético do mar seja a sua tumba!) CORO Está salvo! Está salvo! VOZES INTERNAS Lançai os botes salva-vidas! Mão nas cordas! Parem! PRIMEIRA PARTE CORO Força nos remos! SEGUNDA PARTE Para a margem!... VOZES INTERNAS Ao aporto! Ao desembarque! OUTRAS VOZES INTERNAS Viva! Viva! OTELLO (da escada da praia saindo do costão com séquito de marinheiros e soldados) Exultai! O orgulho muçulmano



ATTO PRIMO 9

JAGO
È infranto l' artimon!
RODERIGO
Il rostro piomba
Su quello scoglio!
CORO
Aita! aita!
JAGO
(a parte)
(L' alvo
Frenetico del mar sia la sua tomba!)
CORO
È salvo! salvo!
VOCI INTERNE
Gittate i palischermi!
Mano alle funi! Fermi!
PRIMA PARTE CORO
Forza ai remi!
SECONDA PARTE
(scendono la scala dello spaldo)
Alla riva!...
VOCI INTERNE
All' approdo! allo sbarco!
ALTRE VOCI INTERNE
Evviva! Evviva!
OTELLO
(dalla scala della spiaggia salendo sullo spaldo con seguito di marinai e di soldati)
Esultate! L' orgoglio musulmano
Sepolto è in mar, nostra e del cielo è gloria!
Dopo l' armi lo vinse l' uragano.
TUTTI
Evviva Otello! - Vittoria! vittoria!!
(Otello entra nella rôcca, seguito da Cassio, da Montano e dai soldati)

Fonte: Boito (1886b, p. 9).

Sepultou-se no mar, é nossa e do céu a glória!
Depois das armas derrotou-lhes o furacão.
TODOS
Viva Otello! – Vitória! Vitória!!
(Otello entra na fortaleza, seguido por Cassio, Montano e por soldados)

Essa página traz dois trechos importantes que apresentam, no conjunto, elementos que faltavam, para a abertura do enredo: a apresentação do antagonista, que mostra direto ao que veio; e a apresentação do protagonista, que finalmente entra em cena de maneira triunfal. Como dar sequência a uma narrativa cuja cadência já está no ápice? Eis o que Boito fará a partir de agora ao estabelecer um ritmo célere, preciso, sem deixar que elementos estranhos tirem do foco o que interessa: a conversão da relação de amor, entre Otello e Desdemona, em ódio e assassinato, em razão de um ciúme plantado.

O 1º trecho dessa página 9 revela a índole de Jago, conforme abaixo:

Quadro 56 – [Versão final] 1º trecho da página 9 do libreto.

JAGO (a parte) (L'alvo Frenetico del mar sia la sua tomba!)

Com essa frase, Jago revela seu verdadeiro caráter e o desejo de ver o Moro afundar no mar de Chipre. Não há paralelo nas traduções confrontadas, portanto, essa frase é uma interferência direta do próprio Boito sobre o texto, uma construção sua que, qualquer um poderia dizer: Jago teria dito isso, Shakespeare que não captou.

No trecho seguinte, ocorre a entra de Otello na ópera e a composição desse trecho revela um fato curioso: uma carta, de 1886, revela que Verdi pediu uma alteração nessa estrofe específica, pedindo que fosse mais curta, para não manter a tempestade por muito tempo em segundo plano, conforme segue:

> [...]
> Mais uma coisinha e eu termino... Quer dizer, você termina! – Sabe que a tempestade (musicalmente falando) continua durante a entrada de Otello, e logo após o Coro de versos senários. Existem muitos versos no solo de Otello e a tempestade permanece muito interrompida. Me parece que a cena não perderia em nada encurtando-a em 4 versos, e poderei fazer, então, para Tamagno uma frase, talvez, de efeito: aliás, já está feita... assim:
> V[oltate] .
> "et. et. et Forza ai remi
> Alla riva!!
> Ancorate il vascello
> Evviva!
> Otello sbarcato in fondo
> alla scena: sull'alto...
> Esultate. L'orgoglio Musulmano
> Sepolto è in mar; nostra e del Cielo è gloria
> Dopo l'armi lo vinse ...gano1(Entra nel Castello)
> Tutti Evviva Otello! Vittoria!
> […] (VERDI, 1886b, p. 140, tradução nossa)[548].

Diante da mudança proposta por Verdi, Boito escreve a seguinte resposta:

> Bravo!!! Aprovo completamente esse talho de quatro versos que permite transportar a entrada de Otello para os outros três versos que o senhor me cita. Agora, a entrada que não nos satisfazia e que se procurava, foi encontrada, e é esplêndida. Uma potente exclamação de vitória que termina em uma explosão de furacão e em um grito do povo! Bravo, Bravo! Excelente também a ideia de fazer dizer aquela frase sobre um ponto alto da cena! (BOITO, 1886a, p. 141, tradução nossa)[549].

A carta revela a existência de uma insatisfação mútua com a entrada proposta no texto anterior, bem como, o entusiasmo, com o qual o libretista recebeu a solução proposta. Na tabela abaixo, vê-se um comparativo com o trecho anterior, colhido de Luzio (1935, p. 104), e a mudança feita que resta no libreto finalizado.

Quadro 57 – [Modificações no libreto] entrada de Otello.

1ª Versão	Versão final
TUTTI Evviva Otello. JAGO (*a Roderigo*) Sia dannato Otello. OTELLO (*a Jago*) E Desdemona? JAGO Attende nel castello.	ALTRE VOCI INTERNE Evviva! Evviva! OTELLO (*dalla scala della spiaggia salendo sullo spaldo con seguito di marinai e di soldati*) Esultate! L'orgoglio musulmano Sepolto è in mar, nostra e del cielo è gloria! Dopo l'armi lo vinse l'uragano.

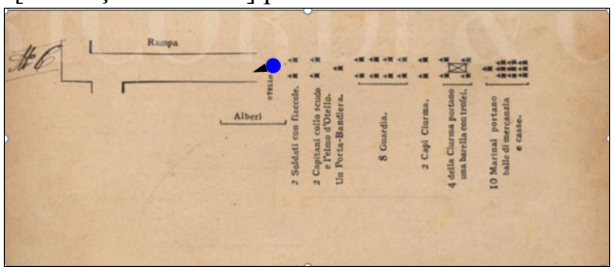
[548] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXX.
[549] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CIX.

OTELLO (*a Jago famigliarmente*) Questo Jago, Cassio, buon Montano E voi tutti esultate e suoni *a festa* *Tutta Cipro*. L'orgoglio musulmano *ecc*. Dopo l'armi lo vinse la tempesta.	

As linhas acinzentadas foram eliminadas e a palavra "*tempesta*" trocada por "*uragano*", que rima com "*musulmano*". Com isso, o tempo em que o furacão está em segundo plano para a chegada de Otello é reduzido e o efeito de sua primeira palavra é conhecido até hoje.

A marcação de cena informa a seguinte trajetória de entrada de Otello (ponto azul) e seu séquito (pontos pretos):

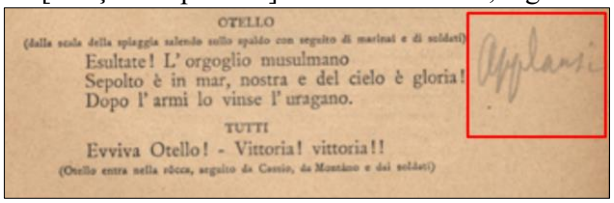
Figura 122 – [Marcações de cena] planta baixa com entrada de Otello, Ato I.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 14).

Giulio Ricordi registrou na própria cópia do libreto as reações do público da noite de estreia e, precisamente no ponto da entrada de Otello, a plateia explodiu em aplausos, conforme se lê abaixo: "*Applausi*".

Figura 123 – [Reação do público] entrada de Otello, registro de Ricordi.


OTELLO
(dalla scala della spiaggia salendo sullo spaldo con seguito di marinai e di soldati)
Esultate! L' orgoglio musulmano
Sepolto è in mar, nostra e del cielo è gloria!
Dopo l' armi lo vinse l' uragano.
TUTTI
Evviva Otello! - Vittoria! vittoria!!
(Otello entra nella rocca, seguito da Cassio, da Montano e dai soldati)
Applausi

Fonte: (BOITO, 1886c, p. 9).

Também está na sequência o esboço do figurino militar que Edel esboçou para o mouro, de acordo com a batalha em que Otello acabara de lutar, juntamente com os marinheiros que estavam ao seu lado.

Quadro 58 – [Figurinos] esboços da entrada de Otello e seu séquito, 1887.

Figura 124 – [Figurino] esboço N. 8, Otello, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887aa).

Figura 125 – [Figurino] esboço N. 29, Chefe de tripulação, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887at).

Figura 126 – [Figurino] esboço N. 30, tripulação, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887au).

Figura 127 – [Figurino] esboço N. 31, tripulação, Ato I.

Figura 128 – [Figurino] esboço N. 32, capitães vênetos, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887av).

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887aw).

Figura 129 – [Figurino] esboço N. 33, capitães, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ax).

Figura 130 – [Figurino] esboço N. 34, soldados vênetos, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ay).

Figura 131 – [Figurino] esboço N. 35, soldados vênetos, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887az).

De todos os figurinos acima, Otello é o único personagem de fato, os demais são figurantes. Isso demonstra uma certa riqueza na ópera, a qual se pode dar ao luxo de colocar em cena indivíduos ricamente trajados que não tenham outra função a não ser aparecer. O figurino do mouro faz menção à obra *Ritratto di cavaliere*, de Carpaccio. O ator escolhido para o papel título foi o tenor italiano Francesco Tamagno, apontado na mesma carta n. 80, citada anteriormente. Abaixo verifica-se tanto a pintura de referência quanto uma fotografia do ator com o referido traje, obtida na noite de estreia:

Quadro 59 – [Referências] *Ritratto di cavaliere* e o figurino N. 8 de Otello, 1887.

Figura 132 – [Imagem] *Ritratto di cavaliere*, de Vittore Carpaccio, 1510

Fonte: Website do Museo Thyssen-Bornemisza,

Figura 133 – [Fotografia] tenor Francesco Tamagno, figurino N. 8 de Otello, Ato I.

Madrid (Colección Permanente), Madri (CARPACCIO, 1510).	Fonte: (SADIE, 1992, p. 639).

Ao se observar a tela *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* (anterior a junho de 1526), também de Carpaccio, há um *gongoliere* africano. Lembra um Otello na Veneza renascentista, demonstrando a presença de africanos na *Laguna* do século XV.

Quadro 60 – [Referências] *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto* e os figurinos de *Otello*.

Figura 134 – [Referências] *Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto*, Vittore Carpaccio, 1526. 	Figura 135 – [Referências] detalhe de *Miracolo della reliquia ...*

Fonte: *Website* da *Galleria Accademia, Venezia* (CARPACCIO, 1526b).

Essa imagem estabelece um conflito com o projeto de Verdi que tinha resistência em apresentar um Otello à veneziana. Para o maestro, nem veneziano, nem turco, nem mesmo um mouro islâmico. Na concepção do maestro, Otello poderia trazer sua própria cultura africana "etíope", nas vestimentas, de acordo com a carta enviada ao pintor Domenico Morelli, abaixo:

> [...] Que Jago esteja vestido de preto, como é negra a sua alma, nada melhor; mas não entendo por que você vestiria Otello à veneziana! Sei muito bem que esse general a serviço do *Serenissima*, sob o nome de Otello, não passava de um judeu veneziano Moro. Mas, do momento em que o Sr. Guilherme[550] quis cometer o grande erro de torná-lo em um mouro, pensemos no Sr. Guilherme. Otello vestido como um turco não fica bem, mas porque não ficaria bem vestido como etíope, sem o turbante habitual? [...] (VERDI, 1881e, p. 257, tradução e grifos nosso)[551].

O figurino de Jago respeitou o desejo de Verdi: predominantemente, negro. Para o general, Edel produziu trajes que mesclaram elementos europeus da moda veneziana

[550] Guilherme, no italiano Guglielmo, hábito europeu de traduzir para o idioma pátrio inclusive os nomes, no caso: William ou, William Shakespeare.
[551] Vide nota 258.

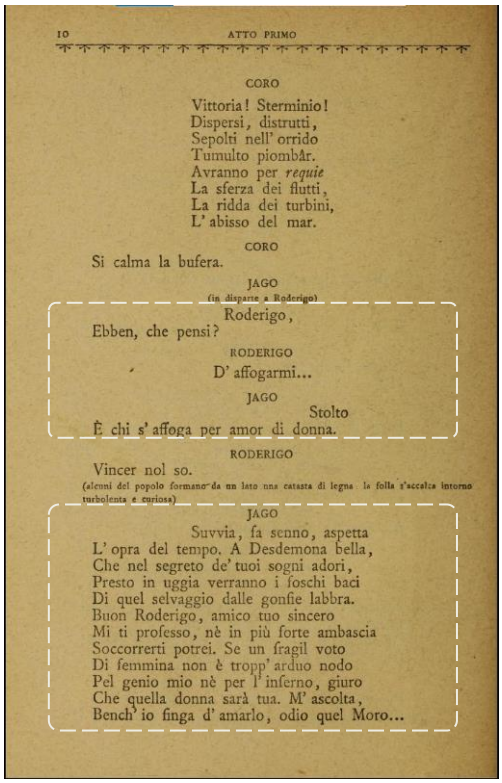
quinhentista, com detalhes e artefatos muçulmanos e africanos. Mas, de turco, propriamente, Otello não surgiu.

Tão logo surgiu em cena e declarou vitória sobre os turcos, Otello, com seu séquito, entrou no castelo. Não há menção à presença de Desdemona em cena, até o presente instante, ainda que algumas encenações contemporâneas coloquem-na aflita assistindo o trecho final da batalha naval até a chegada do marido no cais.

A quarta seção analisada, refere-se à página 10 do libreto, como verifica-se:

Quadro 61 – [Libreto] página 10, original e tradução.

Figura 136 – [Libreto] página 10.



10 ATTO PRIMO

CORO

Vittoria! Sterminio!
Dispersi, distrutti,
Sepolti nell' orrido
Tumulto piombâr.
Avranno per *requie*
La sferza dei flutti,
La ridda dei turbini,
L' abisso del mar.

CORO

Si calma la bufera.

JAGO

(in disparte a Roderigo)

Roderigo,
Ebben, che pensi?

RODERIGO

D' affogarmi...

JAGO

Stolto
È chi s' affoga per amor di donna.

RODERIGO

Vincer nol so.

(alcuni del popolo formano da un lato una catasta di legna la folla s'accalca intorno turbolenta e curiosa)

JAGO

Suvvia, fa senno, aspetta
L' opra del tempo. A Desdemona bella,
Che nel segreto de' tuoi sogni adori,
Presto in uggia verranno i foschi baci
Di quel selvaggio dalle gonfie labbra.
Buon Roderigo, amico tuo sincero
Mi ti professo, nè in più forte ambascia
Soccorrerti potrei. Se un fragil voto
Di femmina non è tropp' arduo nodo
Pel genio mio nè per l' inferno, giuro
Che quella donna sarà tua. M' ascolta,
Bench' io finga d' amarlo, odio quel Moro...

Fonte: Boito (1886b, p. 10).

Tradução

CORO

Vitória! Extermínio!
Dispersos, destruídos,
Sepultados no abismo
Tumulto tombar.
Terão por exéquias
O chicote das ondas,
O giro dos turbilhões,
O abismo do mar.

CORO

Se acalma a tempestade.

JAGO

(a parte a Roderigo)

Roderigo,
Então, que pensas?

RODERIGO

Em afogar-me...

JAGO

Estúpido,
É quem se afoga pelo amor de mulher.

RODRIGO

Vencer, não sei.

(alguns populares formam de um lado uma pilha de lenha, a multidão se aglomera em torno, turbulenta e curiosa)

JAGO

Vamos, tenha bom senso, espera
A obra do tempo. A Desdemona bela,
Que no segredo dos teus sonhos adoras,
Logo, em repulsa virão os foscos beijos
Daquele selvagem dos lábios inchados.
Bom Rodrigo, amigo teu, sincero,
eu declaro, nessa tão forte dificuldade
Socorrer-te posso. Se um frágil voto
De fêmea não é tão árduo nó
Para gênio meu nem para o inferno, juro
Que aquela mulher será tua. Me escuta,
Embora eu finja amá-lo, odeio aquele Moro...

Nessa página há dois trechos destacados, o primeiro mostra o amor de Roderigo por Desdemona; e o segundo, justifica porque o jovem alia-se a Jago contra Otello.

O primeiro trecho dessa página 10 revela a índole de Jago. O Alferes começa aqui uma incursão contra o mouro, usando, inclusive, palavras racistas e depreciativas. Esses versos se desdobram em alguns fragmentos das traduções escolhidas por Boito, segundo vê-se abaixo:

Quadro 62 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 10 do libreto.

IAGO.	*Rodr*. Jago!

Que dis-tu, noble coeur? RODERIGO. Que crois-tu que je vais faire? IAGO. Pardieu! te coucher et dormir. RODERIGO. Je vais incontinent me noyer. IAGO. Si tu le fais, je ne t'aimerai plus après. Niais que tu es! RODERIGO. La niaiserie est de vivre quand la vie est un tourment. Nous avons pour prescription de mourir quand la mort est notre médecin. IAGO. Oh! le lâche! […] (FVH, p. 257)	*Jago*. Che dici, nobil cuore? *Rodr*. Congetturar tu puoi quello ch'io penso. *Jago*. Tu brami coricarti, e dormire. *Rodr*. Voglio tosto annegarmi. *Jago*. Se il fai, non t'amerò più. E perchè, gentiluomo insensato? *Rodr*. Perchè pazzia è il vivere, quand la vita è un tormento; e precetto abbiam di morire, quando la morte n'è medicina. Jago. Oh vile! [...] (CR, p. 125) *Jago*. Bene sta; addio: abbi denaro a profusione; (*Rodrigo esce*) e così, o stolto, ne farai me rico. (CR, p. 126)
Rodrigo Iago? *Iago* Che dici, nobil cor? *Rodrigo* Sai quel ch'io pensi? *Iago* D'irne a letto, e dormir. *Rodrigo* No: d'annegarmi. *Iago* Se tu lo fai, non t'amerò più certo. Ma perchè, cervel pazzo? *Rodrigo* Ell'è pazzia La vita, allor che il vivere è tormento: solo la morte è medico per noi, E il morir medicina. *Iago* O gran villade! (GC, p.339)	RODRIGO. Jago! JAGO. Che dici tu, mio nobil core? RODRIGO. Sai che far mi propongo? JAGO. Andarne a letto, Dormir. RODRIGO. Vo difilato ad annegarmi. JAGO. Più, se lo fai, non t' amerò, cervello Pazzo. RODRIGO. Pazzo è chi vive, allor che noja Gli è la vita: l'uscirne obbligo è nostro, Dacché la morte è il farmaco de' mali. JAGO. Vigliaccheria! (AM, p.43-44)

Boito retirou de Rodrigo[552] e passou para Jago a pergunta "*sai quel ch'io pensi?*", como aparece em Carcano, e condensa todas as linhas para um diálogo de uma questão, uma resposta e uma conclusão. Assim como, desloca o xingamento "*Stolto"*, "estúpido", de uma outra frase de Jago, para lançá-la contra Rodrigo aqui, como se vê:

Quadro 63 – [Versão final] 1º trecho da página 10 do libreto.

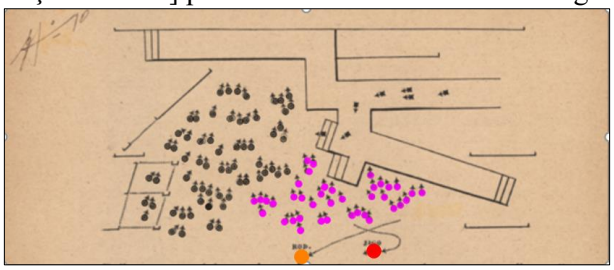
JAGO (in disparte a Roderigo) Roderigo, Ebben, che pensi? RODERIGO D'affogarmi... JAGO Stolto È chi s' affoga per amor di donna. RODERIGO Vincer nol so.

Segundo o *Livro de encenação*, nesse segmento, enquanto a multidão (o coro masculino e feminino começa a se dispersar), Jago (ponto vermelho) e Rodrigo (ponto laranja)

[552] Rusconi, Carcano e Maffei chamam o comparsa de Jago por Rodrigo, F.-V. Hugo é o único a nomeá-lo de Roderigo; além disso, para Maffei e Rusconi, o antagonista é Jago, para Carcano e Hugo, é Iago.

movimentam-se, por entre o coro, em direção ao centro baixo da cena. A imagem abaixo confirma a circulação:

Figura 137 – [Marcação de cena] planta baixa da conversa entre Jago e Roderigo, Ato I.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 16).

No segundo trecho da página 10, Jago continua a revelar sua índole, considerando que Otello não está mais em cena. Por isso, as agressões do Alferes tornam-se mais duras e grosseiras contra o mouro, usando-se, inclusive, palavras racistas e depreciativas. Algumas frases de ódio foram retiradas de outros personagens e transferidas para Jago, com o intuito de concentrar o antagonismo nesse carácter. A estrofe se desdobra nos fragmentos das traduções, escolhidas por Boito, abaixo:

Quadro 64 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 10 do libreto.

RODERIGO. – Quel bonheur a l'homme aux grosses lèvres, – pour réussir ainsi! (FVH, p. 235) IAGO. […] J'ai fait profession d'être ton ami et je m'avoue attaché à ton service par des câbles d'une ténacité durable. Or, je ne pourrai jamais t'assister plus utilement qu'à présent... […] Il est impossible que Desdémona conserve longtemps son amour pour le More... (FVH, p. 258) IAGO […] Je hais le More. Mes griefs m'emplissent le coeur; tes raisons ne sont pas moindres […] (FVH, p. 259)	*Rodr.* Qual felicità suprema per quel Moro labbruto,, se può condurla seco! (CR, p.119) *Jago.* […] Mi dichiarai tuo amico; e affermo che il merito tuo a te mi lega con catene indissolubili. […]. Te'l ripeto: provvedi denaro. È impossibile che la passione di Desdemona pel Moro duri lungo tempo... Sia pingue la tua borsa... nè l'amor del Moro per lei... […] Quando ella sarà nauseata delle carezze del Moro, vedrà l'errore della sua scelta, e desidererà migliorarla: allora, oh! […], non sia troppo tenace pel Genio mio, secondato da tutte le potenze dell'Inferno, tu la posserai: […] (CR, p. 125) *Jago*. […] Abborro il Moro, chè voce andò per Venezia ch'ei riempisse gli ufficii miei fra le coltri del mio letto; […] (CR, p. 126)
Rodrigo È gran fortuna inver di questo Mauro Dai grossi labbri, che cotanto ottenga! (GC, p. 332) *Iago* […] Amico tuo l'mi dico, e confesso eh' a' tuoi merlti Mi legan salde funi: e non potrei Meglio che in tal momento a te dar braccio. […] Durar gran tempo Non potrà di Desdemona l'amore Pel Moro; — impingua, dico, il tuo borsello! — […] Van quell'errante barbaro e l'astuta Veneta donna, non son troppo saldi Contro al mio spirto e all'infenial ciurmaglia, Possederla potrai. […] (GC, p.339) *Iago*	RODRIGO. Qual sorte avventurosa Per quel brutto african dai grossi labbri, Se il colpo a lui riesce! (AM, p. 12) JAGO. […] Che diavolo! affogarti? 1 gatti, i ciechi cagnolini affoga. Mi dico amico tuo, co'più tenaci, Co' più saldi legami a te mi strinse […] A lungo Questo amor di Desdemona pel Moro Durar non può.... Denar nella tua borsa Metti!.... […] Per ciò gonfia la borsa; e se ti garba D' andartene all'inferno, eleggi almanco Una strada miglior dell'affogarti. […] Più dell'ingegno mio, più della ciurma Diabolica, ti giuro e ti prometto,

[…] Quel Moro, io l'odio; […] (GC, p. 340)	Che fra le braccia tu l'avrai. (AM, p.45-46) JAGO. [....] Io te lo dissi E ridissi: odio il Moro […] (AM, p. 47)

Esses quatro trechos constituíram uma fala longa de Jago, na 3ª cena do Ato I. Boito colheu vocábulos e frases de efeito, algumas foram usadas no libreto, como: "me declaro teu amigo", escrita: "*Mi dichiarai tuo amico*", "*J'ai fait profession d'être ton ami*"; e "tu juro que aquela mulher será tua", escrita: "*tu la posserai*", "*possederla possai*" e "*Più dell'ingegno mio, più della ciurma Diabolica, ti giuro e ti prometto, Che fra le braccia tu l'avrai*". Diferentemente, a frase "*Durar gran tempo Non potrà di Desdemona l'amore Pel Moro*" não prosseguiu no libreto. A frase mais potente, "eu odeio aquele mouro" advém das quatro bases. O resultado vê-se abaixo:

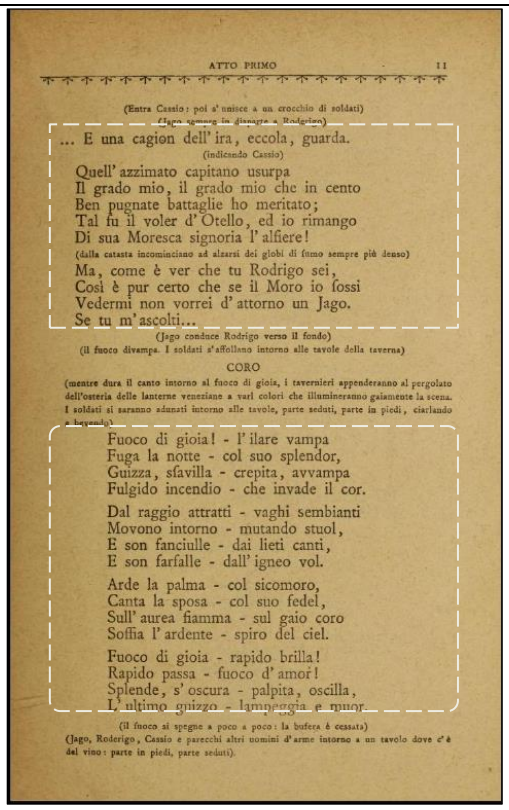
Quadro 65 – [Versão final] 2º trecho da página 10 do libreto.

JAGO Suvvia, fa senno, aspetta L'opra del tempo. A Desdemona bella, Che nel segreto de' tuoi sogni adori, Presto in uggia verranno i foschi baci Di quel selvaggio dalle gonfie labbra. Buon Roderigo, amico tuo sincero Mi ti professo, nè in più forte ambascia Soccorrerti potrei. Se un fragil voto Di femmina non è tropp' arduo nodo Pel genio mio nè per l'inferno, giuro Che quella donna sarà tua. M' ascolta, Bench io finga d'amarlo, odio quel Moro....

A quinta seção analisada, refere-se à página 11 do libreto, como verifica-se:

Quadro 66 – [Libreto] página 11, original e tradução.

Figura 138 – [Libreto] página 11.	Tradução (Entra Cassio: depois se une a um grupo de soldados) (Jago sempre a parte a Rodrigo) ...E uma razão da ira, ei-la, observa. (indicando Cassio) Aquele aprumado capitão usurpa O meu grau, o grau que em cem Batalhas bem lutadas me era merecido; Tal foi o desejo de Otello, e eu permaneço De sua Mouresca senhoria o alferes! (da pilha começa a elevar-se fumaça sempre mais densa) Mas, come se vê que tu Rodrigo és, Assim é tão certo que se o mouro eu fosse Ver-me não gostaria em cercado por um Jago Se tu me escutas... (Jago conduz Rodrigo para o fundo) (o fogo inflama-se. Os soldados aglomeram-se em torno da mesa da taverna) CORO (enquanto dura o canto em torno do fogo de festa, os taverneiros prenderão no pergolado da hospedaria, lanternas venezianas de várias cores que iluminarão alegremente a cena. Os soldados se juntarão em torno das mesas, parte sentados, parte em pé, falando e bebendo) Fogo de festa! - Alegre chama Foge a noite - com seu esplendor,



ATTO PRIMO 11

(Entra Cassio: poi s'unisce a un crocchio di soldati)
(Jago scambia la risposta a Roderigo)

... E una cagion dell'ira, eccola, guarda.
(indicando Cassio)
Quell'azzimato capitano usurpa
Il grado mio, il grado mio che in cento
Ben pugnate battaglie ho meritato;
Tal fu il voler d'Otello, ed io rimango
Di sua Moresca signoria l'alfiere!
(dalla catasta incominciano ad alzarsi dei globi di fumo sempre più denso)
Ma, come è ver che tu Rodrigo sei,
Così è pur certo che se il Moro io fossi
Vedermi non vorrei d'attorno un Jago.
Se tu m'ascolti...
(Jago conduce Rodrigo verso il fondo)
(il fuoco divampa. I soldati s'affollano intorno alle tavole della taverna)

CORO

(mentre dura il canto intorno al fuoco di gioia, i tavernieri appenderanno al pergolato dell'osteria delle lanterne veneziane a vari colori che illumineranno gaiamente la scena. I soldati si saranno adunati intorno alle tavole, parte seduti, parte in piedi, ciarlando e bevendo)

Fuoco di gioia! - l'ilare vampa
Fuga la notte - col suo splendor,
Guizza, sfavilla - crepita, avvampa
Fulgido incendio - che invade il cor.

Dal raggio attratti - vaghi sembianti
Movono intorno - mutando stuol,
E son fanciulle - dai lieti canti,
E son farfalle - dall'igneo vol.

Arde la palma - col sicomoro,
Canta la sposa - col suo fedel,
Sull'aurea fiamma - sul gaio coro
Soffia l'ardente - spiro del ciel.

Fuoco di gioia - rapido brilla!
Rapido passa - fuoco d'amor!
Splende, s'oscura - palpita, oscilla,
L'ultimo guizzo - lampeggia e muor.

(il fuoco si spegne a poco a poco: la bufera è cessata)
(Jago, Roderigo, Cassio e parecchi altri uomini d'arme intorno a un tavolo dove c'è del vino: parte in piedi, parte seduti).

Cintila, brilha - crepita, inflama
Fulgido incêndio - que invade o coração.
do raio atraído - vagos semblantes
Movem-se em torno - mudando a turba,
E são crianças - com ledos cantos,
E são borboletas - de ígneo voo.
Arde a palma - com sicómoro,
Canta a esposa - com seu fiel,
Na áurea chama - no alegre coro
Sopra o ardente - espírito do céu.
Fogo de festa - rápido brilha!
Rápido passa - fogo de amor!
Esplende, se esconde - palpita, oscila,
O último cintilo - lampeja e morre.
(o fogo se extingue pouco a pouco: a borrasca terminou)
(Jago, Roderigo, Cassio e muitos outros homens armados em torno a uma mesa onde tem vinho: parte em pé, parte sentado)

Fonte: Boito (1886b, p. 11).

Nessa página há dois trechos destacados, o primeiro é continuação do diálogo entre Roderigo e Jago tratado no parágrafo anterior, e o segundo é o primeiro canto coral festivo da ópera, o alívio shakespeariano após a abertura titânica de Boito.

O primeiro trecho da página 11 continua apresentando os reais sentimentos de Jago e, agora mais fortemente, a suposta razão de sua inconformidade. Diferente do texto inglês, no qual, Otello teria levado Emília a trair o esposo, no libreto, esse fato não é considerado; a escolha de Cássio ao cargo de Capitão, almejado por Jago, é o suficiente para alimentar sua animosidade, e Boito aposta nessa concentração de forças. O desdobramento das traduções escolhidas por Boito está abaixo:

Quadro 67 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 11 do libreto.

IAGO. – […] – je sais mon prix, je ne mérite pas un grade moindre. – Mais lui, entiché de son orgueil et de ses idées, – […] – *j'ai déjà choisi mon officier*. – Et quel est cet officier? – Morbleu, c'est un grand calculateur, – un Michel Cassio, un Florentin, […] qui n'a jamais rangé en bataille un escadron, […]. N'Importe! à lui la préférence! […] Et moi, qui, sous les yeux de l'autre, ai fait mes preuves – à Rhodes, à Chypre et dans maints pays – chrétiens et païens, il faut que je reste en panne et que je sois dépassé – […] et moi, je reste l'enseigne (titre que Dieu bénisse!) de Sa Seigneurie more.	*Jago.* [...] Tre Grandi di questa città, per farmi ottenere il grado di suo Luogotenente, degnarono esse stessi pregarlo, nè schivi furono d'inchinare innanzi a lui il loro capo scoperto;[...] Io ve'l dichiaro; scelto ho già il mio Uffiziale. E codesto Uffiziale chi è?... Un Michel Cassio [...] ed io, che Otello vide combattere a Cipri, a Rodi, e in altre contrade infedeli e cristiane, ripulso da lui mi veggo, e compensato colle vane parole [...] Luogotenente, mentr'io resterommi Alfiere (rinneghi Iddio questo titolo!) di sua moresca Signoria? (CR, p. 119)

(FVH, p. 233-234) IAGO En effet, seigneur, – aussi vrai que vous êtes Roderigo, – si j'étais le More, je ne voudrais pas être Iago. (FVH, p. 235)	Jago. […] Ora, signore, come vero gli è che voi siete Rodrigo, così gli è certo che se io fossi il Moro, non vorrei vedermi intorno un Jago. (CR, p. 119)
Iago […] L'uffizial mio. — Chi dunque? un Michel Cassio, […] Ei fu l'eletto; Ed io, del qual le prove a Rodi, a Cipro, In terra di cristiani e d'infedeli Ei vide, ecco son messo alla deriva, Qual di debiti e crediti a pareggio, Da cotale computista: esso, io buon'ora Sarà luogotenente; ed io (che il Cielo Il grado mi perdoni) alfier mi reggo Di Sua Moresca Signoria. (GC, p.331) *Iago* […] Or ben, com'egli è certo Che voi Rodrigo siete, essere Iago Io non vorrei, se il Moro fossi (CG, p. 332)	JAGO. E preghi gli drizzàr che mi scegliesse A suo locotenente; (e quanto io vaglia, Vivadio! che mel so, nè già m'estimo Degno d'un grado inferior) […] «Ilo scelto, egli dicea, Chi farà le mie veci.» E sai la scelta Che fece? Un Michel Cassio, […] Costui Mi fu preferto! E poi che a Rodi, a Cipro, In paesi cristiani ed infedeli Prove ho dato di me, presente il Moro, [...] Locotenente Sarà Cassio in buon ora; ed io (che il Cielo Me lo perdoni!) Alfier di sua moresca Signoria. (AM, p.10) JAGO […] Però, com'egli è vero Che Rodrigo sei tu, quand'io potessi Trasformarmi nel Moro, essere un Jago Già non vorrei. (AM, p. 12)

A tradução escolhida foi objeto de uma certa contenda entre os compositores. Tanto que, Verdi chegou a questionar Boito, em 8 de maio de 1886, sobre qual orientação estava sendo dada à tradução que resultou no libreto, pois, muitas vezes, parecia distante daquelas mais conservadoras e em voga no século XIX. A mensagem do compositor foi a seguinte:

> Sobre os três versos fatos ultimamente consultei os originais:
> "For sir were I the Moor I would not be Iago["]
> Porque Senhor, fosse eu o mouro eu queria não ser Jago
> Assim, também Hugo diz:
> Si j'etais le More je ne voudrais pas être Jago
> Também na tradução de Maffei
> .... Quand'io potessi Trasformarmi nel Moro essere un Jago
> Già no vorrei…
> E com isso, **a tradução de Rusconi não é exata**… ainda assim, não me desagradou… *Vedermi non vorrei d'attorno un Jago.*
> Agora, portanto, que coisa pretendes fazer? Queres de deixar os três versos?. Queres refazê-los? Queres tirá-los, deixando como antes? Eu sigo adiante, muito lentamente, mas sigo. Responda-me uma palavra […] (VERDI, 1886c, p. 134, tradução e grifo nosso)[553].

Instigado sobre o questionamento do maestro e percebendo que Verdi andava a consultar as traduções e o próprio Shakespeare para comparar com o trabalho de Boito, o libretista precisou fundamentar sua escolha e marcar seu território. A resposta veio dois dias depois, em carta de 10 de maio de 1886, pouco menos de um ano da estreia:

> Aquilo que estou por dizer, parece uma blasfêmia: prefiro a frase de Rusconi. Exprime maiores coisas que não exprime o texto, revela o mal ânimo de Jago,

[553] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXXI.

> a boa-fé de Otello e anuncia, a quem ouve, toda uma tragédia de insídias. Para nós que temos devido renunciar as admiráveis cenas que tem lugar em Veneza, onde são mencionados aqueles sentimentos, a frase de Rusconi torna utilíssima. O meu parecer é de conservá-la como a dá o tradutor. Isso não significa que Rusconi estivesse errado ao adulterar um pensamento de Shakespeare. **A fidelidade de um tradutor deve ser muito rigorosa, mas a fidelidade de quem ilustra com a própria arte a obra de uma arte diferente pode, a juízo meu, ser menos escrupulosa**. **Quem traduz tem o dever de não mudar as palavras, quem ilustra tem a missão de interpretar o espírito. Um é escravo, o outro, livre.** A frase de Rusconi é infiel, isso é um erro para um tradutor, mas entra muito bem no espírito da tragédia, e dessa virtude o ilustrador deve fazer a própria vantagem. (BOITO, 1886a, p. 138, tradução e grifo nosso)[554].

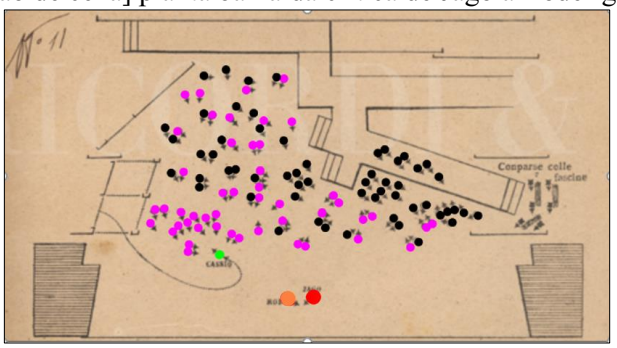
Assim, após o escambo de opiniões, o resultado foi:

Quadro 68 – [Versão final] 1º trecho da página 11 do libreto.

(Entra Cassio: poi s' unisce a un crocchio di soldati) (Jago sempre in disparte a Roderigo) ... E una cagion dell'ira, eccola, guarda. (indicando Cassio) Quell'azzimato capitano usurpa Il grado mio, il grado mio che in cento Ben pugnate battaglie ho meritato; Tal fu il voler d' Otello, ed io rimango Di sua Moresca signoria 1' alfiere! (dalla catasta incominciano ad alzarsi dei globi di fumo sempre più denso) Ma, come è ver che tu Rodrigo sei, Così è pur certo che se il Moro io fossi Vedermi non vorrei d' attorno un Jago. Se tu m'ascolti...

Conforme o *Livro de encenação*, quando Jago (ponto vermelho) apresenta a Roderigo (ponto laranja) sua queixa contra a escolha de Cassio (ponto verde) para o posto de Capitão, o jovem deverá entrar em cena, sem notar o diálogo, cortejar e ser cortejado pelas mulheres do coro (pontos rosas).

Figura 139 – [Marcação de cena] planta baixa da crítica de Jago a Roderigo sobre Cassio, Ato I.



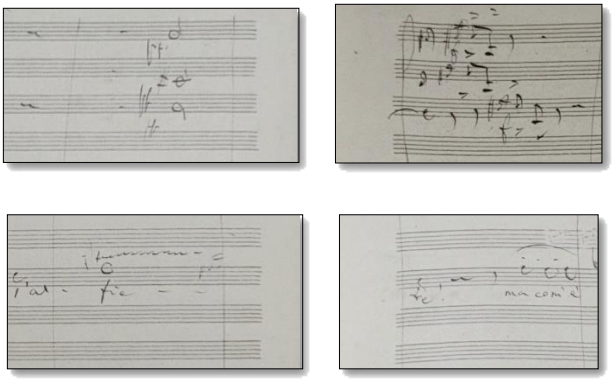
Fonte: (RICORDI, 1891, p. 17).

[554] "*La fedeltà d'un traduttore deve essere assai scrupolosa, ma la fedeltà di chi illustra colla propria arte l'opera d'un'arte diversa può, a parer mio, essere meno scrupolosa. Chi traduce ha il dovere di non mutare la lettera, chi illustra ha la missione d'interpretare lo spirito. L'uno è schiavo, l'altro è libero.*"

Com relação aos aspectos musicais, nota-se que a palavra "*Alfiere*", "alferes", do verso "[...] *ed io rimango Di sua Moresca signoria 1' alfiere!*", estimula na declamação verdiana a criação de um *leitmotiv*: um trinado centrado na sílaba forte "alfiere", que se tornará característico de Jago ao longo da ópera e aparecerá em momentos sombrios desse personagem:

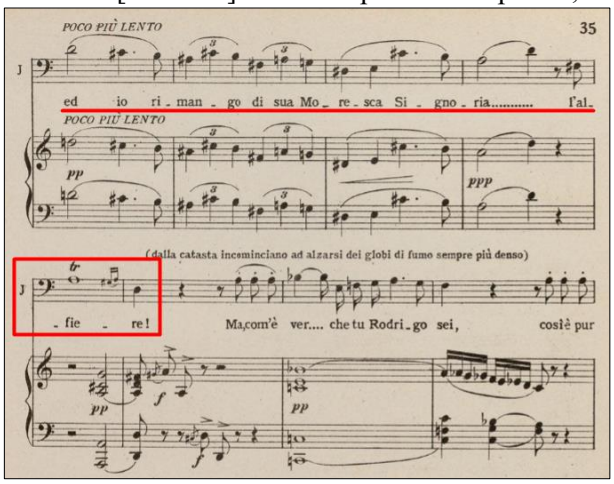
Quadro 69 – [Imagens] *Leitmotiv* de Jago, 1886.

Figura 140 – [Manuscrito] fragmentos[555] da partitura autografa, Ato I.



Fonte: (VERDI, 2018, p. 37-38).

Figura 141 – [Partitura] trecho da partitura impressa, Ato I.



Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 35).

No trecho selecionado, em Dó maior, as falas de Jago aparecem na clave de Fá, característica do Barítono. Ao pronunciar a palavra "Al – fie – re", o personagem tremula a voz e estende um pouco a duração da sílaba do meio, conforme sinalizado pelo símbolo "*tr*",

[555] Na partitura, tanto a autógrafa, a voz de Jago está escrita na base e a orquestração, no topo. Como o trecho selecionado encontra-se na fronteira da página esquerda para a direita, optou-se pela edição para reduzir espaço visual útil.

correspondente a trêmulo ou trilo, entoada em Lá natural. Esse trinado, ou seja, essa vibração, em Jago, gera uma sensação de desdém pelo posto citado. Mas, a riqueza de sentidos possíveis pode produzir um efeito de falsidade de caráter do personagem, materializado na instabilidade de sustentação da nota. Similar a irrupção de um riso contido, quase degenerado, durante a tentativa de manter-se uma certa seriedade, por exemplo. Essa articulação vocal juntamente com tercinas na orquestração constituem o maior signo musical do personagem. Qual a diferença? Quando Jago apenas aparece, mudo, ou adentra a cena para falar depois, a instrumentação, repetindo tercinas, o anuncia, quando ele fala, o trêmulo indica sua natureza traiçoeira.

O segundo trecho dessa página 11 é um alívio depois da intensa tempestade e a passagem sinistra de Jago pela cena: o coro "*Fuoco di gioia!*". O fragmento tem referência nas traduções abaixo:

Quadro 70 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 11 do libreto.

LE HÉRAUT. C'est le bon plaisir d'Othello, notre noble et vaillant général, que tous célèbrent comme un triomphe l'arrivée des nouvelles certaines annonçant l'entièredestruction de laflotte turque; les uns en dansant, les autres en faisant des feux de ioie, en se livrant aux divertissements et aux réjouissances où l'entraîne son goût. Car, outre ces bonnes nouvelles, on fête aujourd'hui les nocesdu général. Voilà ce qu'il lui a plu de faire proclamer. Tous les offices du château sont ouverts, et il y a pleine liberté d'y banqueter depuis le moment présent, cinq heuresde relevée, jusqu'à ce que la cloche ait dit onze heures. Dieu bénisse l'île de Chypre et notre noble général, Othello! Tous sortent (FVH, p. 273-274)	*Ar.* È piacere d'Otello, nostro nobile e valente Generale, che, dietro la certa novella or ora arrivata dell'intero naufragio della flotta turca, ognuno faccia festa, e s'intreccino danze, e s'imbandiscano mense, e si scelga da tutti quella maniera di diporto che megio ad ognuno talenta; imperocchè, oltre questo felice avvenimento oggi si celebrano anche le nozze d'Otello. […] (CR, p. 129)
Araldo È piacere d'Otello, il duce nostro, Che, per lo certo avviso della rotta Del navile ottomano, ogni abitante Abbia parte al trionfo, a danze, a fuochi D'allegrezza, a baldorie, a passatempi Qual più gli torni a grado. Insieme a tali Propizie nuove, annunzia pur la festa Delle sue nozze, e fa codesto bando Proclamar — Del castello le dispense (GC, p.345)	ARALDO È piacere e voler del prode Otello, L'egregio nostro Capitan, che stante La non dubbia novella or qui giunta Della ruina che patì l'intera Flotta ottomana, al gaudio ognun si dia, Come più convenevole gli torni, Sia con balli e con fochi artificiati, Sia con altro diporto. Ed oltre a questo Felice avvenimento egli v'annuncia Quello delle sue nozze, e vuol che il bando (AM, p.70)

Esses fragmentos colaboram com o espírito da cena, com a ideia de uma festa ao redor da fogueira que reúne a população cipriota. Porém, não existe um trânsito direto de verbetes. Razão pela qual, depreende-se que o inteiro coro é composição de Boito, uma brincadeira poética (no melhor dos sentidos) com a imagem do fogo, os versos são labaredas com palavras como faíscas, às vezes, fagulhas incandescentes desprendendo-se das tochas para flutuar no céu escuro e apagarem-se segundos depois, acompanhadas em *pizzicato* das cordas da orquestra. Conforme segue:

Quadro 71 – [Versão final] 2º trecho da página 11 do libreto.

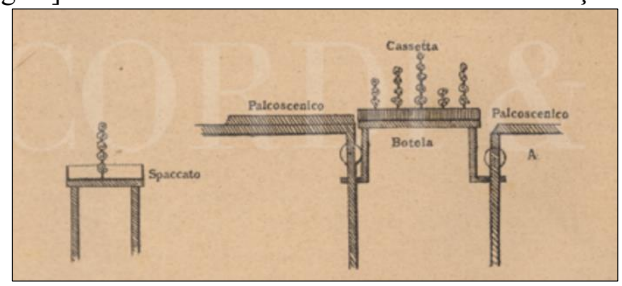
CORO Fuoco di gioia! – l'ilare vampa Fuga la notte – col suo splendor, Guizza, sfavilla – crepita, avvampa Fulgido incendio – che invade il cor. Dal raggio attratti – vaghi sembianti Movono intorno – mutando stuol, E son fanciulle – dai lieti canti, E son farfalle – dall'igneo voi. Arde la palma – col sicomoro, Canta la sposa – col suo fedel, Sull'aurea fiamma – sul gaio coro Soffia 1' ardente – spiro del ciel. Fuoco di gioia – rapido brilla! Rapido passa – fuoco d' amor! Splende, s'oscura – palpita, oscilla, L'ultimo guizzo – lampeggia e muor.

Boito solicitou ao *Teatro Alla Scala* que fosse projetado um equipamento cênico para criar a fogueira no palco. Tal objeto foi desenvolvido e o projeto é o seguinte: trata-se de uma estrutura, similar a galhos de árvore cravados na base, onde as folhas seriam esponjas embebidas de álcool e os troncos seriam hastes de diferentes tamanhos de metal. Assim que iniciado o canto, alguns membros do coro, encarregam-se de atear fogo nas esponjas.

Abaixo, os esquemas mostram Cassio (ponto verde), Jago (ponto vermelho) e Roderigo (ponto laranja), deixando a cena para darem lugar ao coro (pontos pretos e rosas). A posteriori, a situação se inverte e os personagens retornam para a dispersão da massa coral.

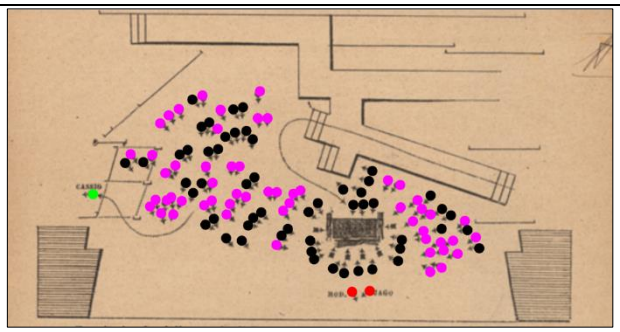
Quadro 72 – [Imagem] aparelho cenotécnico e marcação da cena *Fuoco di gioia*, 1887.

Figura 142 – [Imagem] corte lateral do mecanismo destinado à criação da fogueira, Ato I.



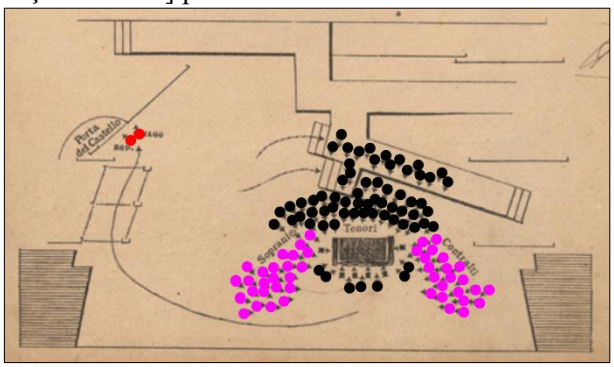
Fonte: (RICORDI, 1891, p. 18).

Figura 143 – [Marcação de cena] planta baixa do início do coro *Fuoco di gioia*, Ato I.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 19).

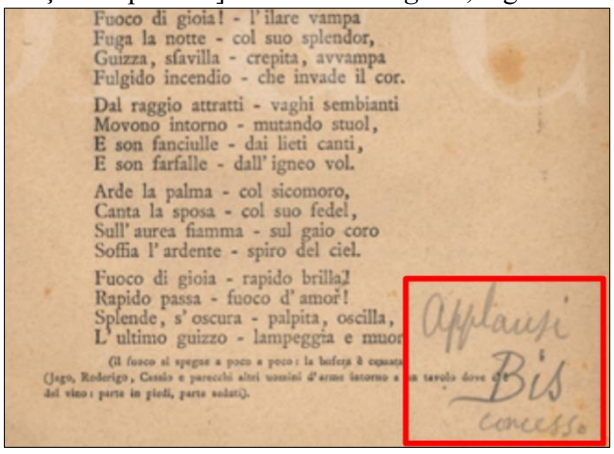
Figura 144 – [Marcação de cena] planta baixa do decorrer do coro *Fuoco di gioia*, Ato I.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 19).

A anotação de Ricordi sobre a recepção de estreia do coro pelo público, revela: "*Applausi*" e "*BIS concesso*", isto é, aplausos e bis concedido:

Figura 145 – [Reação do público] coro *Fuoco di gioia*, registro de Ricordi, Ato I.



Fuoco di gioia! - l'ilare vampa
Fuga la notte - col suo splendor,
Guizza, sfavilla - crepita, avvampa
Fulgido incendio - che invade il cor.

Dal raggio attratti - vaghi sembianti
Movono intorno - mutando stuol,
E son fanciulle - dai lieti canti,
E son farfalle - dall' igneo vol.

Arde la palma - col sicomoro,
Canta la sposa - col suo fedel,
Sull' aurea fiamma - sul gaio coro
Soffia l' ardente - spiro del ciel.

Fuoco di gioia - rapido brilla!
Rapido passa - fuoco d' amor!
Splende, s' oscura - palpita, oscilla,
L' ultimo guizzo - lampeggia e muor

(Il fuoco si spegne a poco a poco: la bufera è cessata
(Jago, Roderigo, Cassio e parecchi altri uomini d'arme intorno a un tavolo dove
del vino: parte in piedi, parte seduti).

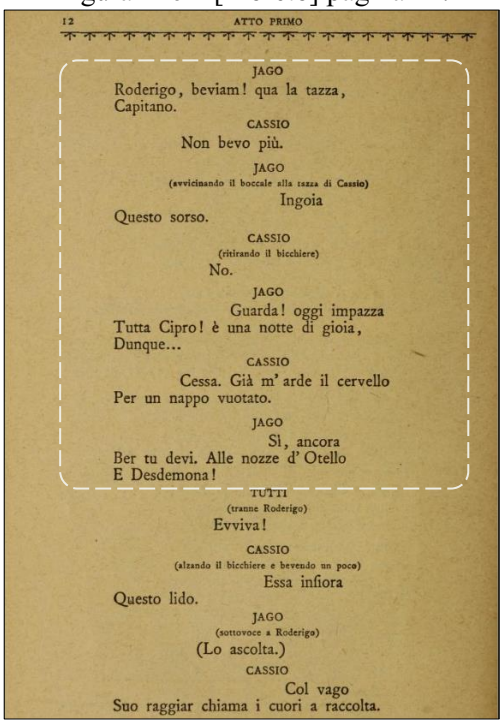
Applausi
Bis
concesso

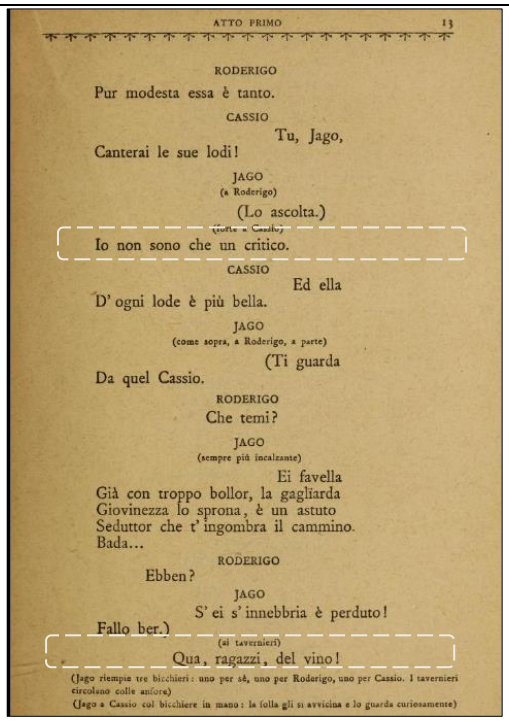
Fonte: (BOITO, 1886c, p. 11).

As próximas duas seções analisadas, referem-se, primeiramente às páginas 12, 13, 14 e 15 do libreto, nas quais se dá a cena em que Jago induz Cassio à embriaguez; para chegar-se na segunda parte, em que Cassio, já bêbado, briga com Montano, promove um motim,

interrompe Otello, no que seria a primeira noite das núpcias do general que se surpreende ao vê-lo em condições incompatíveis com o posto de Capitão. O resultado é a deposição do jovem da função confiada e a concretização da primeira parte, dos planos vilânicos de Jago.

Quadro 73 – [Libreto] páginas 12, 13, 14 e 15, original e tradução.

Figura 146 – [Libreto] página 12.  12 ATTO PRIMO JAGO Roderigo, beviam! qua la tazza, Capitano. CASSIO Non bevo più. JAGO (avvicinando il boccale alla tazza di Cassio) Ingoia Questo sorso. CASSIO (ritirando il bicchiere) No. JAGO Guarda! oggi impazza Tutta Cipro! è una notte di gioia, Dunque... CASSIO Cessa. Già m' arde il cervello Per un nappo vuotato. JAGO Sì, ancora Ber tu devi. Alle nozze d' Otello E Desdemona! TUTTI (tranne Roderigo) Evviva! CASSIO (alzando il bicchiere e bevendo un poco) Essa infiora Questo lido. JAGO (sottovoce a Roderigo) (Lo ascolta.) CASSIO Col vago Suo raggiar chiama i cuori a raccolta. Fonte: Boito (1886b, p. 12).	Tradução JAGO Roderigo, bebamos! Eis a taça, Capitão. CASSIO Não bebo mais. JAGO (aproximando o jarro à taça de Cassio) Engula Este trago CASSIO (retirando o copo) Não. JAGO Olha! Hoje desvaria Toda Chipre! É uma noite de festa, Então... CASSIO Para. Já me dói a cabeça Por um copo esvaziado JAGO Sim, ainda Beber tu deves. Às bodas de Otello E Desdemona! TODOS (menos Roderigo) Viva! CASSIO (levantando o caneco e bebendo um pouco) Ela enfeita Esses campos JAGO (sussurrando a Roderigo) (Escuta-o.) CASSIO Com doçura Seu irradiar chama os corações ao encontro.
Figura 147 – [Libreto] página 13.	Tradução RODERIGO Embora modesta ela é tanto. CASSIO Tu, Jago, Cantarás as tuas odes JAGO (a Roderigo) (Escuta-o.) (forte a Cassio) Eu não sou mais que um crítico. CASSIO E ela De todas odes é mais bela. JAGO (como acima, a Rodrigo, a parte) (Te atenta Daquele Cassio. RODERIGO O que temes? JAGO (sempre mais insistente) Ele fala Já com muito fervor, a galharda Juventude o impulsiona, é um astuto Sedutor que t'estorva o caminho. Cuida... RODERIGO Então? JAGO



ATTO PRIMO 13

RODERIGO

Pur modesta essa è tanto.

CASSIO

Tu, Jago,
Canterai le sue lodi!

JAGO
(a Roderigo)

(Lo ascolta.)
(forte a Cassio)
Io non sono che un critico.

CASSIO

Ed ella
D' ogni lode è più bella.

JAGO
(come sopra, a Roderigo, a parte)

(Ti guarda
Da quel Cassio.

RODERIGO

Che temi?

JAGO
(sempre più incalzante)

Ei favella
Già con troppo bollor, la gagliarda
Giovinezza lo sprona, è un astuto
Seduttor che t' ingombra il cammino.
Bada...

RODERIGO

Ebben?

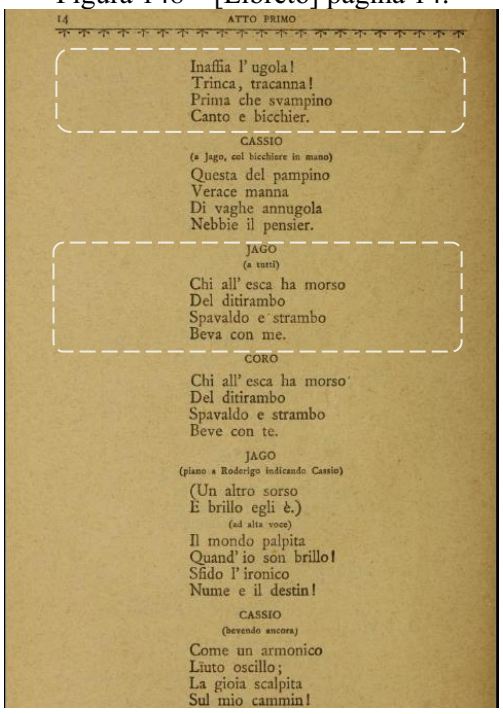
JAGO

S' ei s' innebbria è perduto!
Fallo ber.)
(ai tavernieri)
Qua, ragazzi, del vino!
(Jago riempie tre bicchieri: uno per sè, uno per Roderigo, uno per Cassio. I tavernieri circolano colle anfore)
(Jago a Cassio col bicchiere in mano: la folla gli si avvicina e lo guarda curiosamente)

Fonte: Boito (1886b, p. 13).

Se ele se inebria está perdido!
Fá-lo beber.)
(aos taverneiros)
Aqui, rapazes, o vinho!
(Jago enche três canecas: um para si, um para Roderigo, um para Cassio. Os taverneiros circulam com ânfora)
(Jago e Cassio com canecos na mão: a multidão se aproxima e o guarda curiosamente)

Figura 148 – [Libreto] página 14.



14 ATTO PRIMO

Inaffia l' ugola!
Trinca, tracanna!
Prima che svampino
Canto e bicchier.

CASSIO
(a Jago, col bicchiere in mano)

Questa del pampino
Verace manna
Di vaghe annugola
Nebbie il pensier.

JAGO
(a tutti)

Chi all' esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beva con me.

CORO

Chi all' esca ha morso
Del ditirambo
Spavaldo e strambo
Beve con te.

JAGO
(piano a Roderigo indicando Cassio)

(Un altro sorso
E brillo egli è.)
(ad alta voce)
Il mondo palpita
Quand' io son brillo!
Sfido l' ironico
Nume e il destin!

CASSIO
(bevendo ancora)

Come un armonico
Liuto oscillo;
La gioia scalpita
Sul mio cammin!

Fonte: Boito (1886b, p. 14).

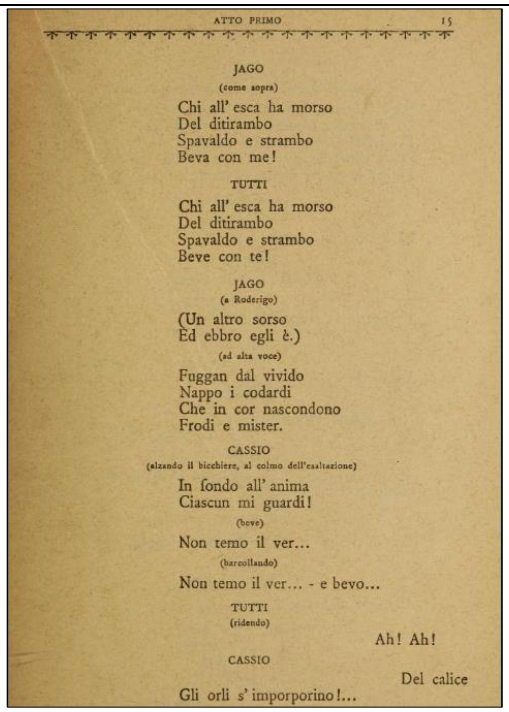
Tradução

Molha a goela!
Traga, pau-d'água.
Antes que evapore
Canto e caneco.
CASSIO
(a Jago, com caneco em mão)
Esta da parreira
Veraz maná
De atraente névoa
Enevoa o pensar.
JAGO
(a todos)
Quem a isca mordeu
Do ditirambo
Abusado e insano
Beba comigo.
CORO
Quem a isca mordeu.
Do ditirambo
Abusado e insano
Beba contigo.
JAGO
(baixo a Roderigo indicando Cassio)
(Um outro gole
Ébrio ele é.)
(a alta voz)
O mundo palpita
Quando eu sou ébrio!
Duvido do irônico
Deus e do destino!
CASSIO
(Bebendo ainda)
Como um harmônico
Alaúde oscilo;
A alegria cavalga
No meu caminho!

Figura 149 – [Libreto] página 15.

Tradução

JAGO
(como acima)

 ATTO PRIMO 15 JAGO (come sopra) Chi all' esca ha morso Del ditirambo Spavaldo e strambo Beva con me! TUTTI Chi all' esca ha morso Del ditirambo Spavaldo e strambo Beve con te! JAGO (a Roderigo) (Un altro sorso Ed ebbro egli è.) (ad alta voce) Fuggan dal vivido Nappo i codardi Che in cor nascondono Frodi e mister. CASSIO (alzando il bicchiere, al colmo dell'esaltazione) In fondo all' anima Ciascun mi guardi! (beve) Non temo il ver... (barcollando) Non temo il ver... - e bevo... TUTTI (ridendo) Ah! Ah! CASSIO Del calice Gli orli s' imporporino!... Fonte: Boito (1886b, p. 15).	Quem a isca mordeu Do ditirambo Abusado e insano Beba comigo! CORO Quem a isca mordeu. Do ditirambo Abusado e insano Beba contigo! JAGO (a Roderigo) (Um outro gole Ébrio ele é.) (a alta voz) Fugam do vívido Copo os covardes! Que no peito escondem Fraude e do mistério! CASSIO (alçando o caneco, ao cume da exaltação) No fundo da alma Alguém me proteja! (bebe) Não temo a verdad... (entonteado) Não temo a verdad... – e bebo... TODOS (rindo) Ah! Ah! CASSIO Do cálice As bodas se purpureiam!...

O único trecho da página 11, apesar de longo, expressa um diálogo rápido entre Jago e Cassio, no qual o alferes oferece uma taça ao capitão. Durante essa cena, chamada por Verdi e Boito de: "cena do brinde"[556]; Cássio resiste, até que cede à insistência de Jago. O desdobramento das traduções escolhidas por Boito, pode ser vista abaixo:

Quadro 74 – [Traduções] repercussão do único trecho da página 12 do libreto.

IAGO. […] j'ai là une cruche de vin, et il y a à l'entrée une bande de galants chypriotes qui seraient bien aises d'avoir une rasade à la santé du noir Othello. CASSIO. […], bon Iago! j'ai pour boire une très-pauvre et très-malheureuse cervelle IAGO. […] Une seule coupe! […] IAGO. […] c'est une nuit de fête: […] CASSIO. Où sont-ils? IAGO. Là, à la porte: je vous en prie, faites-les entrer. […] (FVH, p. 275-276) CASSIO. Par le ciel! ils m'ont déjà fait boire un coup. […] (FVH, p. 277)	*Jago*. Oh! sono amici... Un bicchiere soltanto'... e dopo berr'ò io per voi. Cass. Altro bicchiere ho bevuto […] […] Cass. Pel Cielo! ho bevuto già più del necessario. (CR, p. 130)
Iago Oh! lor felici Su molli piume! — Ma n'andiamo, amico; Un buon fiaschetto in serbo tengo; e fuori Stanno un par di valenti Cipriotti, Che vorrian bere un sorso alla salute	JAGO. […] — Or mi seguite, Michele. Un fiasco di vin pretto io serbo, […] CASSIO. In questa notte

[556] Vide carta 91, de Verdi a Boito, em 6 de setembro de 1886, em (CONATI, 2014, p. 151).

Del nero Otello. *Cassio* Ma non già stanotte. [...] *Iago* Eh via! son nostri amici; un sol bicchiero; Berrò ben io per voi. *Cassio* Sol uno in questa Sera ne ebbi, ed anco alla furtiva, […] *Cassio* Per lo cielo! Già tracannar m' han fatto una tirata. (GC, p. 345-346)	No, mio buon Jago. […] JAGO. Que' due son nostri amici. Un sol bicchiere, Michel! Berrò per voi. CASSIO. Ne bevvi un altro […] […] CASSIO. Per dio, che m'han già fatto il gorgozzule Troppo inaffiar. (AM, p. 87-89)

A estrutura da trama, Jago insistindo para que Cassio beba, mesmo que já tenha bebido, é a mesma nas três situações. O segmento do libreto ficou, como segue:

Quadro 75 – [Versão final] único trecho da página 12 do libreto.

JAGO
Roderigo, beviam! qua la tazza,
Capitano.
CASSIO
Non bevo più.
JAGO
(avvicinando il boccale alla tazza di Cassio)
Ingoia
Questo sorso.
CASSIO (ritirando il bicchiere)
No.
JAGO
Guarda! oggi impazza
Tutta Cipro! è una notte di gioia,
Dunque...
CASSIO
Cessa. Già m' arde il cervello
Per un nappo vuotato.
JAGO
Sì, ancora
Ber tu devi. Alle nozze d' Otello
E Desdemona!

O primeiro trecho da página 13 manifesta uma frase instigante de Jago, a qual Boito deu ênfase. Durante essa cena, repete-se um movimento muito comum de desdobramento de Jago, no qual são muitas as rubricas que informam: "(a Roderigo)" e "(a Cassio)". Ou seja, a dupla postura que o antagonista adota quando se dirige a cada um dos dois outros personagens em cena faz do público testemunha de suas intenções nefastas e permite observar-se os mecanismos da maledicência e da manipulação, promovidos pelo Alferes, em operação. Seria como se a audiência visse a máquina do ódio, com suas engrenagens, em funcionamento.

O desdobramento das traduções escolhidas por Boito, pode ser visto abaixo:

Quadro 76 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 13 do libreto.

IAGO. – Ah! noble dame, ne m'en chargez pas. – Je ne suis qu'un critique. (FVH, p. 266)	*Jago*. O gentile signora, non vogliate ch'io parli di ciò; chè su tali materie o sono muto, o sono satirico. (CR, p. 127)
Iago	JAGO.

Donna gentile, Non mi ponete a prova; altro io non sono Che un censor. (GC, p. 342)	Non provocatemi, Madonna; Son io, se non censuro, un uom di straccio. (AM, p. 59)

Percebe-se que Boito utilizou literalmente a frase de Hugo, levemente diversa das outras três traduções, como se vê abaixo:

Quadro 77 – [Versão final] 1º trecho da página 13 do libreto.

JAGO (a Roderigo) (Lo ascolta.) (forte a Cassio) Io non sono che un critico....

No segundo trecho da página 13, Jago dá a ordem do início do brinde. O desdobramento dessa frase nas traduções pode ser visto abaixo:

Quadro 78 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 13 do libreto.

IAGO, seul. – Si je puis seulement lui enfoncer une seconde coupe – sur celle qu'il a déjà bue ce soir, – il va être aussi querelleur et aussi irritable […], Roderigo, – que l'amour a déjà mis presque sens dessus dessous, – a ce soir même porté à Desdémona – des toasts profonds d'un pot, et il est de garde! IAGO. Holà! du vin! (FVH, p. 276-277)	*Jago*. Se indurre lo posso a vuotare un altro bicchiere, diverrà più collerico e sdegnoso del cagnuolo della mia giovine amante. […] Infine colle tazze vuotate in circolo ho avuto cura di ben preparare i nostri tre Cipriotti, uomini bollenti e fieri, che studiosi incessantemente del punto d'onore, sembrano elementi opposti, parati sempre a metter l'isola in guerra. Costoro pure appostai. Ora in mezzo a questa brigata d'uomini ebbri io stommi riposato e freddo per trascinar Cassio a commettere una follia tale da far romore per l'isola. — Ma eccoli. […] *Jago*. Vino, olà! (canta) [...] (vien recato il vino) (CR, p. 130)
Iago Se un'altra tazza Posso fargli versar sul vin che bebbe, Arruffato e stizzoso ei sarà presto. Come un cagnuol di dama. Intanto l'altro. Quel mio sceropione di Rodrigo, a cui L'amor Travolse quasi la celloria, In onor di Desdèmona fe'molte Libagioni, e la guardia or tocca a lui. Tra Ciprïotti, fieri cor bollenti, Sull'onor puntigliosi oltre misura, Veri campion dell'isola guerriera. Con ben ricolme coppe avvinazzai; E sen di guardia anch'essi. Or, fra tal gregge Di briaconi, il nostro Cassio a qualche Atto i'penso ãizzar che Cipro offenda... Ma qui vengono appunto. Oh! se l'effetto A quel che veggo in fantasia va dietro, Col vento in poppa e la marea seconda, Veleggerai, mia barca. […] *Iago* Olà, del vino. (GC, p. 345-346)	JAGO. Vuoti un altro bicchiere a quello aggiunto Che pur dianzi ingollò, stizzoso, audace Si farà come il botolo insolente Della mia signorina. […] Mandando in giro La coppa, avvinazzati ho quanto basta Anche i due Cipriotti, animi alteri, Infiammabili all'ira e d'un estremo Puntiglio sull'onor: veri elementi Di questa terra bellicosa. Ilo posti Alla guardia essi pure. A me non resta Ora fra questa mandra di briachi Che spingere quel Cassio ad un eccesso Tal che l'isola offenda. — Eccoli!... Quando Corrisponda l'effetto al mio disegno, Favorito dall'aura e dal mareggio, Sarà del pino mio felice il corso. […] JAGO. Olà! del vino. (AM, p. 75)

Vê-se um exemplo de como Boito trabalhava na sua redução: uma longa fala de Jago nas peças consultadas, converte-se em duas linhas no libreto.

Quadro 79 – [Versão final] 2º trecho da página 13 do libreto.

JAGO
S' ei s' innebbria è perduto!
Fallo ber.)
(ai tavernieri)
Qua, ragazzi, del vino!

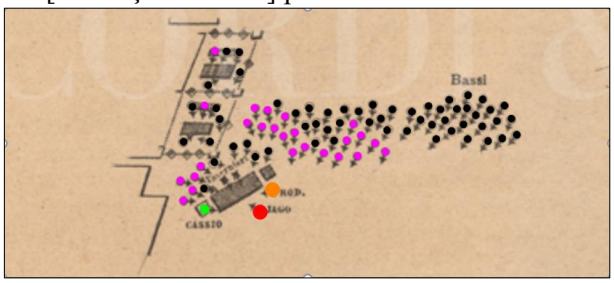
A partir dessa linha, surge um figurante em cena, cujos trajes foram também desenhados por Edel, o taberneiro, ou seja, o sujeito que servirá o vinho durante o brinde:

Figura 150 – [Figurino] Esboço N. 47, taberneiro cipriota, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887bj).

As instruções de disposição de cena apontam para Cassio (ponto verde) na cabeceira da mesa, com Jago (ponto vermelho) e Roderigo (ponto laranja) a sua frente. O coro feminino (pontos rosas) e masculino (pontos pretos) posicionam-se ao redor.

Figura 151 – [Marcação de cena] planta baixa da cena do brinde, Ato I.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 25).

No primeiro trecho da página 14, há o início de um cântico dionisíaco, de Jago. A primeira estrofe é feita de aliterações e assonâncias. O desdobramento dessa frase nas traduções pode ser visto abaixo:

Quadro 80 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 14 do libreto.

IAGO. Holà! du vin! Il chante. Et faites-moi tringuer la canette, Et faites-moi tringuer la canette. Un soldat est un homme, et la vie n'est qu'un moment. Faites donc boire le soldat. Du vin, pages! (FVH, p. 277)	*Jago*. Vino, olà! (canta) «Non badiamo alla squilla che invano rimbomba; un soldato non è che un uomo, nulla di più certo; l'uomo è fragile come il cristallo; e poichè la sua vita è sì breve, il soldato abbia perennemente il bicchiere alla mano». Vino! vino! olà! (vien recato il vino) (CR, p. 130)
Iago Olà, del vino. (Canta) Il tintinnabolo — lascia sonar: Del tintinnar — non ti curar Un uomo anch'esso non è il guerrier? Non è la vita soffio leggier? Dunque il guerrier — vuoti il bicchier! — Olà, del vin, garzoni. (Si reca del vino) (GC, p. 345-346)	JAGO. Olà! del vino. (Canta.) «Clini din! tocca, ritocca! Baci il bicchier la bocca. Uomo è il guerrier, la vita Dell'uomo è d'una spanna. Bevi, guerrier, tracanna! Chè presto eli' è finita!» Vino, ragazzi miei! (Portano fiaschi.) (AM, p. 87-89)

A mesma repetição de consoantes, vogais e sílabas, são percebidas tanto na tradução francesa quanto na de Maffei, onde se encontra o termo "*tracanna*", algo como: um golaço (um gole com o qual se sorve grande quantidade de bebida), um bom trago. A tradução de Rusconi, como é em prosa, não traz tanta riqueza rítmica e de rimas, mas é igualmente bela.

Quadro 81 – [Versão final] 1º trecho da página 14 do libreto.

JAGO Inaffia l'ugola! Trinca, tracanna! Prima che svampino Canto e bicchier.

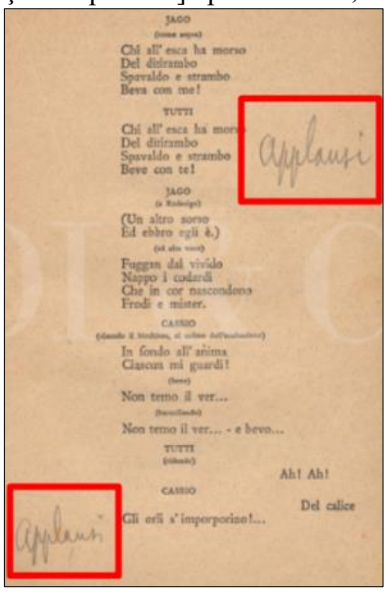
No trecho seguinte da página 14, há a segunda estrofe do cântico, que traz algo sinestésico, isto é, a construção da imagem da bebida como sendo uma isca lançada pelo Ditirambo para fisgar seres imprudentes, não há paralela repercussão nas traduções. Entretanto, em 1866, Boito envia uma carta à Giuseppina Colette oferecendo-a uma poesia, classificada como juvenil. Os primeiros versos da missiva são uma espécie de instrução para o poema a seguir e, nessa, os primeiros versos são: "DITIRAMBO MOLTO STRAMBO COMPOSTO ED ESEGUITO IN NOTE E IN VERSI [...]" (BOITO, 1866, p. 61).

Quadro 82 – [Versão final] 2º trecho da página 14 do libreto.

JAGO (a todos) Chi all'esca ha morso Del ditirambo Spavaldo e strambo Beva con me..

Novamente, de acordo com as anotações de Ricordi, a ópera recebe dois aplausos em cena aberta no decorrer desse festivo brinde:

Figura 152 – [Reação do público] após o brinde, registro de Ricordi.

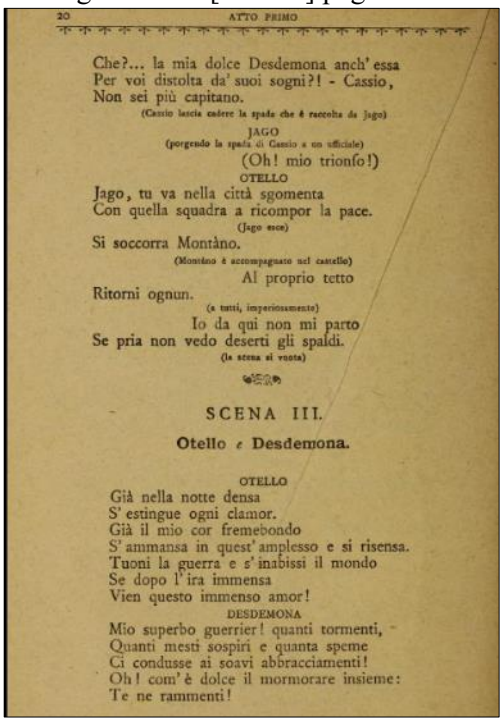


Fonte: (BOITO, 1886c, p. 15).

Abaixo, o dueto de amor entre Otello e Desdemona, que encerra o Ato I, nas páginas 20, 21 e 22:

Quadro 83 – [Libreto] páginas 20, 21 e 22, original e tradução.

Figura 153 – [Libreto] página 20.


20 ATTO PRIMO

Che?... la mia dolce Desdemona anch' essa
Per voi distolta da' suoi sogni?! - Cassio,
Non sei più capitano.
(Cassio lascia cadere la spada che è raccolta da Jago)
JAGO
(porgendo la spada di Cassio a un ufficiale)
(Oh! mio trionfo!)
OTELLO
Jago, tu va nella città sgomenta
Con quella squadra a ricompor la pace.
(Jago esce)
Si soccorra Montàno.
(Montano è accompagnato nel castello)
Al proprio tetto
Ritorni ognun.
(a tutti, imperiosamente)
Io da qui non mi parto
Se pria non vedo deserti gli spaldi.
(la scena si vuota)

SCENA III.

Otello e Desdemona.

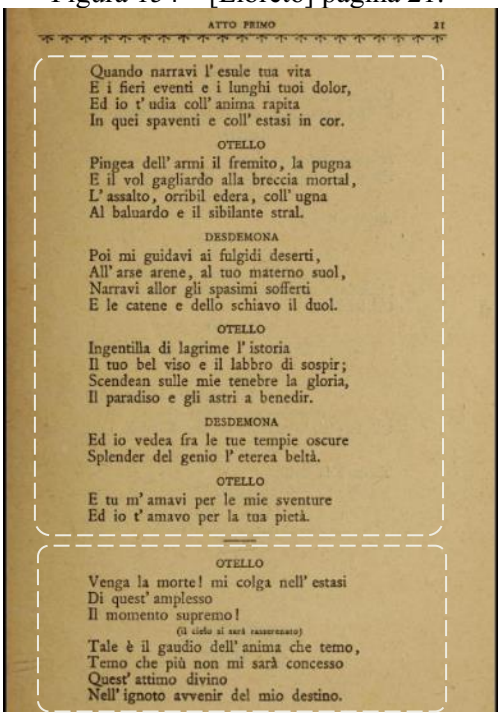
OTELLO
Già nella notte densa
S' estingue ogni clamor.
Già il mio cor fremebondo
S' ammansa in quest' amplesso e si risensa.
Tuoni la guerra e s' inabissi il mondo
Se dopo l' ira immensa
Vien questo immenso amor!
DESDEMONA
Mio superbo guerrier! quanti tormenti,
Quanti mesti sospiri e quanta speme
Ci condusse ai soavi abbracciamenti!
Oh! com' è dolce il mormorare insieme:
Te ne rammenti!

Tradução

OTELLO
Já, na noite densa,
Se extingue todo clamor.
Já no meu coração tremebundo
Se amansa neste amplexo e se restaura.
Troveje a guerra e ao precipício o mundo
Se depois dessa ira imensa
Vem este imenso amor!
DESDEMONA
Meu soberbo guerreiro! Quantos tormentos,
Quantos mesclados suspiros e quanta esperança
Nos conduz aos suaves abraçamentos!
Oh! Como é doce o murmurarmos juntos:
Te recordas!

Fonte: Boito (1886b, p. 20).

Figura 154 – [Libreto] página 21.



ATTO PRIMO 21

Quando narravi l' esule tua vita
E i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,
Ed io t' udia coll' anima rapita
In quei spaventi e coll' estasi in cor.

OTELLO

Pingea dell' armi il fremito, la pugna
E il vol gagliardo alla breccia mortal,
L' assalto, orribil edera, coll' ugna
Al baluardo e il sibilante stral.

DESDEMONA

Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,
All' arse arene, al tuo materno suol,
Narravi allor gli spasimi sofferti
E le catene e dello schiavo il duol.

OTELLO

Ingentilla di lagrime l' istoria
Il tuo bel viso e il labbro di sospir;
Scendean sulle mie tenebre la gloria,
Il paradiso e gli astri a benedir.

DESDEMONA

Ed io vedea fra le tue tempie oscure
Splender del genio l' eterea beltà.

OTELLO

E tu m' amavi per le mie sventure
Ed io t' amavo per la tua pietà.

OTELLO

Venga la morte! mi colga nell' estasi
Di quest' amplesso
Il momento supremo!
(il cielo si sarà rasserenato)
Tale è il gaudio dell' anima che temo,
Temo che più non mi sarà concesso
Quest' attimo divino
Nell' ignoto avvenir del mio destino.

Fonte: Boito (1886b, p. 21).

Tradução

Quando narraste êxul a tua vida
E os ferozes fatos e as longas tuas dores,
E eu te ouvia co'a alma absolvida
Naqueles assombros e co' êxtase no peito.

OTELLO

Pintava as armas o agito, a pugna
E o rol galhardo à brecha mortal,
O assalto, horrível hera, com a unha
Ao baluardo e o sibilante dardos.

DESDEMONA

Depois me guiavas aos fúlgidos desertos,
Às ardentes areias, ao teu materno solo.
Narravas assim os espasmos sofridos
E as cadeias e dos escravos o suplício

OTELLO

Banhava de lágrimas a história
O teu belo rosto e o lábio de suspiro;
Desciam sobre minhas trevas a glória,
O paraíso e os astros a bendizer.

DESDEMONA

E eu via entre tuas têmporas escuras
Esplender do gênio a etérea beldade.

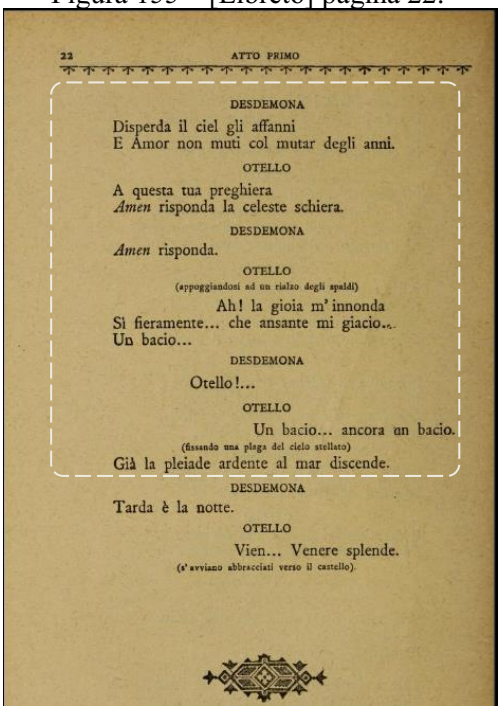
OTELLO

E tu me amavas pelas minhas desventuras
E eu te amava pela tua compaixão.

OTELLO

Venha a morte! Me colha no êxtase
Deste amplexo
O momento supremo!
(o céu será sereno)
Tal é o gáudio da alma que temo,
Temo que mais não me será concedido
Este átimo divino
No ignoto porvir do meu destino.

Figura 155 – [Libreto] página 22.



22 ATTO PRIMO

DESDEMONA

Disperda il ciel gli affanni
E Amor non muti col mutar degli anni.

OTELLO

A questa tua preghiera
Amen risponda la celeste schiera.

DESDEMONA

Amen risponda.

OTELLO

(appoggiandosi ad un rialzo degli spaldi)
Ah! la gioia m' innonda
Sì fieramente... che ansante mi giacio...
Un bacio...

DESDEMONA

Otello!...

OTELLO

Un bacio... ancora un bacio.
(fissando una plaga del cielo stellato)
Già la pleiade ardente al mar discende.

DESDEMONA

Tarda è la notte.

OTELLO

Vien... Venere splende.
(s' avviano abbracciati verso il castello)

Fonte: Boito (1886b, p. 22).

Tradução

DESDEMONA

Disperse o céu as angústias
E Amor não mude com o mudar dos anos.

OTELLO

A esta tua oração.
Amém os anjos te respondam

DESDEMONA

Amém respondam.

OTELLO

(apoiando-se no realço dos ombros)
Ah! A alegria me inunda
Sim, ferozmente... que ofegante me sacio...
Um beijo...

DESDEMONA

Otello!...

OTELLO

Um beijo... ainda um beijo.
(fixando uma parte do céu estrelado)
Já a plêiade ardente ao mar descende.

DESDEMONA

Tarde é a noite.

OTELLO

Vem!... Vênus esplende.
(seguem abraçados em direção ao castelo)

O dueto de amor entre o casal protagonista é constituído de fragmentos de todo o Ato I da peça de Shakespeare. O primeiro trecho da página 21 tem os seguintes desdobramentos nas traduções, vistos abaixo:

Quadro 84 – [Traduções] repercussão do 1º trecho da página 21 do libreto.

OTHELLO. – […] l'histoire de ma vie, – année par année, les batailles, les sièges, les hasards – que j'avais traversés. – Je parcourus tout, depuis les jours de mon enfance – jusqu'au moment même où il m'avait prié de raconter. – Alors je parlai de chances désastreuses, – d'aventures émouvantes sur terre et sur mer, – de morts esquivées d'un cheveu sur la brèche menaçante, – de ma capture par l'insolent ennemi, – de ma vente comme esclave, de mon rachat, – et de ce qui suivit. […] . Pour écouter ces choses, – Desdémona montrait une curiosité sérieuse; […] – J'y consentis, et souvent je lui dérobai des larmes, […] 6 (FVH, p. 251) […] elle m'aimait pour les dangers que j'avais traversés, – et je l'aimais pour la sympathie qu'elle y avait prise. – (FVH, p.252) DESDEMONA […] C'est dans legénie d'Othello que j'ai vu 6 son visage; (FVH, p. 255)	*Ot.* […] e spesso mi voleva con sè, m'interrogava sempre sull'istoria della mia vita, sulle battaglie a cui ero intervenuto, sugli assedii che aveva condotti, sui pericoli tutti da me corsi. Riandando la mia vita dai dì della fanciullezza fino all'istante del mio racconto, io facea lunga narrazione di svariate avventure, di dolorosi infortunii, sofferti così in mare che in campo; di tremendi pericoli affrontati or sulle breccie sanguinose, ora sulle navi squarciate.[…] Mentre seguivano quei racconti, Desdemona pendeva dal mio labbro, ma di sovente le domestiche cure venivano a distrarla; e costretta d'accudirvi, perdeva spesso, con molto suo dolore, il filo della narrativa. […] Acconsentii; e compiacendola, vidi spesso brillar ne' suoi occhi le lagrime, allorchè ricordava qualche infelice vicenda di mia giovinezza. Terminato il mio dire, ella sospirò dal cuore profondo, esclamò: che assai strane erano le mie avventure; che ben degna era la mia sorte della più tenera pietà; ch'ella avrebbe allora desiderato ignorarle; e che sarebbe stata nondimeno lieta se il Cielo l'avesse fatta nascere uomo, e messa al posto mio. Mi ringraziò quindi, e mi disse che se un amico avessi avuto che di lei fosse stato vago, gl'insegnassi a raccontare mia storia, chè ciò sarebbe bastato per renderla amorosa. A quell'ingenuo abbandono parlai: ella m'amò pei pericoli che aveva corsi; io l'amai per la compassione che sentiva delle mie sventure: tali sono state le mie malìe. (CR, p. 130)
Otello […]; E farmi invito solea spesso, inchieste Di mia storia movendo, anno per anno; Gli assedii, le battaglie, e le fortune Per me passate. E la mia vita intera Da'miei giorni infantili, insino all'ora Ch'ei di Narrarla m'imponea, ricorsi: E raccontai penose ardue vicende, Lagrimevoli casi in terra e in mare; Sulle mortali brecce alti perigli Per un punto sfuggiti; e come io fossi Fatto captivo dal crudel nemico E venduto al servaggio; e come poi Redento a libertà. De'miei viaggi A narrar seguitai; fonde caverne, Oziosi deserti, irte miniere; Rocce e monti che il ciel toccan col capo. E rammentai, poich' io parlar dovea, Cannibali onde l'un l'altro divora, Antropofagi e genti a cui la testa Non soverebia le spalle. Al mio racconto, Seria, intenta chinavasi la bella Desdemona; ma ogn'ora in altra parte La conducean le casalinghe cure: E le adempia sollecita; poi tosto A me tornava, e con avido orecchio Stavasi a divorar le mie parole. Io poi che me n'avvidi, un'opportuna Ora cogliendo, ritrovai la via Di farle uscir dal core una preghiera; Che le dicessi per intero i miei Pellegrinaggi, cui soltanto in parlo Udito avea, nè intentamente mai. Acconsentii; sul ciglio le scorversi	OTELLO. […]. Spesso della mia storia, anno per anno, Mi chiedea, delle pugne e degli assedi, Delle vicende che sostenni. Io scorsi Tutta la vita mia dalla infantile (Portano fiaschi.) Età fino a quel di che di narrarla Pregato egli m'avea. Parlai di casi Terribili, di grandi e commoventi Fortune in terra e in mar da me durate Di rischi che sfuggii per un prodigio Sulla breccia mortai. Gli raccontai Come io caddi prigion di prepotente Nemico, e dallo stesso a dolorosa Schiavitù poi venduto; c come io giunsi A sciogliermi da'lacci. E, seguitando, Narrai de' miei viaggi; e qui mistiero Mi fu parlar di spelonche profonde, Di vaste solitudini, di cave Metalliche, di scogli e di montagne Elevate cosi che colle creste Toccano il ciel. Cannibali io descrissi, Che s'ingojan fra loro, antropofaghi, E genti mostruose a cui la testa Gli omeri non eccede. Ad ascoltarmi Tutta seria Desdemona piegava La bella faccia; se non che le cure Dimestiche solcano in altro loco Di continuo chiamarla; e districata Ch'ella in fretta se n'era, a me tornava Sollecita, e con tesi avidi orecchi Divorando venia le mie parole. Queste cose avvertite, e colto il tempo Opportuno, di trarle una preghiera Dal cor trovai la guisa; e la preghiera

Ben sovente le lagrime, narrando Qualche fiera vicenda che sostenne La giovinezza mia. Quando il racconto Fini, per la mia pena essa mi diede Un mare di sospiri, e già gridando; — Oh strani casi, oltre ogni modo strani, In fede mia! pietosi; ah si, pietosi Profondamente! - E bramava nel core Di non averli uditi, e in un bramava L'avesse il ciel creata un uom simile. Rendeami grazie, e mi dicea, se mai Un amico m'avessi che per lei Sentisse amor, d'apprendergli il racconto Della mia vita; chè l'avrebbe amato. A tali detti, anch'io parlai: per tutti I miei corsi perigli ella m'amava. Ed io l'amai per la pietà che n'ebbe. Questi gl'incanti fùr che in opra lo posi: Ella stessa or qui viene, e a voi l'affermi. (GC, p. 337)	Fu che dirle io dovessi il corso intiero De' miei pellegrinaggi, onci' ella avea Soltanto in parte, ed interrotta, udito. V'accondiscesi, ed osservai più volte, Che mentre raccontando io le venia Qualche avventura paurosa occorsa Alla mia giovinezza, umido il ciglio Le si facea. Compiuto il mio racconto, Infiniti sospiri in premio ottenni Dell'averla appagata; e ch'eran, disse, Strani in vero i miei casi, oltre misura Strani, e che nulla più di lor potea L'anima intenerir. Di non averli Sentiti ella bramava, e in un vaghezza La pungea che creala il Ciel l'avesse Nell'uom che li pati. Mercè mi rese, Dicendomi alla fin che se d'amore Preso un amico suo per lei si fosse, Gl'insegnassi a narrar la fortunosa Storia della mia vita e riamato Saria. Tal cosa udita aneli' io parlai. Ella mi amò pe'miei perigli, ed io L'amai per la pietà che le destaro. Eccovi le malie di cui mi valsi... Ma qui giunge ella stessa. A voi lo dica. (AM, p. 34-36)

Uma longa fala de Otello diante do senado vêneto, no primeiro ato da peça de Shakespeare, desdobrou-se no diálogo de amor com Desdemona.

Quadro 85 – [Versão final] 1º trecho da página 21 do libreto.

DESDEMONA Quando narravi 1' esule tua vita E i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor, Ed io t' udia coli' anima rapita In quei spaventi e coli' estasi in cor. OTELLO Pingea dell'armi il fremito, la pugna E il voi gagliardo alla breccia mortai, L'assalto, orribil edera, coli' ugna Al baluardo e il sibilante stral. DESDEMONA Poi mi guidavi ai fulgidi deserti, All'arse arene, al tuo materno suol, Narravi allor gli spasimi sofferti E le catene e dello schiavo il duol. OTELLO Ingentilla di lagrime y istoria Il tuo bel viso e il labbro di sospir; Scendean sulle mie tenebre la gloria, Il paradiso e gli astri a benedir. DESDEMONA Ed io vedea fra le tue tempie oscure Splender del genio l'eterea beltà. OTELLO E tu m' amavi per le mie sventure Ed io t' amavo per la tua pietà.

Após a primeira entrada, Otello retornou à cena com trajes diferentes dos anteriores, enquanto Desdemona apareceu pela primeira vez para se expressar. Para a presente cena, Edel esboçou os seguintes figurinos:

Quadro 86 – [Figurinos] dueto de amor entre Otello e Desdemona, 1887.

Figura 156 – [Libreto] esboço N. 9, Otello, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ab).

Figura 157 – [Libreto] esboço N. 2, Desdemona, Ato I.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887bs).

Como veneziana que é, o figurino de Desdemona tem farta referência em Carpaccio e Bellini. Abaixo, a obra *Sogno di Orsola* (anterior a junho de 1526), de Vittore Carpaccio:

Quadro 87 – [Referências] obra *Sogno di Orsola* e detalhe, de Carpaccio.

Figura 158 – [Referências] *Sogno di Orsola,* anterior a 1526.

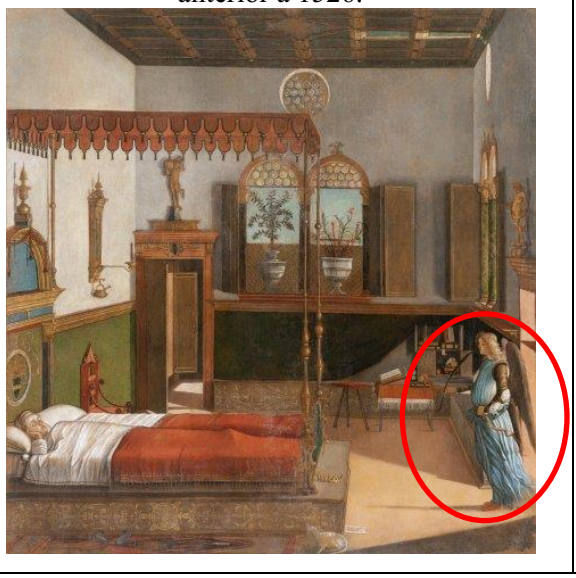
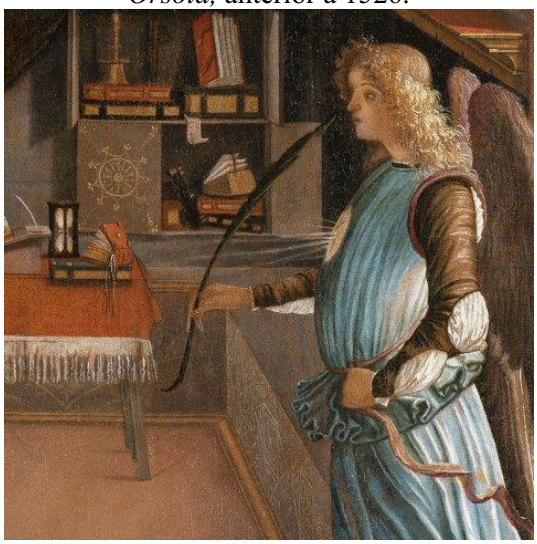


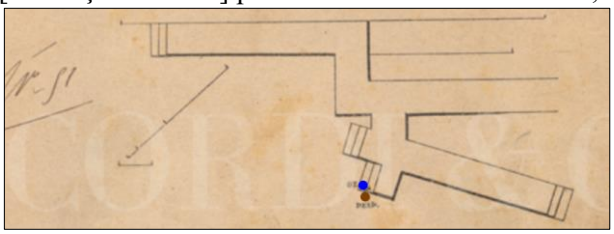
Figura 159 – [Referências] detalhe de *Sogno di Orsola,* anterior a 1526.



Fonte: (CARPACCIO, 1526c).

Esse dueto tem uma complexa marcação que culmina com o casal abraçado num beijo, Otello (o ponto azul) e Desdemona (o ponto marrom), conforme imagem abaixo:

Figura 160 – [Marcação de cena] planta baixa do dueto de amor, 3ª cena, Ato I.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 34).

O segundo trecho da página 21, a estrofe de Otello estende-se entre as duas páginas mencionadas.

Quadro 88 – [Traduções] repercussão do 2º trecho da página 21 do libreto.

OTHELLO […] Si le moment était venu de mourir, – ce serait maintenant le bonheur suprême; car j'ai peur, – tant le contentement de mon âme est absolu, – qu'il n'y ait pas un ravissement pareil à celui-ci – dans l'avenir inconnu de ma destinée […] DESDÉMONA. Fasse le ciel – au contraire que nos amours et nos joies augmentent avec – nos années! OTHELLO. Dites amen à cela, adorables puissances! – Je ne puis pas expliquer ce ravissement. – Il m'étouffe, c'est trop de joie. – Tiens! Tiens encore! Il l'embrasse. (FVH, p. 269)	*Ot*. La mia sorpresa eguaglia il mio contento, veggendoti qui giunta prima di me. Quanta dolcezza ho nel cuore! Ah! se la tempesta deve esser sempre seguita da simil calma, si scatenino pure i venti per risvegliar la morte fino in seno agli abissi; e la fragile barca, flagellata dall'onde, ascenda su' montuosi flutti, e dall'altezza de' cieli ricada precipitosa fino al baratro infernale! Oh! se l'ora della mia morte fosse giunta adesso, io morrei al colmo della letizia; e temo che tanta felicità, come provo ora, non mi riserbino più i miei destini sconosciuti. *Desd*. Nol voglia il Cielo; e possa invece il nostro amore e la nostra felicità crescer sempre col em umero dei nostri giorni. *Ot*. Esaudite il suo voto, potenze celesti! Esprimer non saprei la gioia mia; essa m'inebbria, e mi toglie la voce. (l'abbraccia) Ah! in questi baci, mia tenera sposa, stian sempre le contese che s'eleveranno fra noi! (CR, p. 128)
Otello Pari al contento io provo Gran maraviglia di vederti giunta Prima di me. Gioia dell'alma mia! Se alle procelle ognor deve una calma Seguir simíle a questa, oh! mugghi il vento, Ululi, fin che desta abbia la morte! Possa la nave travagliata alzarsi Su monti d'onde, qual Olimpo eretti, E fonda ripiomliar, quanto dal cielo Lunge è l'inferno! Oh! s'io dovessi in questa Ora morir, nel sommo della gioia Morrei: tanta è la piena del contento, Che l'oscuro mio fato egual conforto Più non avrà. *Desdémona* Che il nostro amore e questa Gioia non cresca in un co'nostri giorni, Deh tolga Dio! *Otello* Sante del ciel potenze, L'esaüdite! A dir tanta dolcezza Non ho parola; essa il respir mi tronca; È soverchia la gioia. — Un bacio, e un altro! (Baciando Desdémona) (GC, p. 343)	OTELLO. Come, o dolcezza dell'anima mia, Si confondono in me stupore e gioja, Nel vederti qui giunta anzi che tocca Cipro avess' io! Se calma tal succede Sempre ad ogni procella, ah possa il vento Ruggir fin che svegliata abbia la morte! Possa su monti di marosi alzarsi Tanto la nave mia quanto s'innalza L'Olimpo, e ripiombar così profonda Come l'inferno. Oh l'ora ultima questa Fosse della mia vita! avrei, morendo, Gustato il sommo dei diletti!... E tanta La voluttà che l'anima m'inonda, Che sperarne la e guai dal tenebroso Mio destin non ardisco. DESDEMONA. A Dio non piaccia Che il nostro affetto, che la gioja nostra Coi nostri giorni non s'accresca. OTELLO. Cielo, Tu che puoi, la esaudisci! Io non ho voce, No, per tanta letizia: il cor n'è oppresso, Nè la comporta... Un bacio... un altro!.. e epiesta Sia la gara maggior che mai divida L'anime nostre.. (AM, p. 63-64)

Nessas repercussões, a frase que mais chama a atenção é "*un bacio*", "um beijo", proferidas apenas nas obras de Carcano e Maffei, e replicadas por Boito. No libreto, a versão ficou:

Quadro 89 – [Versão final] 2º trecho da página 21 e 1º trecho da página 22 do libreto.

OTELLO
Venga la morte! mi colga nell'estasi
Di quest' amplesso
Il momento supremo!
(il cieio si sarà rasserenato)
Tale è il gaudio dell'anima che temo,
Temo che più non mi sarà concesso
Quest' attimo divino
Nell'ignoto avvenir del mio destino.

DESDEMONA
Disperda il del gli affanni
E Amor non muti col mutar degli anni.
OTELLO
A questa tua preghiera
Amen risponda la celeste schiera.
DESDEMONA
Amen risponda.
OTELLO
(appoggiandosi ad un rialzo degli spaldi)
Ah! la gioia m' innonda
Sì fieramente... che ansante mi giacio.
Un bacio...
DESDEMONA
Otello!...
OTELLO
Un bacio... ancora un bacio.
(fissando una plaga del cielo stellato)
Già la pleiade ardente al mar discende.

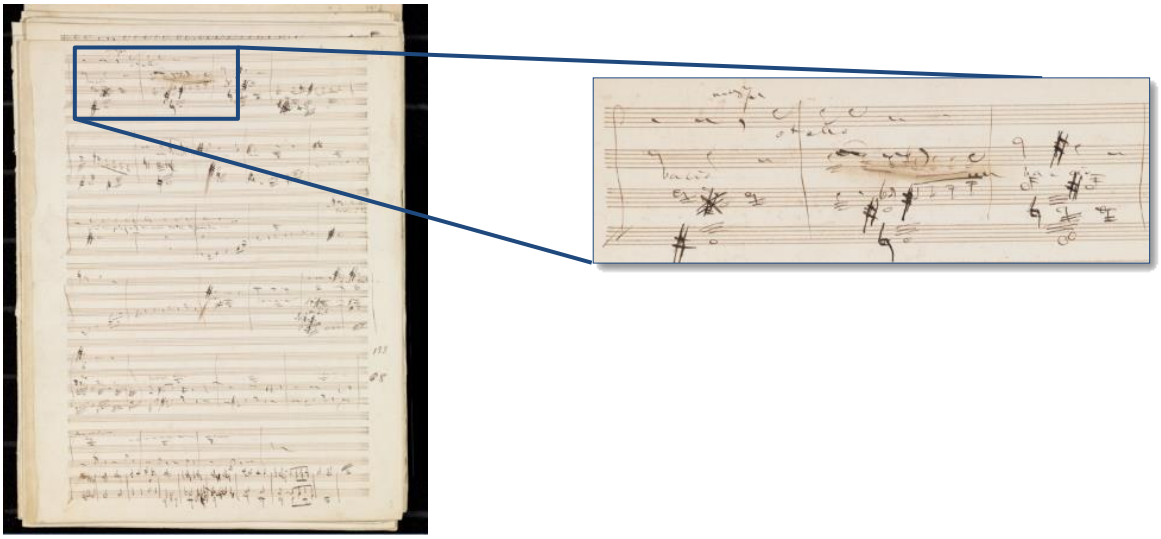
Além disso, o dueto deveria ser seguido por Jago, ao longe, que após a saída do casal, diria uma estrofe, mas essa parte foi removida, tornando-se repetitiva, com o advento do *Credo scellerato*, a ser incluído no início do ato posterior. O fragmento excluído está abaixo:

Quadro 90 – [Modificação do Libreto] trecho removido, versos de Jago 3ª cena, Ato I.

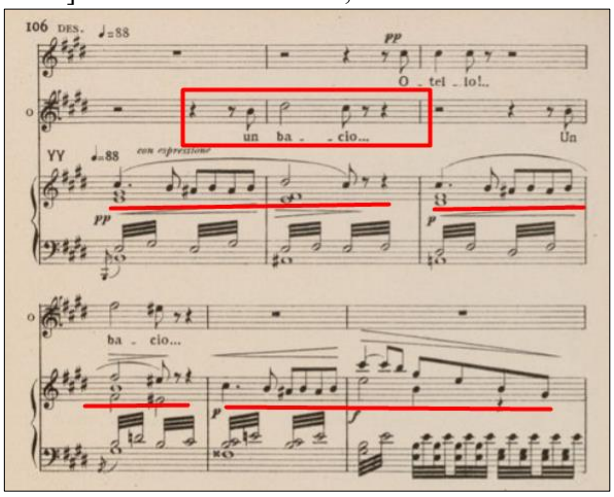
JAGO
Soave accordo ove l'amor si stempra
Con blando accento
E vago!
Infrangerò l'armoniosa tempra
Di quel concento.
Fede d'onesto Jago!

Fonte: Alessandro Luzio (1935, p. 97).

Em Hugo e Rusconi, em vez, aparece, respectivamente: "*Il l'embrasse*", "ele a abraça"; e "*l'abbraccia*", "a abraça", o que transmite outra ordem de sentimentos, diferentemente de "um beijo". Verdi transformará essa fala no *leitmotiv* de amor entre o casal e a resgatará na ópera sempre que o amor entre ambos for rememorado.

Figura 161 – [Manuscrito] arquivo GV_OTL_a02_004r dos esboços de Verdi, 3ª cena, Ato I.

Fonte: *ASP* (2019).

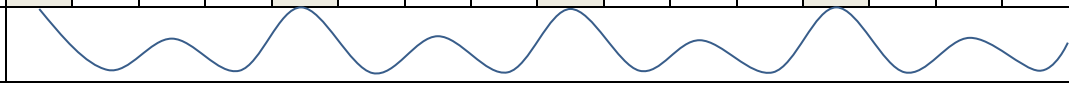
O esboço criativo de Verdi pode ser mais bem compreendido com a imagem abaixo, da publicação de Saladino:

Figura 162 – [Partitura] o *leitmotiv* "*un bacio*", de Otello e Desdemona, 3ª cena, Ato I.

Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 106).

Note-se no movimento das notas musicais e figuras rítmicas sublinhadas, que o fraseado parece um diálogo com o corpo dos personagens em cena: a semínima (Dó#), convencionada como sendo um tempo musical, divide-se pela metade em colcheias, que ondulam em uma sinuosa topografia de meio tom de intervalos acima e abaixo (La# – Si), como se fosse o acelerar da batida de um coração prestes ao tocar dos lábios, cuja êxtase do encontro ocorre em uma mínima (Ré#), alongado no duplo tempo de uma mínima, para relaxar ao fim (Dó#). A tonalidade é Mi maior e a frase de Otello começa em anacruse, porque a ênfase do verso "*un bacio*" está na palavra "*bacio*", pois não importa quantos beijos (*un*), importa o beijo. A tônica, especificamente, recai sobre a sílaba "***ba***" que, de acordo com a declamação escolhida

por Verdi, é encaixada no tempo forte do compasso, *tesis*, de modo que as sílabas "*un*" e "*cio*" são deslocadas, respectivamente para o tempo fraco anterior e posterior, a *arsis*; dentro do esquema de tempo forte (F), fraco (f), meio forte (mf) e fraco (f) do compasso 4/4, demonstrado abaixo:

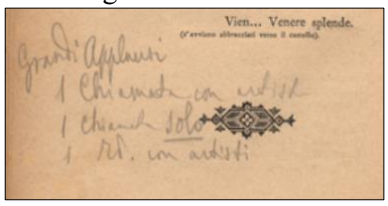
Tabela 13 – [Escansão] acentuação rítmica do *leitmotiv* de Otello e Desdemona.

4/4	Compasso 1				Compasso 2				Compasso 3				Compasso 4			
	F	f	mf	f	F	f	mf	f	F	f	mf	f	F	f	mf	f
Sílabas:	–	–	–	*un*	*ba*	*cio*	–	–	–	–	–	*un*	*ba*	*cio*	–	–
Linha de entonação																

Logo, pensando-se apenas na declamação, na ênfase que cada parte do verso terá, ignorando-se da linha melódica por enquanto, a forma que Verdi escolheu para pronunciar esse trecho é preponderante para que ele, na partitura, inicie em anacruse. De outra forma, caso a tônica estivesse sobre "*un*", a construção rítmica influenciaria em uma construção de significado da frase diversa: um beijo, dois beijos, etc. Note-se, de agora por diante, que as anacruses na partitura verdiana respondem a uma lógica de declamação: onde recai a primeira tônica? Essa será alocada no tempo forte do compasso; quaisquer sílabas precedentes, encaixam-se no tempo fraco do compasso anterior. Assim é o *leitmotiv* que sempre aparecerá para relembrar ao público de que, em algum momento, Otello e Desdemona se amaram. A linha melódica de Otello, um tenor, está escrita em clave de Dó (escrita à moda antiga na partitura), com o 3º Dó sobre a 4ª linha do pentagrama.

Por fim, o registro de Ricordi com relação ao encerramento do Ato I pode ser visto abaixo:

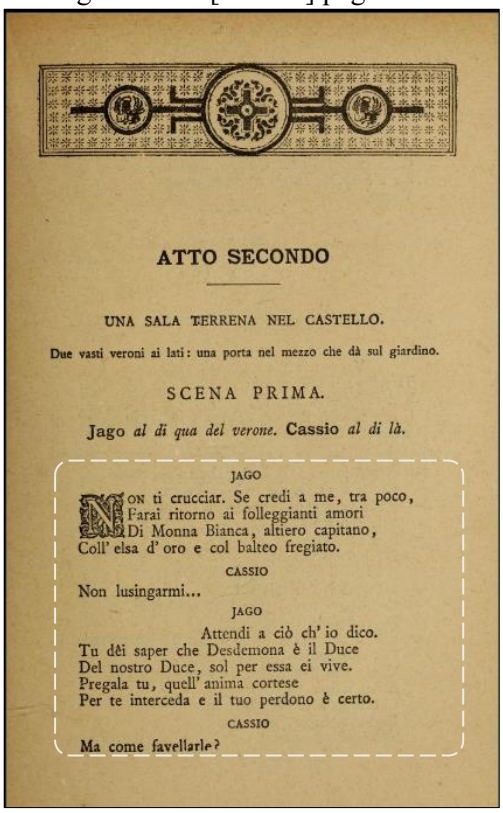
Quadro 91 – [Reação do público] final do Ato I, registro de Ricordi com transcrição.

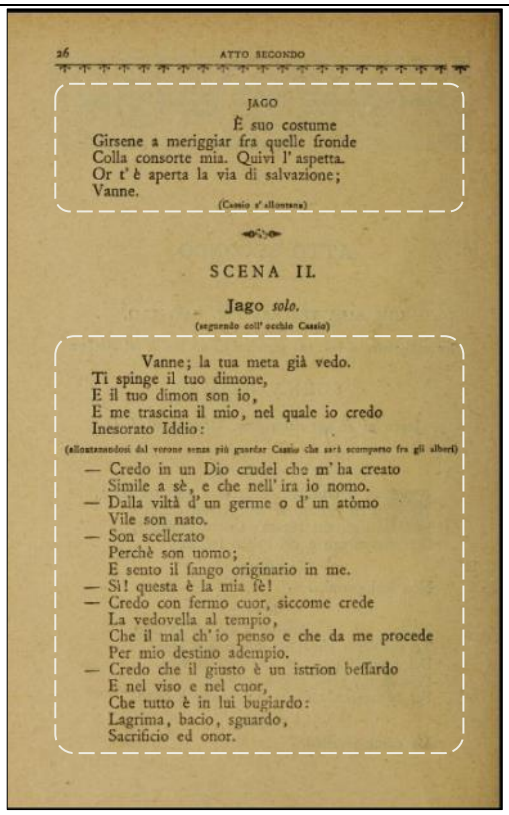
Figura 163 – [Reação do público] final do Ato I, registro de Ricordi.	Transcrição:
 Fonte: (BOITO, 1886c, p. 22).	*Grandi Applausi* *1 Chiamata con artisti* *1 Chiamata <u>solo</u>* *1 Id. con artisti*

6.2 O CREDO DEGENERADO E O CORO À DESDEMONA

O presente subcapítulo corresponde a algumas cenas selecionadas do Ato II de *Otello*. O trecho relativo ao começo do Ato II, no qual ocorre o diálogo entre Cassio e Jago e o *Credo infernal* desse personagem, correspondem às páginas 25, 26 e 27, abaixo:

Quadro 92 – [Libreto] páginas 25, 26 e 27, original e tradução.

<table>
<tr>
<td>Figura 164 – [Libreto] página 25.
 
ATTO SECONDO
UNA SALA TERRENA NEL CASTELLO.
Due vasti veroni ai lati: una porta nel mezzo che dà sul giardino.
SCENA PRIMA.
Jago al di qua del verone. Cassio al di là.
JAGO
Non ti crucciar. Se credi a me, tra poco,
Farai ritorno ai folleggianti amori
Di Monna Bianca, altiero capitano,
Coll' elsa d' oro e col balteo fregiato.
CASSIO
Non lusingarmi...
JAGO
Attendi a ciò ch' io dico.
Tu dèi saper che Desdemona è il Duce
Del nostro Duce, sol per essa ei vive.
Pregala tu, quell' anima cortese
Per te interceda e il tuo perdono è certo.
CASSIO
Ma come favellarle?
Fonte: Boito (1886b, p. 25).</td>
<td>Tradução
SEGUNDO ATO
UMA SALA NO TÉRREO DO CASTELO.
Dois vastos janelões aos lados: uma porta no meio para o jardim.
PRIMEIRA CENA
Jago no lado de dentro do janelão. Cassio no lado de fora.
JAGO
Não te aflija. Se cresses em mim, em pouco,
Retornarás aos enlouquecidos amores
Com a Senhora Bianca, altaneiro capitão,
Com empunhadura e baltéu estampados.
CASSIO
Não me bajule...
JAGO
Atente para isso que eu digo.
Tu deves saber que Desdemona é o Duce
Do nosso Duce, só por essa ele vive.
Pede-a tu, aquela alma cortês
Por ti interceda e o teu perdão é certo.
CASSIO
Mas como falar-lhe?</td>
</tr>
<tr>
<td>Figura 165 – [Libreto] página 26.</td>
<td>Tradução
JAGO
É o seu costume
Ir-se meridianar por essa fronde
Com a consorte minha. Que lá a espera.
Agora te é aberta a via de salvação;
Vai-te.
(Cassio se afasta)
***
CENA II.
JAGO só.
(seguindo Cassio com os olhos)
Vai-te; a tua meta já vejo.
Te impele o teu demônio,
E o teu demônio sou eu,
E me dirige o meu, no qual eu creio
Inexorável Deus.
(afastando-se dos janelões sem mais olhar Cassio que sumirá entre as árvores)
- Creio em um Deus cruel que m'há criado
Símile a si, e que com ira chamo.</td>
</tr>
</table>



26 ATTO SECONDO

JAGO

È suo costume
Girsene a meriggiar fra quelle fronde
Colla consorte mia. Quivi l' aspetta.
Or t' è aperta la via di salvazione;
Vanne.

(Cassio s' allontana)

SCENA II.

Jago *solo.*

(seguendo coll' occhio Cassio)

Vanne; la tua meta già vedo.
Ti spinge il tuo dimone,
E il tuo dimon son io,
E me trascina il mio, nel quale io credo
Inesorato Iddio:

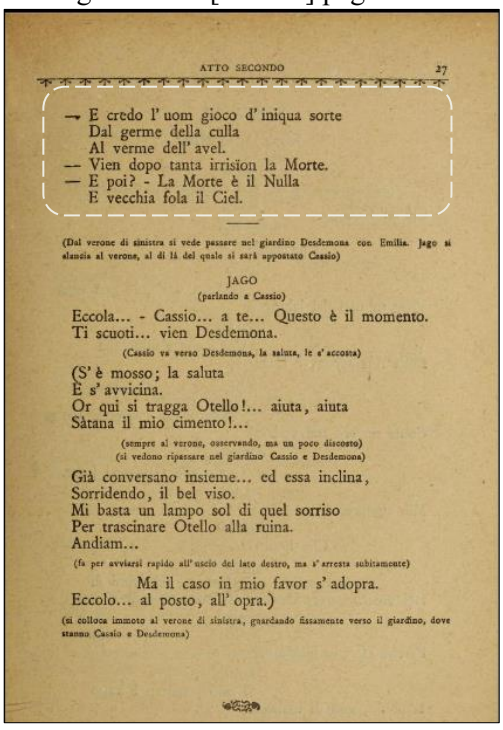
(allontanandosi dal verone senza più guardar Cassio che sarà scomparso fra gli alberi)

— Credo in un Dio crudel che m' ha creato
Simile a sè, e che nell' ira io nomo.
— Dalla viltà d' un germe o d' un atòmo
Vile son nato.
— Son scellerato
Perchè son uomo;
E sento il fango originario in me.
— Sì! questa è la mia fè!
— Credo con fermo cuor, siccome crede
La vedovella al tempio,
Che il mal ch' io penso e che da me procede
Per mio destino adempio.
— Credo che il giusto è un istrion beffardo
E nel viso e nel cuor,
Che tutto è in lui bugiardo:
Lagrima, bacio, sguardo,
Sacrificio ed onor.

Fonte: Boito (1886b, p. 26).

- Da vilania d'um germe ou d'um átomo
  Vil sou nato.
- Sou degenerado
  Porque sou homem;
  E sinto o lodo originário em mim.
- Sim! Esta é a mi'a fé!
- Creio com firme cor, tal como crê
  O crente divino,
  Que o mal qu'eu penso e que de mim procede
  Para cumprir meu destino.
- Creio que o justo é um histrião burlesco
  E que no rosto e no peito,
  Que tudo é em si grotesco;
  Lágrima, beijo, olhar,
  Sacrifício e respeito.

Figura 166 – [Libreto] página 27.



ATTO SECONDO 27

— E credo l' uom gioco d' iniqua sorte
Dal germe della culla
Al verme dell' avel.
— Vien dopo tanta irrision la Morte.
— E poi? - La Morte è il Nulla
E vecchia fola il Ciel.

(Dal verone di sinistra si vede passare nel giardino Desdemona con Emilia. Jago si slancia al verone, al di là del quale si sarà appostato Cassio)

JAGO
(parlando a Cassio)

Eccola... - Cassio... a te... Questo è il momento.
Ti scuoti... vien Desdemona.

(Cassio va verso Desdemona, la saluta, le s' accosta)

(S' è mosso; la saluta
È s' avvicina.
Or qui si tragga Otello!... aiuta, aiuta
Sàtana il mio cimento!...

(sempre al verone, osservando, ma un poco discosto)
(si vedono ripassare nel giardino Cassio e Desdemona)

Già conversano insieme... ed essa inclina,
Sorridendo, il bel viso.
Mi basta un lampo sol di quel sorriso
Per trascinare Otello alla ruina.
Andiam...

(fa per avviarsi rapido all' uscio del lato destro, ma s' arresta subitamente)

Ma il caso in mio favor s' adopra.
Eccolo... al posto, all' opra.)

(si colloca immoto al verone di sinistra, guardando fissamente verso il giardino, dove stanno Cassio e Desdemona)

Fonte: Boito (1886b, p. 27).

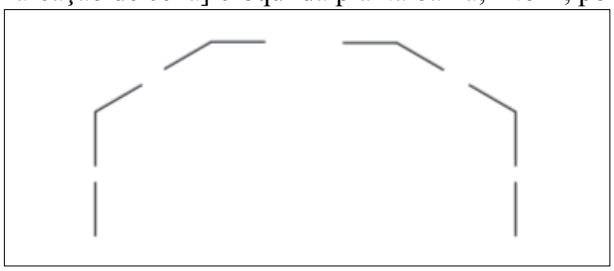
Tradução

- E creio o homem, jogo d'iníqua sorte
  Do germe desd' a cuna
  Ao verme do sepulcro
- Vem após tanta zombaria a Morte.
  E após? – A Morte é o Nada
  E velha lenda o Céu.

[...]

De acordo com a informação em Conati (2014, p. 64), Verdi e Boito discutiram na carta n. 40, de 1881, a planta baixa do ato segundo da ópera. Considere-se a base da imagem como a boca de cena e o topo como o seu fundo. O Ato II dar-se-ia em dois ambientes, Cassio, Jago e Otello transitariam pelo interno do octógono, que representa a parte térrea do castelo, e além dos limites da parede ao fundo, haveria um jardim externo, onde, ao sair, Cassio encontraria Desdemona e, posteriormente os cipriotas a homenageariam:

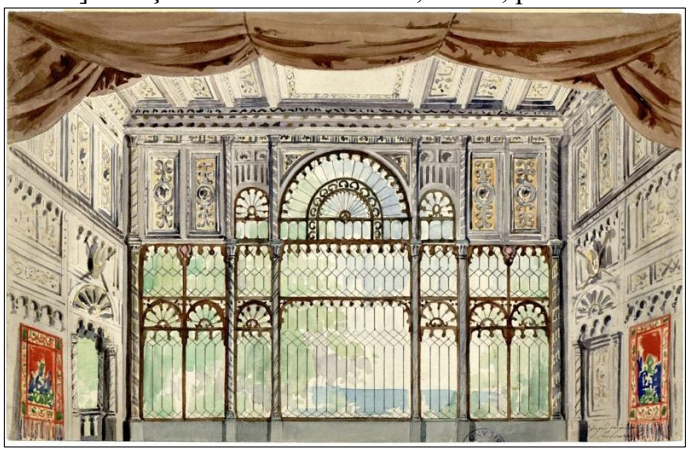
Figura 167 – [Marcação de cena] croqui da planta baixa, Ato II, por Verdi e Boito.



Fonte: (CONATI, 2014, p. 64)[557].

De 1881 até o primeiro esboço do cenário, pelo cenógrafo Giovanni Zuccarelli, a forma mudou e o espaço criado manteve a ideia de dois ambientes (o interno e o externo):

Figura 168 – [Cenário] esboço do térreo do castelo, Ato II, por Giovanni Zuccarelli, 1887.



Fonte: *Website do ASR,* (ZUCCARELLI, 1887b).

Novamente, para a montagem parisiense, em 1894, o *Théâtre National de l'Opéra-Palais Garnier* criou uma maquete para essa imagem. Entretanto, como adaptação, teve alterações mais substanciais que a maquete anterior, apesar disso, manteve a ideia de Verdi e Boito:

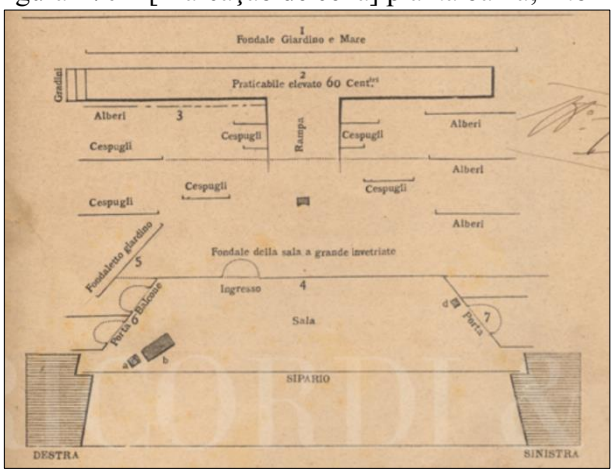
Figura 169 – [Cenário] maquete, Ato II, 1894.

[557] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXVI.

Fonte: (GARDY, 1894).

Assim, no centro do palco está uma espécie de estúdio ou escritório, de Otello, uma grande vidraça comunicando-se com o jardim externo ao fundo e portas laterais.

Figura 170 – [Marcação de cena] planta baixa, Ato II.

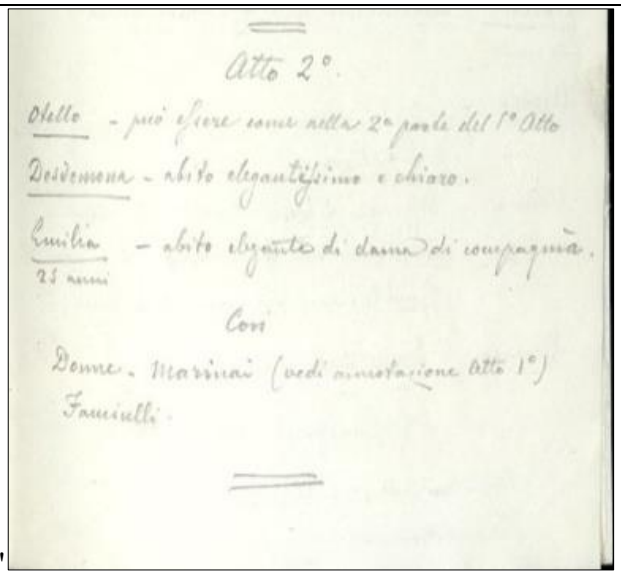


Fonte: (RICORDI, 1891, p. 35).

A listagem que foi elaborada pelos compositores para auxiliar o figurinista, contendo os figurinos e os adereços de todos os personagens que participam do presente, segue abaixo:

Quadro 93 – [Imagens] transcrição e tradução da listagem de figurinos e adereços, Ato II.

Imagem original
Figura 171 – [Imagem] lista de trajes, pág. 3.



Atto 2°.

Otello - può essere come nella 2ª parte del 1° Atto

Desdemona - abito elegantissimo e chiaro.

Emilia - abito elegante di dama di compagnia.
25 anni

Cori

Donne - Marinai (vedi annotazione Atto 1°)
Fanciulli.

Fonte: *Website do ASR,* (Lista dei costumi - Otello, 1887, p. 3).

Transcrição	Tradução
Comparse Soldati Popolani d'ambi i sessi. Attrezzi	Figurantes Soldados Populares de ambos os sexos. Adereços
Tavoli rustici e panche per l'osteria – Brocche e calici (orientali) Fiaccole Lanterne veneziane.	Mesas rústicas e bancos para a hospedaria – Jarros e copos (orientais) Tochas Lanternas venezianas.
=== Atto 2° Otello – può essere come nella 2ª parte del 1° Atto Desdemona - abito elegantissimo e chiaro. Emilia - abito elegante di dama di compagnia. 25anni Cori Donne - Marinai (vedi annotazione Atto 1°) Fanciulli. ===	=== 2° Ato Otello – pode ser como na 2ª parte do Ato I Desdemona - veste elegantíssima e clara. Emilia - veste elegante de dama de companhia. 25anos Coro Senhoras - Marinheiros (ver anotações do Ato I) Meninos. ===

Como este ato tem, relativamente, menos personagens que o anterior, não possui o trânsito de tropas e alguns personagens não participam dele, como Montano e Roderigo, a lista de figurinos é menor.

O trecho da página 25, e sua continuidade da página 26, repercute os fragmentos das traduções abaixo:

Quadro 94 – [Traduções] repercussão da página 25 e 26 do libreto.

CASSIO. – C'est celle dont je parlais, le capitaine de notre grand capitaine! – celle qui, confiée aux soins du hardi Iago, – (FVH, p. 264) IAGO. Vous, comme tout autre vivant, vous pouvez être ivre une fois par hasard, l'ami! Je vais vous dire ce que vous devez faire. La femme de notre général est maintenant le général. Je puis le dire, en ce sens qu'il s'est consacré tout entier, remarquez bien! à la contemplation et au culte des qualités et des grâces de sa femme. Confessez-vous franchement à elle. Importunez-la pour qu'elle vous aide à rentrer en place: elle est d'une disposition si généreuse, si affable, si obligeante, si angélique, qu'elle regarde comme un vice de sa bonté de ne pas faire plus que ce qui lui est demandé. Eh bien! cette jointure brisée entre vous et son mari, priez-la de la raccommoder, et je parie ma fortune contre un enjeu digne de ce nom qu'après cette fracture votre amitié sera plus forte qu'auparavant. CASSIO. Vous me donnez là de bons avis. (FVH, p. 287)	*Jago*. Voi, com'ogni altro, qualche volta potete esserlo. Ma vi dirò quello che dovete fare. La moglie del nostro generale è quella che adesso ci comanda. Posso ben dir così, dacchè egli s'è consacrato tutto intero alla contemplazione, all'adorazione dei vezzi e delle grazie di lei. Ite ad esternarvi liberamente con essa; supplicatela, importunatela, perchè v'aiuti a farvi ricuperare il perduto grado: ella è per natura sì buona, sì dolce, sì cortese, che la sua bell'anima crederebbe mancar di bontà, se non facesse più di quello che se le dimanda. Scongiuratela di riannodare quel vincolo d'amicizia che vi univa al suo sposo; e scommetto ogni mio bene contro un miserabile obolo, che l'union vostra, così ristabilita, sarà più durevole che mai. *Cass*. Ben mi consigliate. (CR, p. 132)
Iago Voi, come qualunque Al mondo ebbro diviene alcuna volta. Ma date mente a ciò che far vi giovi. Or la moglie del duce è il duce nostro: Così posso chiamarla, poi che a lei Tutto sè stesso ei consacrò, notate, - Contemplando, adorando i pregi suoi, Le bellezze. Francamente aprirvi Potete a lei; l'importunate, ed essa Vi darà di tornar nel grado vostro. È sì pura e gentil, sì dolce e buona, Che non far più di quanto altri la preghi, Un vizio, in sua bontà, l'estimerebbe. Pregate ch'ella saldi il nodo infranto Fra il suo consorte e voi; ch'io metto pegno Ogni ben mio contro qualunque inezia, Questo crollo che fu nel vostro adetto, Assai saldo lo farà di pria. (GC, p. 349)	JAGO. Si; voi, come qualunque Può brillo esser talvolta. — Ora il da farsi Vi dirò; date retta. Otello il vero Capitano non è, ma la sua sposa; E lo ardisco asserir, giacché rapito Dalla grazia egli n'è, dalla bellezza, Tal che tutto se stesso in ammirarla, In adorarla si consacra. A lei N'andate, il cor le aprite, importunatela Perchè nel grado e nel favor vi torni Che v'ha tolti il marito. È per natura Così buona, cortese, ingenua, schietta, Che mancar le parria di gentilezza, Se più di quanto a lei venga richiesto Far non dovesse. Rappiccar quel filio Spezzato dell'amor che a lui vi strinse Pregatela, Michele, e do l'intero Aver mio per un cencio ove dal guasto (AM, p. 90)

Como resultado, destacam-se as seguintes intertextualidades:

Quadro 95 – [Versão final] trecho das páginas 25 e 26 do libreto.

ATTO SECONDO

UNA SALA TERRENA NEL CASTELLO.

Due vasti veroni ai lati: una porta nel mezzo che dà sul giardino.

SCENA PRIMA.

Jago al di qua del verone. Cassio al di là.

JAGO

Non ti crucciar. Se credi a me, tra poco,
Farai ritorno ai folleggiami amori
Di Monna Bianca, altiero capitano,
Coli' elsa d' oro e col balteo fregiato.

CASSIO

Non lusingarmi...

JAGO

Attendi a ciò eh' io dico.
Tu dèi saper che Desdemona è il Duce Del nostro Duce, sol per essa ei vive. Pregala tu, quell'anima cortese Per te interceda e il tuo perdono è certo.

CASSIO
Ma come favellarle?

JAGO
È suo costume
Girsene a meriggiar fra quelle fronde
Colla consorte mia. Quivi l'aspetta.
Or t' è aperta la via di salvazione ;
Vanne.

A disposição de cena para o diálogo entre Cassio (ponto verde) e Jago (ponto vermelho) foi projetada na seguinte planta baixa:

Figura 172 – [Marcação de cena] planta baixa da abertura, Ato II.

Fonte: (RICORDI, 1891, p. 36).

A cena transcorre na manhã do dia seguinte ao dueto de amor entre Otello e Desdemona. Por essa razão, os personagens em cena apresentam figurinos diferentes dos utilizados no ato anterior. Não bastasse a mudança temporal, Cassio, por exemplo, não ostenta mais os trajes militares depois de ter sido despedido por Otello das funções de Capitão. Jago, por sua vez, troca o capuz noturno, preto, utilizado na noite da tempestade, por uma roupa preta menos sinistra. Todas as informações descritas podem ser verificadas nos esboços de Alfredo Edel abaixo:

Quadro 96 – [Figurinos] esboços N. 17 e 13, de Cassio e Jago, 1887.

Figura 173 – [Figurino] esboço N. 17, Cassio, Ato II.	Figura 174 – [Figurino] esboço N. 13, Jago, Ato II.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ai).

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ae).

As referências de Edel continuam sendo as obras de arte já listadas anteriormente. Pode-se observar em pinturas de Gentile Bellini elementos que foram incorporadas ao figurino, especialmente as calças justas e coloridas, típicas do período em questão, como vê-se na pintura *Processione in piazza San Marco* (1496), abaixo:

Quadro 97 – [Referências] pintura de Bellini nos figurinos de *Otello.*

Figura 175 – [Referências] *Processione in piazza San Marco*, de Gentile Bellini, 1496.

Figura 176 – [Referências] detalhe da dupla na *Processione in piazza San Marco.*

Figura 177 – [Referências] detalhe do quarteto na *Processione in piazza San Marco.*

Fonte: *Website* da *Galleria Accademia, Venezia* (BELLINI, 1496).

O ator Victor Maurel, o primeiro Jago, registrou o figurino projetado por Edel para a primeira francesa, em 1894 (7 anos após a estreia *scaligera*), na foto abaixo. Ao lado, uma fotografia inusitada obtida junto dos arquivos da Biblioteca Nacional da França: Verdi e Jago.

Quadro 98 – [Fotografias] barítono Victor Maurel no papel de Jago e Verdi, 1894.

Figura 178 – [Fotografia] barítono Victor Maurel no papel de Jago, figurino N. 13, 1894.

Fonte: Website da BNF (CAMUS, 1894).

Figura 179 – [Fotografia] Giuseppe Verdi e Victor Maurel, no papel de Jago, *l'Opera de Paris*, 1894.

Fonte: (Fotografia de Verdi e Jago, 1894).

O trecho seguinte, da página 27, é o *Credo,* de Jago. Sabe-se que esta ária é um elemento estranho à peça shakespeariana, ainda que algumas ideias persistam em certos fragmentos das traduções, que podem ser vistos abaixo:

Quadro 99 – [Traduções] repercussão da página 25 e 26 do libreto.

IAGO, seul. – Et qu'est-ce donc qui dira que je joue le rôle d'u: fourbe, – quand l'avis que je donne est si loyal, si honnête, – si conforme à la logique, et indique si bien le moyen – de faire revenir le More? Quoi de plus facile – que d'entraîner la complaisante Desdémona – dans une honnête intrigue? Elle a l'expansive bonté – des éléments généreux. Et quoi de plus facile pour elle – que de gagner le More? S'agît-il pour lui de renier son baptême – et toutes les consécrations, tous les symboles de la Rédemption, – il a l'âme tellement enchaînée à son amour pour elle, – qu'elle peut faire, défaire, refaire tout à son gré, – selon que son caprice veut exercer sa divinité – sur la faible nature du More! En quoi donc suis-je un fourbe – de conseiller à Cassio la parallèle – qui le mène droit au succès? Divinité de l'enfer! – Quand les démons veulent produire les forfaits les plus noirs, – ils les présentent d'abord sous des dehors célestes, – comme je fais en ce moment. En effet, tandis que cet honnête imbécile – suppliera Desdémona de réparer sa fortune – et qu'elle plaidera chaudement sa cause auprès du More, – je verserai dans l'oreille de celui-ci la pensée pestilentielle – qu'elle ne réclame Cassio que par désir charnel; – et plus elle tâchera de faire du bien à Cassio, – plus elle perdra de crédit sur le More. – C'est (FVH, p. 288)	*Jago*. Ebbene; chi dirà ora che recito la parte dello scellerato dopo consiglio sì franco, sì schietto, sì conforme al mio pensiero, e il solo che dia speranza di piegare l'iracondo Moro? Nulla di più facile che indurre Desdemona ad un'opera generosa; a queste il suo cuore inclina; e, come gli elementi della natura, il suo cuore è formato per essere una sorgente di benefizii. Che le costerà dunque il vincere uno sposo che per lei abiurerebbe anche i simboli sacri della fede? Ella tien l'anima di lui talmente avvinta colle catene dell'amore, che può a suo grado creare e distruggere; e ogni bisbetichezza di lei è un divino dettato pel debole Moro. Sono io dunque un malvagio allorchè pongo Cassio sulla facile via che lo guida a' suoi fini? Divinità d'inferno!... Quando i demoni vogliono compiere le loro imprese più tenebrose, essi le presentano da principio con forme celesti, come ora io faccio. Imperocchè mentre quel credulo stolto prega Desdemona di risarcirgli l'onore, e ch'ella con calore intercede per lui appo il Moro, io insinuo nell'orecchio dello sposo l'avvelenato sospetto, ch'ella protegga Cassio per le sue turpi voluttà; e più sforzi farà la donna onde ottenere il suo intento, più verrà in odio ad Otello. Così voglio che la sua virtù le sia stromento di mina; e la bontà, di cui va fornita, tenderà la rete in cui tutti gli allaccierò. Che chiedete, Rodrigo? (*entra Rodrigo*) (CR, p. 132)
Iago fu mera Lascivia; io tel so dir, per questa mano; D'oscena storia e di pensieri turpi Fu l'indicio. Il preludio. Sì d'appresso Sì tenner colle labbra che i respiri Si confusero in un. — Sozzi pensieri, Rodrigo! Quando avvien che queste mutue Corrispodenze apran la via, bentosto Si viene all'opra ed al bramato effetto. Eh via! lasciate pur ch' io vi governi. Qui da Venezia vi condussi; siate Alla guardia stanotte; ed il comando Darovvi io stesso. Ignoto siete a Cassio; Non lontan vi starò; cercate il destro Di morderlo, o parlando in alto tono, O i cenni suoi pigliando a giuoco, ovvero Con qual pretesto più vi gradi o il tempo Vi mostri acconcio. [...] *Iago* Colui È violento, subttáno all'ira; E potría forse in voi metter le mani: Il provocate a ciò; sarà bastante Perch' io sospinga quanti sono in Cipro Alla rivolta; e per tornarli a nuova Quïete, si vorrà che Cassio stesso Di qui venga sbandito: in cotal guisa Riman corto viaggio al desir vostro, Per lo cammin ch' io vi farò disgombro D'ogn' inciampo, fuor questa, altra speranza Non v'è. [...] *Iago* Che Cassio l'ami Credo; ch'essa d'amor lo paghi, è cosa Acconcia e di fè degna. (GC, p. 344)	JAGO. (solo). Ora si dica Ch'io la fo da ribaldo, io che consigli Così franchi gli detti e così saggi; La vera, unica via che porlo ancora Possa in grazia del Moro. È lieve cosa Trar Desdemona a ciò; creata come Gli elementi è costei, perchè diffonda Su tutti il bene. D'ottener dal Moro Ciò che brama, ella è certa: e dove ancora D'abiurar gli chiedesse il suo battesmo, Ogni segno, ogni simbolo del nostro Riscatto, il Moro non faria rifiuto. L'anima di quest'uorn così nel laccio D'amore ella serrò, che a pien suo grado, Come un idolo, un dio dalla fiacchezza Di lui creato, imporre ogni più strano Capriccio gli saprìa.... Sono un malvagio Dunque, se Cassio avvio per lo sentiero Che guida al bene?... Deità d'inferno! Quando cerca il dimon le sue più nere Opre eseguir, con maschera celeste, Com'io feci pur or, da pria le vela. Poiché mentre quel povero scempiato Supplichi la damina acciò lo ajuti A racquislar la dignità perduta, Ed ella il Moro con ardor ne preghi, Nell'orecchio a costui verrò soffiando Il sospetto mortai che lo protegga Per illecite mire; e più la dama Porrà lo studio a giungere il suo fine, Più sempre perderà nel cor d'Otello. La sua stessa virtù mi dia la pece Per annerirla agli occhi suoi, la stessa Bonta sua le sottili occulte maglie Per avvolgerli tutti.. (AM, p. 91-92)

Há nesses trechos, elementos empregados na famosa ária de Jago, tais como: um certo tom satânico, o desdém a valores morais (especialmente me Hugo), e o prenúncio da sugestão

de adultério entre Desdemona e Cassio. Entretanto, buscando mais além, na obra *Les Miseràbles*, de Victor Hugo (o pai do tradutor tão citado aqui), o personagem Senador diz ao bispo de Myriel:

> Vivamos alegremente, porque na **vida se cifra tudo**! No outro futuro que dizem que o homem tem cá por cima, lá por baixo, em qualquer parte, isso escusam de pregar, porque não creio numa só palavra. Como me recomendam o sacrifício e a renúncia, devo meditar sobre todas as minhas ações e quebrar a cabeça para distinguir o bem do mal, o justo do injusto, e o lícito do ilícito Por quê? **Por que terei de dar contas das minhas ações? Quando? Depois da minha morte. Que bonito sonho!** [...] Senhor bispo, **a imortalidade da alma não passa de um mito,** uma promessa encantadora e mais nada! [...] Sacrificar a terra pelo paraíso é largar a presa pela sombra! É extremamente estúpido ser logrado pelo infinito. **O que sou eu senão uma porção do nada?** Exista porventura antes de nascer? Não. Continuarei a existir depois de morto? Não. O que sou então? Um pouco de pó agregado por um organismo. [...] No fim de tudo isto está o coveiro, que é para nós o Panteão e está tudo arrumado. Finis. Liquidação total. Some-se tudo para nunca mais aparecer. **Creia-me, a morte é a morte e, por mais que me digam, não posso deixar de rir quando penso nela. É uma invenção de amas de crianças; para estas é o papão, para os homens é Jeová! Além do túmulo, há a igualdade do nada.** [...] Aqui está a verdade! (HUGO, 2013, p. 42-44, grifos nossos).

Há, obviamente, elementos sintetizados de vários textos caros a Boito. Provavelmente, o trecho acima foi estudado para a elaboração do libreto *La Gioconda* (1876), ópera de Amilcare Ponchielli, que teve seu texto escrito por Boito. A obra operística baseia-se em outro romance de Victor Hugo: *Angelo, tirano de Pádua*. Por isso, a recorrente aproximação do libretista de *Otello*, do escritor francês, não é mera coincidência, mas resquícios de um trabalho pregresso. O escritor francês era bastante conhecido e admirado por Boito, ao ponto de ambos possuírem uma farta troca de cartas nos anos 60 daquele século.

A ária de Jago é prosaico, quase coloquial: versos soltos, métrica não uniforme, sem padrão de rimas; linhas, nas quais, revela-se a verdadeira verve, diferente do lirismo de Desdemona. A composição desse segmento deu-se em razão do caso Cafiero, já explicado no capítulo anterior. Boito, apostou todas as suas fichas na inserção de uma ária que não estava prevista inicialmente, com o intuito de "seduzir" Verdi com a potência de frases de impacto, ao estilo da "*parola scenica*". Como o maestro estava desgostoso com a parceria, o poeta escreveu-o, dizendo:

> Percebi que o senhor não estava feliz com uma cena de Jago no Ato II em duplo quinários, e que desejaria uma forma mais quebrada, menos lírica, proponho fazer uma espécie de Credo degenerado e tentei escrevê-lo em um metro roto e não simétrico, como no *credo*, de versos soltos. (BOITO, 1884g, p. 237, tradução e grifo nosso).[558]

[558] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCVI.

A carta do libretista trazia o seguinte fragmento:

Figura 180 – [Carta] de Arrigo Boito a Giuseppe Verdi, Milão, [pós] 26/04/1884.

Jago:

. . . . . .

- Credo in un Dio crudel che m'ha creato
Simile a sè, e che nell'ira io nomo.
~~E che nell'ira io nomo~~
- Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo
Vile son nato;
Son scellerato
Perchè son uomo.
E sento il fango originario in me.
- Sì! questa è la mia fè!
- Credo con fermo cuor, siccome crede
La vedovella al Tempio,
Che il mal ch'io penso e che da me procede
Per mio destino adempio.
- Credo che il giusto è un istrion beffardo
E nel vizio e nel cuor,
Che tutto è in lui bugiardo,
Lagrima, bacio, sguardo,
Sacrificio ad onor.
- E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
Dal germe della culla
Al verme dell'avel.
- Vien dopo tanta irrision la morte!
- E poi? - La morte è il nulla
E vecchia fola il ciel.

Fonte: *Website* do *SAN*, (BOITO, 1884h).

Verdi, respondeu-lhe: "Não direi 'obrigado', mas 'bravo'! Belíssimo esse *Credo*; potentíssimo e shakespeariano em tudo. Naturalmente, deveremos ligá-lo com alguns versos na cena precedente entre Cassio e Jago [...]." (VERDI, 1884f, p. 97, tradução nossa)[559]. Atendendo à sugestão do maestro, o libretista compôs a ligação entre a cena anterior (com Cassio) e a oração demoníaca, conforme abaixo:

Quadro 100 – [Versão final] trecho da página 27 do libreto.

SCENA II. JAGO *solo*. (seguendo coll'occhio Cassio ~~che~~) Vanne; la tua meta già vedo. Ti spinge il tuo dimone, E il tuo dimon son io, E me trascina il mio, nel quale io credo Inesorato [removido]~~Onnipossente~~ Iddio:

Com a mudança aprovada, o texto antigo foi substituído pela demoníaca oração, promovendo a seguinte mudança:

Quadro 101 – [Mudança no libreto] inclusão do *Credo*, 2ª cena, Ato II.

[559] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCVII.

1ª Versão[560]	Versão definitiva
Tesa è l'insidia – ho in man le frodi, Ti gonfia, Invidia – che mi corrodi Fiele ch'io stillo – sul mio sentier, Furente assillo – del mio pensier (*Tocandosi la fronte)* L'idea qui regna – salda segreta E all'opra assegna – cammino e meta, Sì fiera impronta – vi pose il mal Che non la sventa – forza mortal. D'Otello il fato – io guido, io nomo, Son scellerato – perché son uomo, Perché ho la scoria – dell'odio in cor, Mentr'ei di gloria – vive e d'amor. Ma il paziente – tempo matura Assiduamente – gioia e sventura, Trionfa o truce – mio genio altier! Or pianga il Duce – ride l'Alfier!	– Credo in un Dio crudel che m'ha creato Simile a sé, e che nell'ira io nomo. – Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo Vile son nato; Son scellerato Perché son uomo. E sento il fango originario in me. – Sì! Questa è la mia fè! – Credo con fermo cuor, siccome crede La vedovella al Tempio, Che il mal ch'io penso e che da me procede Per mio destino adempio – Credo che il giusto è un istrïon beffardo E nel viso e nel cuor Che tutto è in lui bugiardo Lagrima, bacio, sguardo, Sacrificio ed onor. – E credo l'uom giuoco d'iniqua sorte Dal germe della culla Al verme dell'avel. – Vien dopo tanta irrisïon la Morte! – E poi? – La Morte è il Nulla, E vecchia fola il ciel.

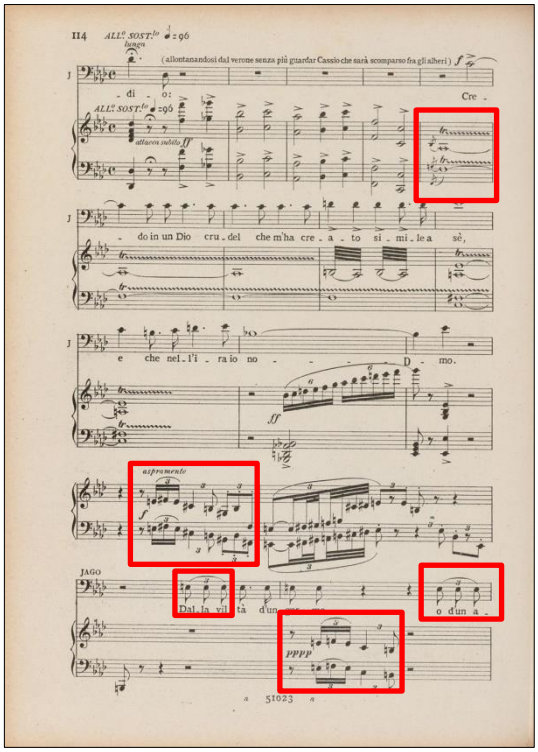
Note-se que a ária antiga ainda trazia um Jago lírico, metrificado em quatro quadras; muito distante da nova peça, na qual, "o poeta tem a coragem de deixar de fazer poesia, para fazer teatro". O *Credo scellerato* é o oposto do *credo* católico[561], louva a vilania e a maldade humana. O trecho assemelha-se a um *declamato cantabile*, a um recitativo melódico, do quem a uma ária lírica, em razão da ausência de metro.

Não se sabe se niilista ou maquiavélico, esse *Credo* dúbio expressa a crença de *Jago* na existência de um Deus malvado: "creio em um Deus cruel que me criou similar a si [...]"; para, no momento seguinte, manifestar a crença em um materialismo desconfortante: "A morte é o nada e velha lenda o céu". Na partitura, outra informação retorna, o *leitmotiv* de Jago: trilo e tercinas. De acordo com a imagem abaixo:

Figura 181 – [Partitura] *leitmotiv* de Jago, início do *Credo*, 2ª cena, Ato II.

[560] Vide (LUZIO, 1935, p. 110)

[561] "Creio em Deus Pai Todo-Poderoso, Criador do Céu e da Terra; e em Jesus Cristo, seu único Filho, Nosso Senhor; que foi concebido pelo poder do Espírito Santo. Nasceu da Virgem Maria, padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto, sepultado; desceu a mansão dos mortos. Ressuscitou no terceiro dia. Subiu ao Céu, onde está sentado à direita de Deus Pai Todo-Poderoso, de onde há de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja Católica, na Comunhão dos Santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, na vida eterna. Amem."

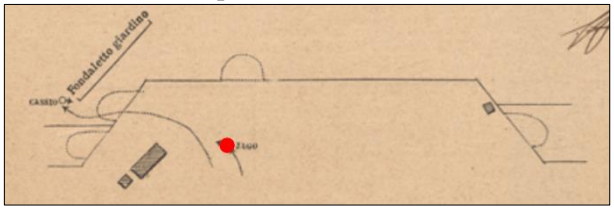


Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 114).

Diferente do *leitmotiv* de amor do casal protagonista, a anacruse ocorre aqui, quase como consequência da falta métrica do verso. A longa frase inicial, "*Credo in um Dio crudel che m'há creato simile a sé e che nell'ira io nomo!*", martelada sobre a mesma nota mais duas síncopes, desconfigura o sistema de acentuação. A partir daí a ária segue quase como um recitativo, e, por isso, as regras líricas não se aplicam de igual maneira. Jago lança mão dos versos, e conversa, fala, com o público.

De acordo com o *Livro de encenação*, a principal orientação de ocupação espacial de Jago (ponto vermelho) para o presente trecho está na imagem abaixo:

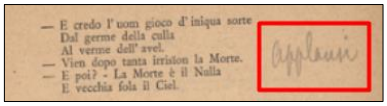
Figura 182 – [Marcação de cena] planta baixa do *Credo scellerato*, 2ª cena, Ato II.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 37).

Após a famosa ária, o público irrompeu em aplausos, de acordo com o registro da reação da plateia, feito por Ricordi:

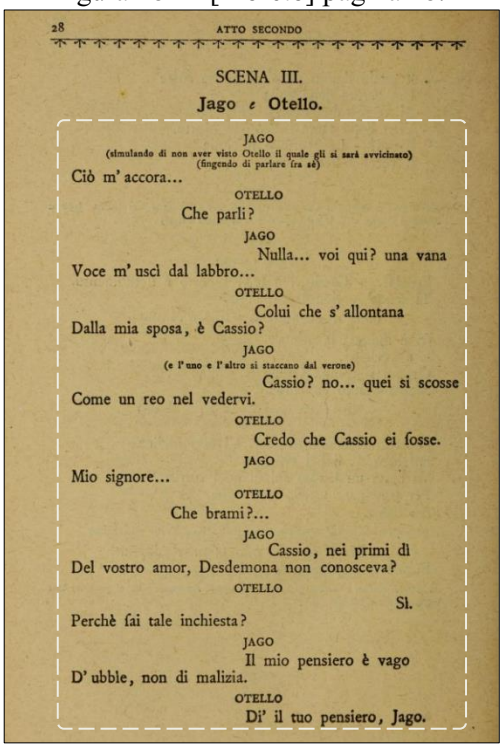
Figura 183 – [Reação do público] término do *Credo*, registro de Ricordi.

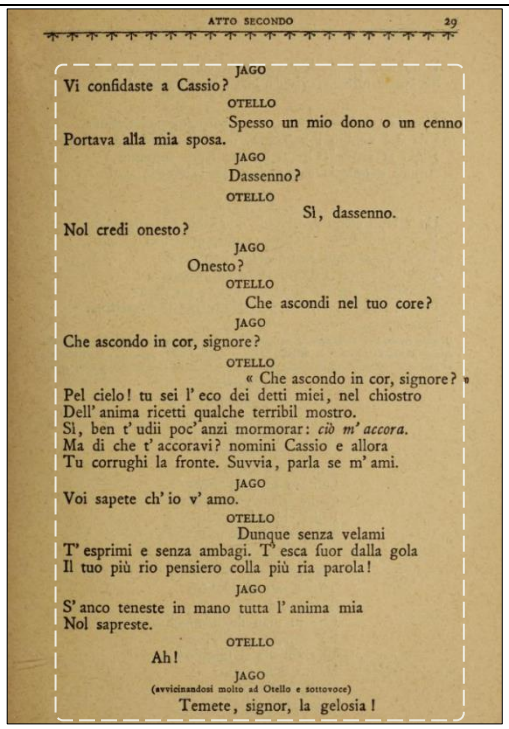


Fonte: (BOITO, 1886c, p. 27).

Na sequência, ocorre a 3ª cena do Ato II, na qual Jago mantém diálogo com Otello e sugere, pela primeira vez, o adultério de Desdemona. Trata-se das páginas 28, 29 e 30, abaixo:

Quadro 102 – [Libreto] páginas 28, 29 e 30, original e tradução.

Figura 184 – [Libreto] página 28.  28 ATTO SECONDO SCENA III. **Jago e Otello.** JAGO (simulando di non aver visto Otello il quale gli si sarà avvicinato) (fingendo di parlare fra sè) Ciò m' accora... OTELLO Che parli? JAGO Nulla... voi qui? una vana Voce m' uscì dal labbro... OTELLO Colui che s' allontana Dalla mia sposa, è Cassio? JAGO (e l'uno e l'altro si staccano dal verone) Cassio? no... quei si scosse Come un reo nel vedervi. OTELLO Credo che Cassio ei fosse. JAGO Mio signore... OTELLO Che brami?... JAGO Cassio, nei primi dì Del vostro amor, Desdemona non conosceva? OTELLO Sì. Perchè fai tale inchiesta? JAGO Il mio pensiero è vago D' ubbie, non di malizia. OTELLO Di' il tuo pensiero, Jago. Fonte: Boito (1886b, p. 28).	Tradução CENA III **Jago *e Otello.*** JAGO (simulando não ter visto Otello o qual se lhe aproxima) (fingindo falar para si) Isso m'aflige... OTELLO Que falas? JAGO Nada... vós aqui? Uma vã Voz me saiu do lábio... OTELLO Aquele que s'aproxima Da minha esposa, é Cassio? JAGO (e um e outro se firmam no janelão) Cassio? não... ele se esconde Como um réu ao vir-vos. OTELLO Creio que Cassio ele fosse. JAGO Meu senhor... OTELLO Que bramas?... JAGO Cassio, nos primeiros dias Do vosso amor, Desdemona não conhecia? OTELLO Sim. Porque fazes tal indagação? JAGO O meu pensamento é vago De receio, não de malícia. OTELLO Diz o teu pensamento, Jago
Figura 185 – [Libreto] página 29.	Tradução JAGO Vós confiais em Cassio? OTELLO Sempre um meu presente ou sinal Trazia a minha esposa. JAGO Verdade? OTELLO Sim, verdade. Não o crês honesto? JAGO Honesto? OTELLO Diz o que te preocupou? JAGO Me preocupou, senhor? OTELLO "Me preocupou, senhor?" Pelo céu! Tu és o eco dos dizeres meus, no claustro Da alma acolhes algum terrível monstro. Sim, bem t'ouvi pouc'atrás murmurar: *isso m'aflige*. Mas do que t'afliges? nomeias Cassio e depois



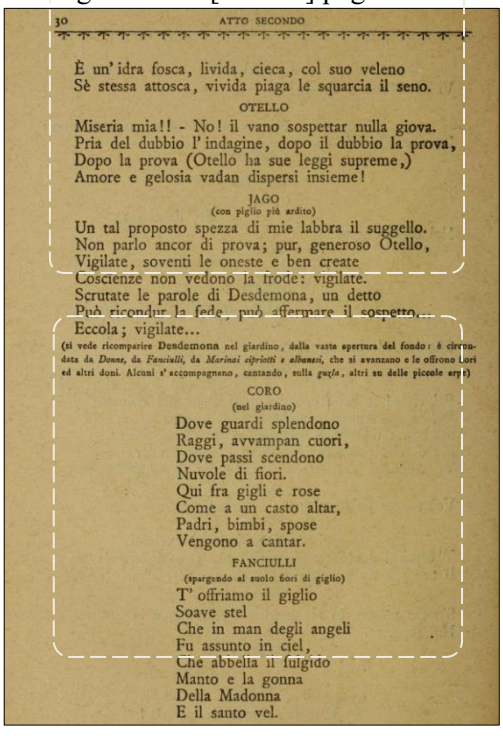
ATTO SECONDO 29

JAGO
Vi confidaste a Cassio?
OTELLO
Spesso un mio dono o un cenno
Portava alla mia sposa.
JAGO
Dassenno?
OTELLO
Sì, dassenno.
Nol credi onesto?
JAGO
Onesto?
OTELLO
Che ascondi nel tuo core?
JAGO
Che ascondo in cor, signore?
OTELLO
« Che ascondo in cor, signore? »
Pel cielo! tu sei l'eco dei detti miei, nel chiostro
Dell'anima ricetti qualche terribil mostro.
Sì, ben t'udii poc'anzi mormorar: *ciò m'accora.*
Ma di che t'accoravi? nomini Cassio e allora
Tu corrughi la fronte. Suvvia, parla se m'ami.
JAGO
Voi sapete ch'io v'amo.
OTELLO
Dunque senza velami
T'esprimi e senza ambagi. T'esca fuor dalla gola
Il tuo più rio pensiero colla più ria parola!
JAGO
S'anco teneste in mano tutta l'anima mia
Nol sapreste.
OTELLO
Ah!
JAGO
(avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce)
Temete, signor, la gelosia!

Fonte: Boito (1886b, p. 29).

Tu enrugas a fronte. Vamos, fala se m'amas.
JAGO
Vós sabeis que vos amo.
OTELLO
Então sem véus
T'exprime e sem amarras. Tira fora da goela
O teu pior pensamento com a pior palavra!
JAGO
Se ainda tiveste em mãos toda a minh'alma
Não o saberias.
OTELLO
Ah!
JAGO
(aproximando-se muito de Otello e sussurrando)
Temei, senhor, o ciúme!

Figura 186 – [Libreto] página 30.



30 ATTO SECONDO

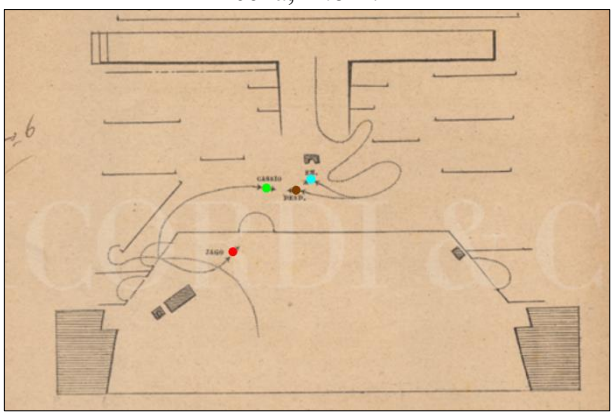
È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
Sè stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno.
OTELLO
Miseria mia!! - No! il vano sospettar nulla giova.
Pria del dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova,
Dopo la prova (Otello ha sue leggi supreme,)
Amore e gelosia vadan dispersi insieme!
JAGO
(con piglio più ardito)
Un tal proposto spezza di mie labbra il suggello.
Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello,
Vigilate, soventi le oneste e ben create
Coscienze non vedono là frode: vigilate.
Scrutate le parole di Desdemona, un detto
Può ricondur la fede, può affermare il sospetto...
Eccola; vigilate...
(si vede ricomparire Desdemona nel giardino, dalla vasta apertura del fondo: è circondata da *Donne*, da *Fanciulli*, da *Marinai ciprioti e albanesi*, che si avanzano e le offrono fiori ed altri doni. Alcuni s'accompagnano, cantando, sulla *guzla*, altri su delle piccole arpe)
CORO
(nel giardino)
Dove guardi splendono
Raggi, avvampan cuori,
Dove passi scendono
Nuvole di fiori.
Qui fra gigli e rose
Come a un casto altar,
Padri, bimbi, spose
Vengono a cantar.
FANCIULLI
(spargendo al suolo fiori di giglio)
T'offriamo il giglio
Soave stel
Che in man degli angeli
Fu assunto in ciel,
Che abbella il fulgido
Manto e la gonna
Della Madonna
E il santo vel.

Fonte: Boito (1886b, p. 30).

Tradução
É um'hidra fosca, lívida, cega, com seu veneno
A si mesma intoxica, vivida praga lhe estraçalha o peito.
OTELLO
Miséria minha!! – Não! O vão suspeitar nada ajuda
Antes da dúvida o inquérito, depois a dúvida a prova,
Amor e ciúmes andam dispersos juntos!
JAGO
(com atitude mais ousada)
Uma tal proposta rompe dos meus lábios o selo.
Não falo ainda de prova; mas, generoso Otello,
Vigiai, amiúde as honestas e bem-criadas
Consciências não vêm a fraude: vigiai.
Escrutinai as palavras de Desdemona, um dito
Pode restaurar a fé, pode afirmar o suspeito...
Ei-la; vigiai...
(vê-se reaparecer Desdemona no jardim, da vasta abertura do fundo: é circundada de senhoras, crianças, por marinheiros cipriotas e albaneses, que se avançam e oferecem-na flores e outros presentes. Alguns acompanham cantando, com a gula, outros a pequena harpa)
CORO
(no jardim)
Onde olhas esplendem
Raios, inflamam corações,
Onde passas descendem
Nuvens de flores.
Aqui em lírios e rosas
Como a um casto altar,
Pais, meninos, esposas
Vem para cantar.
CRIANÇAS
(espalhando pelo solo flores de lírio)
Te damos o lírio
Suave haste
Que em mão dos anjos
Foi levado aos céus,
Que enfeita o fulgido
Manto e a e saia
De Nossa senhora
E o santo vel.

O trecho da página 28, e sua continuidade até a página 30, trata de um diálogo curto entre o antagonista e o protagonista da ópera, em que, pela primeira vez, se sugere a traição de Desdemona. Para que a sugestão seja eficaz é preciso que, após o *Credo scellerato*, Cassio (ponto verde) procure Desdemona (ponto marrom) que acompanhada por Emília (ponto azul claro), nos jardins do fundo da cena, e siga o conselho de Jago (ponto vermelho, que acompanha a cena da parte interna), para pedir que interceda por ele junto a Otello. No final do encontro, o mouro entra em cena e os vê despedindo-se. A marcação é a seguinte:

Figura 187 – [Marcação de cena] planta baixa do diálogo entre Desdemona e Cassio, visto por Jago, 2ª cena, Ato II.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 38).

O figurino de Cassio é o mesmo do dialogo prévio com Jago, mas Desdemona e Emilia, que adentram a cena no Ato II, estão vestidas conforme Edel as desenhou, no esboço abaixo:

Quadro 103 – [Figurinos] esboços N. 2 e 7, de Desdemona e Emilia, 1887.

Figura 188 –[Figurino] esboço N. 2, Desdemona, Ato II.	Figura 189 – [Figurino] esboço N. 7, Emilia, Ato II.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bs).	Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887by).

Em seguida, Jago e Otello começam um diálogo relativamente sucinto, mas que se desdobra em inúmeras referências nas traduções que Boito utilizou. Esse tipo de interação consome muito texto e rende cenas rápidas, segundo Verdi. As possíveis frases que inspiraram Boito podem ser visualizadas nos fragmentos das traduções abaixo:

Quadro 104 – [Traduções] repercussão da página 28, 29 e 30 do libreto.

IAGO. Ha! je n'aime pas cela. OTHELLO. – Que dis-tu? (FVH, p. 294)	*Jago*. Ah! ciò mi dispiace. (*fra sè*) *Ot*. Che dici? *Jago*. Nulla, signore; o..... non me ne rammento. *Ot*. Non fu Cassio quello che si dipartì da mia moglie? *Jago*. Cassio, signore? No sicuramente: non posso credere che Cassio abbia voluto fuggir così come un colpevole, vedendovi giungere. *Ot*. Eppure credo foss'egli. [...] (CR, p. 134)
IAGO. – Rien, Monseigneur... ou si... je ne sais quoi... OTHELLO. – N'est-ce pas Cassio qui vient de quitter ma femme? IAGO. – Cassio, Monseigneur? Non, assurément; je ne puis croire – qu'il se déroberait ainsi comme un coupable – en vous voyant venir. OTHELLO. Je crois que c'était lui. (FVH, p. 295)	*Jago*. Mio nobile signore..... *Ot*. Che dici, Jago? *Jago*. Cassio, allorchè amoreggiavate Desdemona, era egli istrutto de' vostri amori? *Ot*. Ne fu a parte dal principio sino al nostro matrimonio. A che l'inchiesta? *Jago*. Oh! solo per far ragione a una mia idea! non per cattivi disegni. *Ot*. E quale idea, Jago? *Jago*. Credeva non avesse conosciuta Desdemona. *Ot*. Oh! sì; e soleva star di frequente con entrambi noi. *Jago*. Sarà vero? *Ot*. È vero! è vero! — V'ha in ciò qualche male?... Non è egli onesto? *Jago*. Onesto, signore? *Ot*. Sì, onesto. *Jago*. Signore, per quello ch'io ne so..... *Ot*. Che ne pensi? *Jago*. Che ne penso, signore! *Ot. Che ne penso, signore?* Pel Cielo! ei fa eco alle mie parole, come se fosse nel suo pensiero qualche cosa troppo atroce per poter essere manifestata. […]Se mi ami, aprimi il tuo pensiero. *Jago*. Signore, voi sapete che vi amo. *Ot*. Credo che ciò sia. E perchè so che sei pieno d'amore e di onestà, e che ben ponderi le parole prima di lasciarle sfuggire... queste tue sospensioni mi conturbano assai. In uomo sleale e mendace simili interruzioni sono arti per meglio deludere; ma in uomo schietto e probo sono segni certi dì un cuore travagliato, a cui la verità fa violenza. […] *Ot*. Pel Cielo! voglio conoscere il tuo pensiero. *Jago*. Nol potreste, quand'anche aveste il mio cuore fra le mani: nol potrete, dunque, finchè custodisco questo nel mio petto. *Ot*. Ah! *Jago*. Oh! siate cauto, signore, contro la gelosia. È un mostro dallo sguardo venefico, che corrompe e abborre l'alimento di cui si pasce. Felice è quello sposo che, certo della sua sorte, non ama l'infedele che lo tradisce; ma, oh quali ore d'inferno misurano la vita di colui che ama e dubita, che sospetta eppure adora! *Ot*. Oh stato miserabile! *Jago*. L'uomo povero, ma contento, è ricco; è abbastanza ricco; ma la ricchezza, foss'ella immensa, è sterile come l'inverno per quegli che ad ogni istante teme di diventar povero. Bontà celeste! salva dalla gelosia tutti coloro ch'io amo. *Ot*. […] Sì, Jago, prima di sospettare, voglio vedere, trovar la colpa, e poscia un partito solo mi rimane: addio per sempre la gelosia, o l'amore.
IAGO. – Mon noble seigneur... OTHELLO. Que dis-tu, Iago? IAGO. – Est-ce que Michel Cassio, quand vous faisiez votre cour à Madame, – était instruit de votre amour? (FVH, p. 297)	
OTHELLO. – Oui, depuis le commencement jusqu'à la fin. Pourquoi le demandes-tu? IAGO. – Mais pour la satisfaction de ma pensée; – je n'y mets pas plus de malice. OTHELLO. Et quelle est ta pensée, Iago? IAGO. – Je ne pensais pas qu'il eût été en relation avec elle. OTHELLO. – Oh! si! môme il était bien souvent l'intermédiaire entre. IAGO. – Vraim ent? OTHELLO. – Vraiment? oui, vraiment!... Aperçois-tu là quelque chose? – Est-ce qu'il n'est pas honnête? IAGO. Honnête, Monseigneur? OTHELLO. Honnête! oui, honnête. IAGO. – Monseigneur, pour ce que j'en sais! OTHELLO. – Qu'as-tu donc dans l'idée? IAGO. Dans l'idée. Monseigneur? OTHELLO. Dans l'idée. Monseigneur! – Par le ciel, il me fait écho – […] (FVH, p. 298)	
Qu'est-ce que tu n'aimais pas? – […]	

IAGO.
– Monseigneur, vous savez que je vous aime.

(FVH, p. 299)

OTHELLO.
– Par le ciel! je veux connaître ta pensée.

IAGO.
– Vous ne le pourriez pas, quand mon coeur serait dans votre main; – et vous n'y parviendrez pas, tant qu'il sera en mon pouvoir.

OTHELLO.
– Ha!

IAGO.
Oh! prenez garde, Monseigneur, à la jalousie! – C'est le monstre aux yeux verts qui produit – l'aliment dont il se nourrit! Ce cocu vit en joie – qui, certain de son sort, n'aime pas celle qui le trompe; – mais, oh! quelles damnées minutes il compte – celui qui raffole, mais doute, celui qui soupçonne, mais aime éperdument!

lire

OTHELLO.
O misère!

IAGO.
– Le pauvre qui est content est riche, et riche à foison; – mais la richesse sans borne est plus pauvre que l'hiver – pour celui qui craint toujours de devenir pauvre. – Cieux cléments, préservez de la jalousie les âmes – de toute ma tribu![…]

lire

(FVH, p. 301)

OTHELLO
[…]
Non, Iago! – Avant de douter je veux voir. Après le doute, la preuve! – et, après la preuve, mon parti est pris: – adieu à la fois l'amour et la jalousie!

IAGO.
– J'en suis charmé; car je suis autorisé maintenant – à vous montrer mon affection et mon dévouement pour vous – avec moins de réserve. Donc, puisque j'y suis tenu, – recevez de moi cette confidence... Je ne parle pas encore de preuve... – Veillez sur votre femme, observez-la bien avec Cassio, – portez vos regards sans jalousie comme sans sécurité; – je ne voudrais pas que votre franche et noble nature – fût victime de sa générosité même... Veillez-y! – Je connais bien les moeurs de notre contrée. –

(FVH, p. 302)

Jago. Godo di questi sentimenti. Potrò ormai liberamente e senza timori mostrarvi la giusta affezione che vi porto. Abbiatevi dunque da me l'avvertimento ch'è mio dovere di darvi. Non ho prove ancora; ma vegliate sulla vostra donna; osservatela allorquando è con Cassio; girate gli occhi con cautela, senza essere nè geloso, nè sicuro. Non vorrei vedere il vostro cuore, schietto e generoso, ingannato vilmente, e vittima della propria bontà: attendete alla vostra sposa.

(CR, p.135)

Jago.
In ver, questo mi spiace!
Otello.
Che dicesti?
Jago.
Nulla... pur... non saprei...
Otello.
Di', non è Cassio
Che si diparte dalla sposa mia?
Jago.
Cassio, signor? No, certo. Affè, non credo
Ch'egli fuggirsi voglia, a un reo simile,
Scorgendo voi venir.
Otello.
Ben era lui,
Cred'io.
[…]
Jago.
Nobil signor...
Otello.
Che vuoi tu dirmi, Jago?
Jago.
Era egli noto a Michel Cassio, quando
A corteggiarla vi faceste, il vostro
Amor per la signora?
Otello.
Sì, lo seppe
Dal principio alla fin. Perchè me 'l chiedi?
Jago
Oh! solo per far pago un mio pensiero,

JAGO.
Oh questo non mi va!
OTELLO.
Che dici?
JAGO.
Nulla,
Signore, o.... non so ben....
OTELLO.
Chi da mia moglie
Partì, non era Cassio?
JAGO.
Egli, signore?....

(AM, p. 102)

No da ver! che fuggirsene dovesse
Così furtivamente al vostro arrivo?
Nol credo.
OTELLO.
Era egli stesso.

(AM, p. 103)

JAGO.
Nobil
signore..
OTELLO.
Che vuoi, Jago?
JAGO.
Michele, allor che voi
Vagheggiavate la signora, istruito
Era de' vostri amori?
OTELLO.

Non già per male.
Otello
Un tuo pensier? qual mai?
Jago
Non credea ch'ei n'avesse conoscenza.
Otello
Oh sì: ben ei venìa fra noi sovente.
Jago
In vero?
Otello
In vero? Certamente. Alcuna
Cosa vi scorgi? non è desso onesto?
Jago
Onesto, signor mio?
Otello
Sì, onesto, onesto.
(GC, p. 352)

Jago
Signor, per quel ch'io so...
Otello
Su via, che pensi?
Jago
Che penso, mio signor?
Otello
Signori che penso!
Vivadio, mi fa l'eco; qual se dentro
Al suo pensier fosse un orrendo mostro
Che di scoprir paventa. […]
Tu cercassi occultar nel tuo cerèbro
Un orribil concetto. Se tu m'ami,
Aprimi il tuo pensier.
Jago
Signor, che v'amo
Ben sapete.
[…]
Otello
Pur, qui ben altro cova...
Via, parlami, ten prego, come a tuoi
Pensieri stessi, come a ciò che dentro
Vai ruminando; e la peggiore idea
Colla peggiore tua parola esprimi.
[…]
Jago
S'anco
Teneste in mano il mio cor, nol potete;
E il potrete finch'esso è in mia custodia?
Otello
Ahi!...
Jago
Dalla gelosia ben vi guardate,
Signore! E il mostro dai verd'occhi biechi,
Che il pasto scherme onde si ciba. Vive
L'ingannato marito ancor felice,
Se, certo del suo fato, all'infedele
Non serba amor: ma ohimè! quali dannate
Ore non conta chi adora e sospetta,
Chi trema ed idolatra!
Otello
Oh miserando!
Jago
L'uom povero e contento è ricco, ricco
Fuor di misura: opulenza infinita
E povera qual verno a quei che sempre
Teme d'impoverir. Bontà del cielo
Salvi tutti color della mia gente
Da gelosia!
(GC, p. 353)

Otello
[…] No, ti dico:
Vedere, pria di dubitar, voglio:
E nel dubbio la prova; e dopo questa,
Sola una cosa, amore o gelosia
Disfar per sempre.
Jago
Istrutto n'era
Dal principio alla fine. A che mi fai
Questa dimanda?
(AM, p. 106)

JAGO.
È sol per un pensiero
Che m'è caro appagar, non già per altra
Mira.
OTELLO.
Per un pensiero? e quale, o Jago?
JAGO.
Che Michel consapevole ne fosse
Non supponea.
OTELLO.
Si, n'era, ed interporsi
Solea spesso fra noi.
JAGO.
Da ver?...
OTELLO.
Da vero,
Da ver. Che trovi in ciò? Persona onesta
Non è già Cassio?
JAGO.
Onesta?...
OTELLO.
Onesta,
onesta,
Sì!
JAGO.
Per quanto ne so, mio buon
signore....
OTELLO.
Or via, che pensi tu?
JAGO.
Signor, che penso?
(AM, p. 107)

OTELLO.
«Penso? Signor?» Per dio tu mi fai l'eco.
Come se dentro al tuo chiuso cerèbro
Un tal si nascondesse orribil mostro
Che sbucar non ardisse. Un qualche strano
Concetto hai tu. […]
Se m'ami, a me lo svela.
JAGO.
Se v'amo, signor mio, non V'è segreto.
[…]
(AM, p. 108)

OTELLO.
[…] mi parla
Come all'anima tua; mi manifesta
Quanto di più sinistro in te ravvolgi
Colla parola più sinistra.
(AM, p. 109)

OTELLO.
Per dio!
Voglio saper che cosa pensi.
JAGO.
Ancora
Che teneste il mio cor nel vostro pugno,
Svelar voi non potreste il mio pensiero;
Ed or che guardia gli son io, credete
Di strapparmelo forse?
OTELLO.
Ah!
JAGO.
Non
lasciate
Che v'abbranchi, o signor, la gelosia,
Mostro dagli occhi verdi, che dileggia
Quel pasto onde si nudre. Aver tranquilla
Può la vita colui, benché tradito
Sappiasi dalla moglie, ove non senta

Come io ne vo lieto! L'affetto ed il dover che a voi m'unisce, Con più liberi sensi or m'è concesso Mostrarvi; e quant'io dico il ricevete Come debito mio: ma prova alcuna, Non pongo innanzi. Sulla sposa vostra Vegliate; allor che a lei Cassio è vicino, Osservatela attento; e così gli occhi Aprite, nè geloso nè securo: Non vorrei che la vostra aperta, egregia Natura fosse tratta a vile inganno Per la bonta sua stessa. Vigilate Dunque su lei; […] (GC, p. 354)	Per essa amor; ma quali ore d'inferno (AM, p. 111) OTELLO. Oh qual miseria! JAGO. È ricco Il povero contento, è ricco assai. Ma con ricchezza senza fin, chi teme Perderla ad ogni tratto, è un uom mendico. Guarda me, guarda i miei, bontà divina, Dalla spietata gelosia! OTELLO. […] (AM, p. 112) Oh no! pria che nel core, Jago, accolga il sospetto, aprir le ciglia Voglio; accolto di' io l'abbia, averne intera, Certissima la prova, e dopo questa Vale alla gelosia, vale all'amore. JAGO […] Non vi parlo ancora Di prova alcuna, ma vegliar v'esorto Sulla vostra consorte. Allor che presso Cassio le sta, guardate agli alti loro Con occhio non geloso e non securo. Non vorrei che il leale animo vostro, Per soverchia bontà, fosse l'indegna Vittima d'un inganno. Attentamente Vigilate su lei. […] (AM, p. 113)

A síntese de Boito resultou nas seguintes linhas do libreto:

Quadro 105 – [Versão final] trecho das páginas 28, 29 e 30 do libreto.

SCENA III.

Jago *e* **Otello**

.

JAGO
(simulando di non aver visto Otello il quale gli si sarà avvicinato)
(fingendo di parlare fra sè)
Ciò m' accora...
OTELLO
Che parli?
JAGO
Nulla... voi qui? una vana
Voce m' usci dal labbro...
OTELLO
Colui che s' allontana
Dalla mia sposa, è Cassio?
JAGO
(e l' ano e l' altro si staccano dal verone)
Cassio? no... quei si scosse
Come un reo nel vedervi.
OTELLO
Credo che Cassio ei fosse.
JAGO
Mio signore...
OTELLO
Che brami?...
JAGO
Cassio, nei primi di
Del vostro amor, Desdemona non conosceva?
OTELLO
Si.
Perchè fai tale inchiesta?
JAGO
Il mio pensiero è vago
D'ubbie, non di malizia.
OTELLO
Di' il tuo pensiero, Jago.

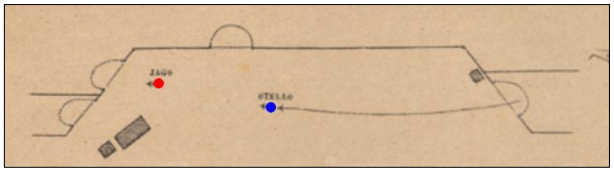
JAGO
Vi confidaste a Cassio?
OTELLO
Spesso un mio dono o un cenno
Portava alia mia sposa.
JAGO
Dassenno?
OTELLO
Sì, dassenno.
Noi credi onesto?
JAGO
Onesto?
OTELLO
Che ascondi nel tuo core?
JAGO
Che ascondo in cor, signore?
OTELLO
«*Che ascondo in cor, signore?*»
Pel cielo! tu sei 1' eco dei detti miei, nel chiostro
Dell'anima ricetti qualche terribil mostro.
Sì, ben t'udii poc'anzi mormorar: *ciò m'accora*.
Ma di che t' accoravi? nomini Cassio e allora
Tu corrughi la fronte. Suvvia, parla se m' ami.
JAGO
Voi sapete eh' io v'amo.
OTELLO
Dunque senza velami
T' esprimi e senza ambagi. T' esca fuor dalla gola
Il tuo più rio pensiero colla più ria parola!
JAGO
S' anco teneste in mano tutta 1' anima mia
Noi sapreste.
OTELLO
Ah!
JAGO
(avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce)
Temete, signor, la gelosia!

È un' idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
Sè stessa attosca, vivida piaga le squarcia il seno.
OTELLO
Miseria mia!! - No! il vano sospettar nulla giova.
Pria del dubbio l'indagine, dopo il dubbio la prova.
Dopo la prova (Otello ha sue leggi supreme,)
Amore e gelosia vadan dispersi insieme!
JAGO
(con piglio più ardito)
Un tal proposto spezza di mie labbra il suggello.
Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello,
Vigilate, soventi le oneste e ben create
Coscienze non vedono la frode: vigilate.
Scrutate le parole di Desdemona, un detto
Può ricondur la fede, può affermare il sospetto...
Eccola ; vigilate...

Boito rimou "*vago*" com "*Jago*", assim como Carcano fez na frase correspondente, ao rimar "*pago*" com "*Jago*". No fim do diálogo, o libretista também rimou "*suggello*" com "*Otello*".

A marcação de cena para o diálogo entre o protagonista (ponto azul) e o não declarado antagonista (ponto vermelho) é o seguinte:

Figura 190 – [Marcação de cena] planta baixa do diálogo entre Jago e Otello, 3ª cena, Ato II.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 39).

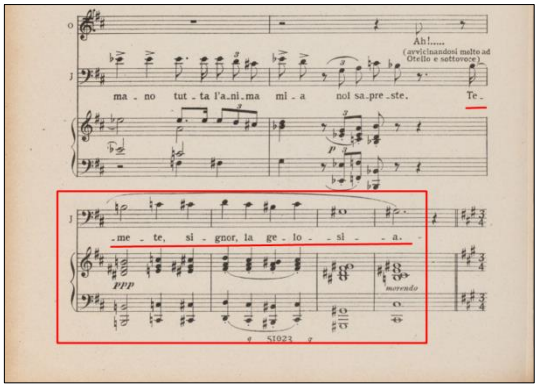
O novo figurino desenhado para Otello está na sequência. Ao lado, duas fotografias de época curiosas, na primeira, Francesco Tamagno com os trajes projetados para o Ato II; por último, na segunda, Verdi de braços dados com o tenor de seu personagem título:

Quadro 106 – [Imagens] Otello, Verdi e Tamagno.

Figura 191 – [Figurino] esboço N. 10, Otello, Ato II.	Figura 192 – [Fotografia] Francesco Tamagno com o figurino N 10, Ato II.	Figura 193 – [Fotografia] Verdi e Tamagno, 1899.
Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ac).	Fonte: *Archivio storico Teatro Regio di Torino* (1887).	Fonte: Atelier Bossi & Guigoni (1899).

Dentro do processo de redução, um signo importante de Shakespeare foi abandonado, a linha que diz que o ciúme tem olhos verdes; o detalhe da coloração, perdeu-se, ainda que o poeta tenha feito Jago jogar com o paradoxo *chiaro-oscuro*, o contraste barroco, na frase: "*a gelosia è un' idra fosca, vivida...*", isto é, "o ciúme é um monstro obscuro, claro". Curiosamente, se, para Verdi, a cor a característica cor do ciúme é irrelevante, o som é crucial, e o maestro fê-lo soar cromático.

Figura 194 – [Partitura] trecho "*Temete signor la gelosia*", 3ª cena, Ato II.



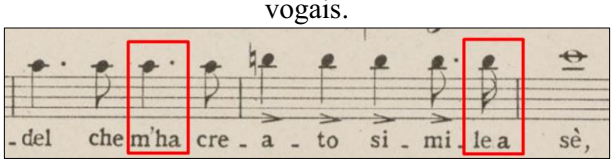
Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 130).

Dentro de uma construção, em grande parte, tonal, o cromatismo provoca um certo estranhamento, um deslocamento na expectativa do lugar comum que o tonalismo tende a conduzir. Note-se que, o processo criativo de Verdi baseado no estudo do verso, da entonação, aquilo que aqui se está chamando de: declamação verdiana, produz como efeito uma frase musical que coincide com uma frase discursiva, sendo uma figura rítmica por fonema e não, por sílaba.

Na oralidade, a chamada métrica poética, normalmente pontua-se os fonemas, pois, existem fenômenos da performance da fala que desconfiguram as sílabas, por exemplo: a elisão, a sinalefa, diérese, apócope, por exemplo. Nesses casos, o que seriam duas sílabas, vira um fonema e consome uma figura rítmica, já que usa o mesmo espaço e movimento oral para que o som seja emitido. Portanto, na declamação verdiana, cada fonema construído ganha uma figura rítmica, mas as notas são construídas pela entonação. Conforme exemplos abaixo:

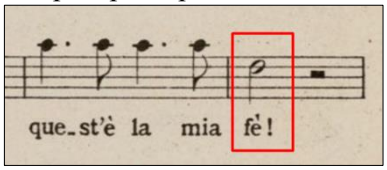
Quadro 107 – [Partitura] transformação nos fenômenos da fala em figuras rítmicas.

Figura 195 – [Partitura] exemplo de elisão, supressão de vogal átona, seguido de sinalefa, junção de vogais.



Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 114).

Figura 196 – [Partitura] exemplo de Apócope, supressão da sílaba final, em italiano a palavra é *fede*.

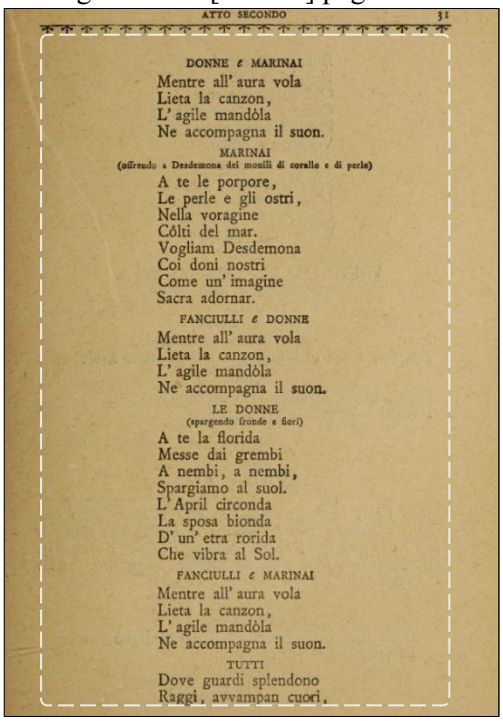


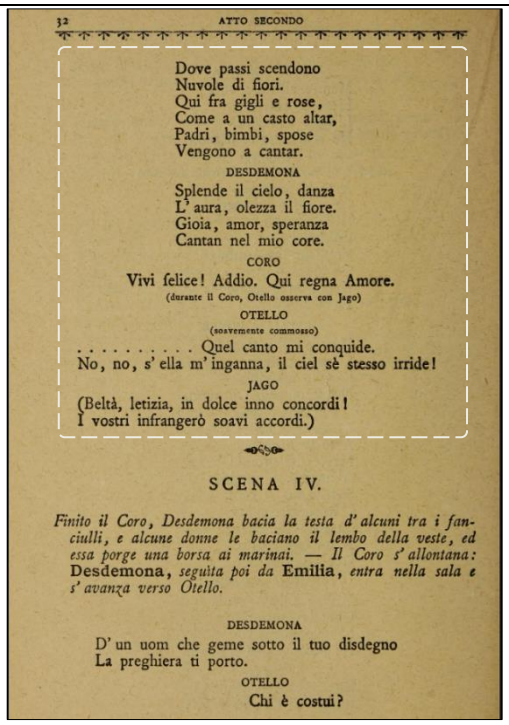
Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 116).

Com relação ao trecho assinalado, mais do que o "desconforto" acústico dentro da obra, a topografia sonora, fazendo as sílabas caminharem entre tons e semitons, lembra uma serpente deslizando sinuosamente para "*col seu veleno sè stesso attosca*"!

Posteriormente vêm as páginas das páginas 31 e 32, abaixo:

Quadro 108 – [Libreto] páginas 31 e 32, original e tradução.

Figura 197 – [Libreto] página 31.  ATTO SECONDO 31 DONNE *e* MARINAI Mentre all' aura vola Lieta la canzon, L' agile mandòla Ne accompagna il suon. MARINAI (offrendo a Desdemona dei monili di corallo e di perle) A te le porpore, Le perle e gli ostri, Nella voragine Côlti del mar. Vogliam Desdemona Coi doni nostri Come un' imagine Sacra adornar. FANCIULLI *e* DONNE Mentre all' aura vola Lieta la canzon, L' agile mandòla Ne accompagna il suon. LE DONNE (spargendo fronde e fiori) A te la florida Messe dai grembi A nembi, a nembi, Spargiamo al suol. L' April circonda La sposa bionda D' un' etra rorida Che vibra al Sol. FANCIULLI *e* MARINAI Mentre all' aura vola Lieta la canzon, L' agile mandòla Ne accompagna il suon. TUTTI Dove guardi splendono Raggi, avvampan cuori, Fonte: Boito (1886b, p. 31).	Tradução SENHORAS *e* MARINHEIROS Pelo ar voa Alegre a canção, O ágil mandolino A acompanha o som. MARINHEIROS (Oferecendo à Desdemona joias de corais e pérolas) A ti as púrpuras, As pérolas e os corais, Nas falésias Colhidas do mar. Queremos Desdemona Com regalos nossos Como uma imagem Sacra adornar. CRIANÇAS *e* SENHORAS Pelo ar voa Alegre a canção, O ágil mandolino A acompanha o som. AS SENHORAS (spargendo fronde e fiori) A ti a florida Colheita dos regaços A nímio, a nímio, Espalhamos ao solo. Abril circunda A esposa loira D'um ar fresco Que vibra ao sol. CRIANÇAS *e* MARINHEIROS Pelo ar voa Alegre a canção, O ágil mandolino A acompanha o som. TODOS Onde olhas espendem Raios, inflamam corações,
Figura 198 – [Libreto] página 32.	Tradução Onde passas descem Nuvens de flores. Aqui entre lírios e rosas, Venho a cantar. DESDEMONA Esplende o céu, dança O ar, oloriza a flor. Alegria, amor, esperança Cantam no meu coração. CORO Viva feliz! Adeus. Aqui reina o Amor. (durante o coro, Otello observa com Jago) . . . . . .Aquele canto me conquista. Não, não, s' ela m'ingana, o céu zomba de si mesmo! JAGO (Beleza e amor, em doce hino, concordam!



32 ATTO SECONDO

Dove passi scendono
Nuvole di fiori.
Qui fra gigli e rose,
Come a un casto altar,
Padri, bimbi, spose
Vengono a cantar.

DESDEMONA

Splende il cielo, danza
L' aura, olezza il fiore.
Gioia, amor, speranza
Cantan nel mio core.

CORO

Vivi felice! Addio. Qui regna Amore.

(durante il Coro, Otello osserva con Jago)

OTELLO

(soavemente commosso)

. . . . . Quel canto mi conquide.
No, no, s' ella m' inganna, il ciel sè stesso irride!

JAGO

(Beltà, letizia, in dolce inno concordi!
I vostri infrangerò soavi accordi.)

SCENA IV.

Finito il Coro, Desdemona bacia la testa d' alcuni tra i fanciulli, e alcune donne le baciano il lembo della veste, ed essa porge una borsa ai marinai. — Il Coro s' allontana: **Desdemona**, *seguita poi da* **Emilia**, *entra nella sala e s' avanza verso Otello.*

DESDEMONA

D' un uom che geme sotto il tuo disdegno
La preghiera ti porto.

OTELLO

Chi è costui?

Fonte: Boito (1886b, p. 32).

Os vossos infringirei suaves acordes.)

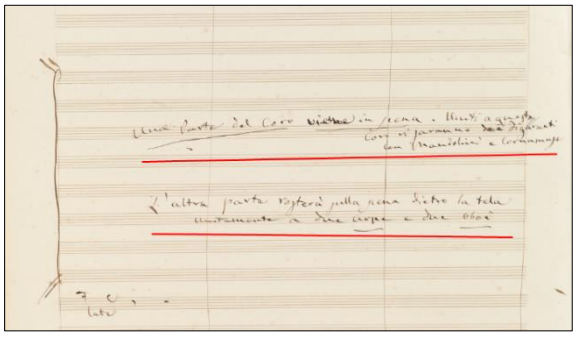
Na continuação do ato, há uma interrupção no fluxo diabólico imposto por Jago por meio de um coro, o segundo da ópera. Trata-se de marinheiros, isto é, trabalhadores ligados ao mar, crianças e senhoras homenageando Desdemona, criando a aura angelical e de pureza na personagem para ampliar o sentimento de injustiça e aumentar o contraste entre a presença de Jago e da donzela veneziana na ópera. Esse é um trecho provavelmente planejado por Verdi e Boito, sem paralelo nas traduções, de acordo com as cartas trocadas em meados de 1881. Na primeira delas, Boito apresentou a proposta pela primeira vez ao maestro:

> Tentei pôr em prática as ideias que há muito vinha remoendo sobre aquele coro do Ato II, veja onde achei oportuno colocá-lo: após o final do primeiro colóquio fatal entre Jago e Otello, quando Jago astutamente pressiona o pensamento do mouro no precipício do ciúme, depois das palavras de Otello: Amor e ciúme andam dispersos juntos! O público ouve um doce coro interno se aproximando lentamente, enquanto Jago continua sua parte infernal. Pouco depois se verá da abertura muito ampla do centro da cena, que leva ao jardim, se verá Desdemona graciosamente cercada por mulheres e crianças que espalham flores e galhos em sua passagem e ao redor dela, cantando serenamente, será, naquele momento fatal do drama, como uma casta e suave apoteose de canções e flores em torno da bela e inocente figura de Desdemona. Seria desejável que Desdemona e o Coro permanecessem durante todo esse trecho enquadrados pelo arco da abertura central. O senhor, maestro, lembra-se do plano da cena: é octogonal e decorado: e é uma cena curta. Portanto, o Coro (com Desdemona) deveria estar do outro lado da porta, à vista do espectador, e bem agrupado, mas ninguém deve cruzar a soleira. **Neste caso, estando um pouco longe da orquestra, poderiam ser acompanhados por**

> **harpas, estas podiam ser vistas, o poema também fala de mandolinas, portanto a mandolina também poderia ser usada**. Em cena, na parte interna do castelo, estão Jago e Otello, enquanto continua a doce apoteose de Desdemona. Fonte: (BOITO, 1881e, p. 180-181, tradução e grifo nosso)[562].

Percebe-se na carta que além de Boito criar o poema do coro e a concepção da cena, o poeta interfere delicadamente na orquestração de Verdi, ao sugerir que o coro fosse acompanhado por harpas e mandolinas. Mas qual "ingerência" Boito teve sobre a instrumentação de Verdi? É possível saber? No esboço de criação do maestro, lê-se o seguinte:

Quadro 109 – [Manuscrito] anotações no esboço do coro à Desdemona, 3ª cena, Ato II.

Figura 199 – [Manuscrito] anotações de Verdi sobre posicionamento do coro e orquestração, Ato II.  Fonte: *ASP* (2019).	Transcrição: Una parte del coro viene in scena. Uniti a questo coro si saranno dei figuranti con mandolini e cornamuse L'altra parte restarà sulla scena dietro la tela Unitamente a due arpe e due oboi Tradução: Uma parte do coro fica em cena. Unidos a este coro estarão figurantes com mandolinos e gaitas de fole A outra parte ficará na cena atrás da tela unidamente com duas harpas e dois oboés

O compositor acatou a sugestão do poeta e fez a cena exatamente como imaginada por descrita. Além desse trecho, Boito encaminhou os novos versos que, subentende-se, não existiam. Logo, entende-se que a cena do diálogo entre Jago e Otello, não sendo interrompida pelo coro, era contínua até o fim do ato.

Quadro 110 – [Modificação no libreto] insersão do coro à Desdemona, 3ª cena, Ato II.

1ª Versão	Versão definitiva
JAGO (con piglio più ardito) Un tal proposto spezza di mie labbra il suggello. Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello, Vigilate, soventi le oneste e ben create Coscienze non vedono la frode: vigilate. Scrutate le parole di Desdemona, un detto Può ricondur la fede, può affermare il sospetto... Eccola; vigilate... *** DESDEMONA D' un uom che geme sotto il tuo disdegno	JAGO (con piglio più ardito) Un tal proposto spezza di mie labbra il suggello. Non parlo ancor di prova; pur, generoso Otello, Vigilate, soventi le oneste e ben create Coscienze non vedono la frode: vigilate. Scrutate le parole di Desdemona, un detto Può ricondur la fede, può affermare il sospetto... Eccola; vigilate... *** [TRECHO INSERIDO] CORO:

[562] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.LXXVI.

La preghiera ti porto.

OTELLO

Chi è costui?

(interno) Avvicinandosi

Desdemona:
Splende il cielo, danza
L'aura intorno ai fior.
Gioja, amor, speranza
Cantan nel mio cor.

Dove guardi splendono
Raggi, avvampan cuori,
Dove passi scendono
Nuvole di fiori.
Qui fra gigli e rose
Come a un casto altar
Padri, bimbi, spose,
vengono a cantar.

FANCIULLI
(spargendo al suolo fiori di giglio)
Ti offriamo il giglio
Soave stel
Che in man degli angeli
Fu assunto in ciel,
Che abbella il fulgido
Manto e la gonna
Della Madonna,
e il santo vel.

DONNE E MARINAI:
(mentre cantano i fanciulli, accompagnando e armonizzando)
(Mentre all'aure vola
Lieta la canzon,
L'agile mandòla
Ne accompagna il suon).

MARINAI
(offrendo a Desdemona due monili di corallo e di perle)
A te porpore
Le perle e gli ostri
Nella e voragine
Colti del mar
Vogliamo Desdemona
Coi doni nostri
Come un'imagine
Sacra adornar.

FANCIULLI e DONNE
(mentre cantano i marinai, accompagnando e armonizzando)
(Mentre all'aura vola
Lieta la canzon,
L'agile mandòla
Ne accompagna il suon.)

LE DONNE.
(spargendo rami e fiori)
Per te laf florida
Messe daih grembi
A nembi, a nembi,
Spargiamo al suol
L'April circonda
La sposa bionda
D'un etra rorida
Che vibra al sol.

FANCIULLI e MARINAI
Oppure MARINAI soli
(mentre le donne cantanxo accompagnando e armonizzando)
(Mentre all'amore vola
Lieta la canzon
L'agile mandola
Ne accompagna il suon.)

TUTTI

CORO:
Vivi felice! Addio.
Qui regna Amor.

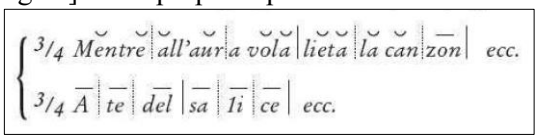
Dove guardi splendono
Raggi, avvampan cuori,
Dove passi scendono
Nuvole di fiori
Qui fra gigli e rose,
Come a un casto altar,
Padri, bimbi, spose
Vengono a cantar.

	DESDEMONA: Splende il cielo, danza L'aura intorno ai fior. Gioja, Amor, Speranza Cantan nel mio cor e, mentre questo Coro dura, Otello fin dal principio, mormora: Eccola! e JAGO: Vigilate. (gli mormora e gli ripete mentre canta il Coro) e OTELLO Quel canto mi conquide: (soavemente No, no, s'ella m'inganna, il ciel sé stesso irride. commosso) *** DESDEMONA D' un uom che geme sotto il tuo disdegno La preghiera ti porto. OTELLO Chi è costui?

Fonte: (BOITO, 1881e, p. 181-182).

Boito ainda ousou em uma área muito mais delicada do que a orquestração: o poeta interferiu no *declamato* verdiano e determinou o ritmo de como o verso deve ser lido para que as vozes do coro encaixassem-se:

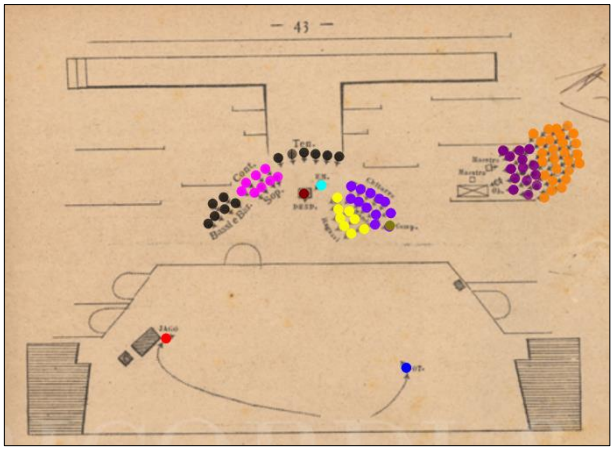
Figura 200 – [Imagem] ritmo proposto por Boito no coro à Desdemona, Ato II.



Fonte: (BOITO, 1881e, p. 184).

A marcação do coro em homenagem é a seguinte: Desdemona (ponto marrom), no centro do jardim, e Emília (ponto azul claro) nas suas costas; à direita, contraltos e sopranos (pontos rosa); atrás, os tenores (pontos pretos); na extrema direita, baixos (pontos pretos); à esquerda, os rapazes (pontos amarelos); violonistas/mandolinistas (pontos roxo), logo atrás dos jovens; na estrema esquerda, uma parte complementar do coro, não sendo vista, para fazer volume (pontos laranja, púrpura, e dois maestros do coro).

Figura 201 – [Marcação de cena] planta baixa do coro à Desdemona, 3ª cena, Ato II.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 43).

O figurino dessa cena é um pouco mais complexo por incluir a vestimenta do coro, dos instrumentistas (mandolinista, violonista e tocador de gaita de fole), mais os figurantes.

Quadro 111 – [Figurinos] esboços N. 25, 36, 37 e 38 do Coro, 1887.

Figura 202 – [Figurino] esboço N. 25, crianças cipriotas, Ato II. Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ap).	Figura 203 – [Figurino] esboço N. 37, marinheiros vênetos, Ato II. Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887bb).
Figura 204 – [Figurino] esboço N. 38, albaneses e gregos, Ato II.	Figura 205 – [Figurino] esboço N. 36, populares cipriotas, Ato II.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887bc).	Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ba).

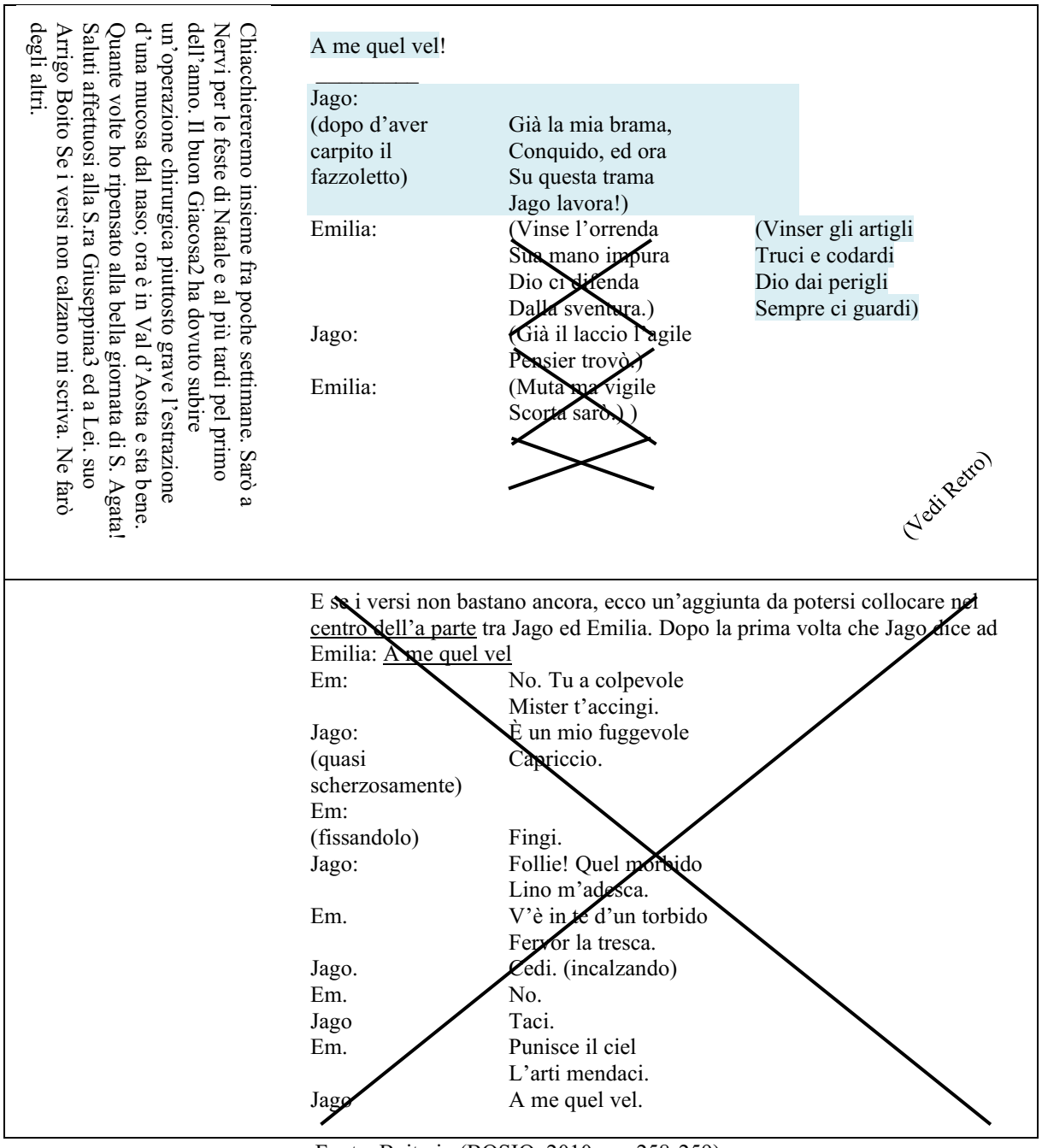
Na carta n. 60, de Verdi a Boito, o maestro solicita mais alguns versos para o quarteto Otello-Desdemona/Emilia-Jago do Ato II. Disse o compositor:

> Na cena *a quatro* do segundo ato, o diálogo entre Jago e Emilia termina muito cedo. A frase musical é confiada à Desdemona: Otello declama nos intervalos: os outros quase falam (nota e palavra): e dessa forma eles terminam muito cerdo. Como já disse, precisarei de quatro versos para cada um *a parte*. Jago feliz por ter aquele lenço nas mãos e Emilia assustada que esteja nas suas mãos. O metro é de 5, escrevo a última estrofe:
>
> Jago Ne mi paventi?
> Em. Uom crudel
> Jag A me…
> Em Che senti!
> Jag *A me quel vel!* Fonte: (VERDI, 1884i, p. 190, tradução nossa)[563].

Boito estava em viagem e, como esta foi a primeira carta em que Verdi admitiu publicamente ao libretista que estava compondo, o poeta respondeu com entusiasmo usando a única folha de que dispunha. A resposta saiu assim:

Quadro 112 – [Carta] de Boito à Verdi, 9/12/1884.

[563] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.XCVIII.



Chiacchiereremo insieme fra poche settimane. Sarò a Nervi per le feste di Natale e al più tardi pel primo dell'anno. Il buon Giacosa2 ha dovuto subire un'operazione chirurgica piuttosto grave l'estrazione d'una mucosa dal naso; ora è in Val d'Aosta e sta bene. Quante volte ho ripensato alla bella giornata di S. Agata! Saluti affettuosi alla S.ra Giuseppina3 ed a Lei. suo Arrigo Boito Se i versi non calzano mi scriva. Ne farò degli altri.

A me quel vel!

_____

Jago: (dopo d'aver carpito il fazzoletto)
Già la mia brama,
Conquido, ed ora
Su questa trama
Jago lavora!)

Emilia: (Vinse l'orrenda Sua mano impura Dio ci difenda Dalla sventura.) (Vinser gli artigli Truci e codardi Dio dai perigli Sempre ci guardi)

Jago: (Già il laccio l'agile Pensier trovò.)

Emilia: (Muta ma vigile Scorta sarò.))

(Vedi Retro)

E se i versi non bastano ancora, ecco un'aggiunta da potersi collocare nel centro dell'a parte tra Jago ed Emilia. Dopo la prima volta che Jago dice ad Emilia: A me quel vel

Em: No. Tu a colpevole Mister t'accingi.

Jago: (quasi scherzosamente) È un mio fuggevole Capriccio.

Em: (fissandolo) Fingi.

Jago: Follie! Quel morbido Lino m'adesca.

Em. V'è in te d'un torbido Fervor la tresca.

Jago. Cedi. (incalzando)

Em. No.

Jago Taci.

Em. Punisce il ciel L'arti mendaci.

Jago A me quel vel.

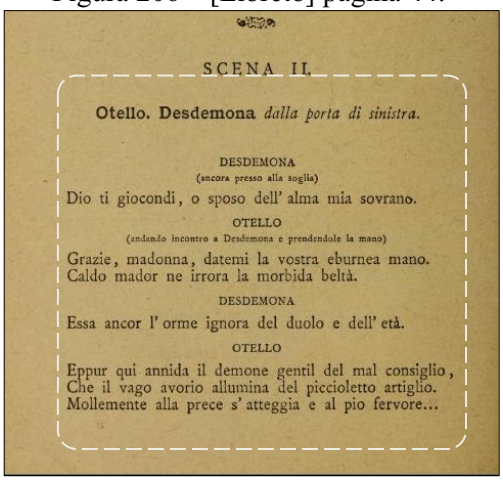
Fonte: Boito in (BOSIO, 2010a, p. 258-259).

6.3 A AGRESSÃO À DESDEMONA, A ANGÚSTIA E O CONCERTATO FINAL

O presente subcapítulo concerne a algumas cenas selecionadas do Ato III da ópera. O primeiro trecho relativo à 1ª cena, trata-se do diálogo entre Otello e Desdemona que começa cordial e ruma para uma primeira agressão contra a jovem. Corresponde ao fato as páginas 44, 45, 46, 47 e 48, abaixo:

Quadro 113 – [Libreto] páginas 44, 45, 46, 47 e 48, original e tradução.

Figura 206 – [Libreto] página 44.



SCENA II.

Otello. Desdemona *dalla porta di sinistra.*

DESDEMONA
(ancora presso alla soglia)
Dio ti giocondi, o sposo dell' alma mia sovrano.
OTELLO
(andando incontro a Desdemona e prendendole la mano)
Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano.
Caldo mador ne irrora la morbida beltà.
DESDEMONA
Essa ancor l' orme ignora del duolo e dell' età.
OTELLO
Eppur qui annida il demone gentil del mal consiglio,
Che il vago avorio allumina del piccioletto artiglio.
Mollemente alla prece s' atteggia e al pio fervore...

Fonte: Boito (1886b, p. 44).

Tradução:

TERCEIRO ATO

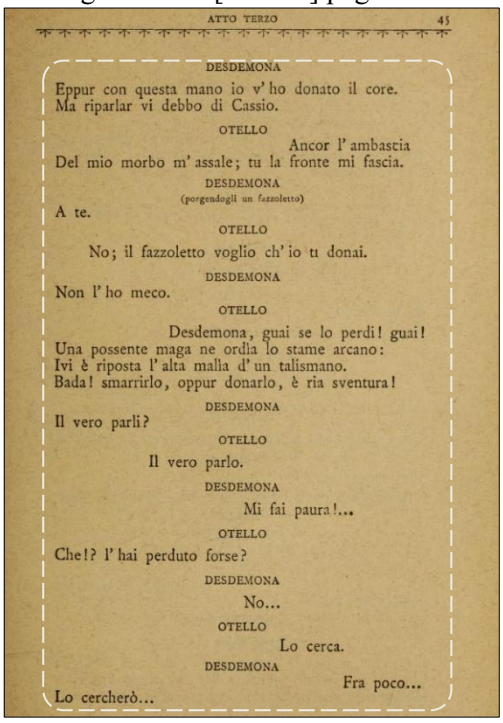
.

SEGUNDA CENA

Otello. Desdemona. *Da porta esquerda*.

DESDEMONA
(Ainda na soleira)
Deus te alegre, esposo da minh'alma soberano.
OTELLO
(andando ao encontro de Desdemona e tomando-lhe a mão)
Grato, senhora, dá-me a vossa ebúrnea mão.
Cálido suor cobre-a a mórbida beleza.
DESDEMONA
Essa ainda ignora traços de dor e de idade.
OTELLO
Eis que anima o demônio gentil do mal conselho,
Que o sedutor marfíneo ilumina esta diminuta mão.
Adota a postura de prece e de um pio fervor...

Figura 207 – [Libreto] página 45.



ATTO TERZO 45

DESDEMONA
Eppur con questa mano io v' ho donato il core.
Ma riparlar vi debbo di Cassio.
OTELLO
Ancor l' ambascia
Del mio morbo m' assale; tu la fronte mi fascia.
DESDEMONA
(porgendogli un fazzoletto)
A te.
OTELLO
No; il fazzoletto voglio ch' io tu donai.
DESDEMONA
Non l' ho meco.
OTELLO
Desdemona, guai se lo perdi! guai!
Una possente maga ne ordia lo stame arcano:
Ivi è riposta l' alta malia d' un talismano.
Bada! smarrirlo, oppur donarlo, è ria sventura!
DESDEMONA
Il vero parli?
OTELLO
Il vero parlo.
DESDEMONA
Mi fai paura!...
OTELLO
Che!? l' hai perduto forse?
DESDEMONA
No...
OTELLO
Lo cerca.
DESDEMONA
Fra poco...
Lo cercherò...

Fonte: Boito (1886b, p. 45).

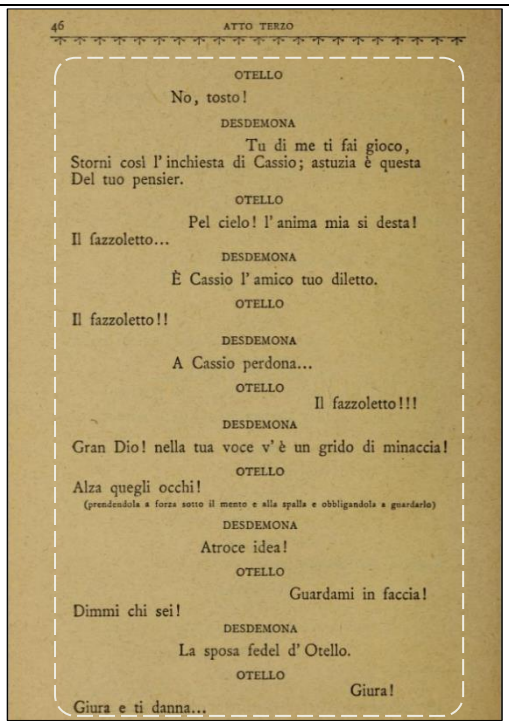
Tradução:

DESDEMONA
Eis que com esta mão eu vos dou meu coração.
Mas falar-vos devo de Cassio.
OTELLO
Ainda me dói
A enfermidade me assalta, tu a fronte me venda.
DESDEMONA
(esfregando-lhe um lenço)
A ti.
OTELLO
Não, o lenço quero, qu'eu te dei.
DESDEMONA
Não o tenho comigo.
OTELLO
Desdemona, cuida para não o perder! Cuida!
Uma potente maga o urdiu, o tecido com fios mágicos:
Em si encerra a alta magia, de um talismã.
Cuida! Perdê-lo, ou doá-lo, é terrível desgraça!
DESDEMONA
Falas sério?
OTELLO
Sério, falo.
DESDEMONA
Me dás medo!...
OTELLO
Que!? O perdeste, talvez?
DESDEMONA
Não...
OTELLO
Procure-o.
DESDEMONA
Dentro em pouco...
Procurá-lo-ei...

Figura 208 – [Libreto] página 46.

Tradução:

OTELLO
Não, agora!
DESDEMONA
Tu de mim fazes brincadeira,
Evitas assim falar de Cassio; astúcia é esta
Do teu pensamento.
OTELLO
Pelos céus! Minh'alma se enerva!
O lenço...
DESDEMONA
É Cassio o teu amigo dileto.
OTELLO



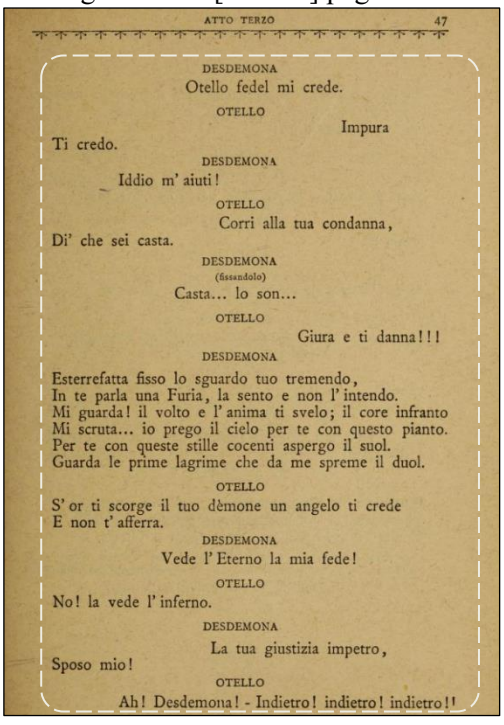
46 ATTO TERZO

OTELLO
No, tosto!
DESDEMONA
Tu di me ti fai gioco,
Storni così l'inchiesta di Cassio; astuzia è questa
Del tuo pensier.
OTELLO
Pel cielo! l'anima mia si desta!
Il fazzoletto...
DESDEMONA
È Cassio l'amico tuo diletto.
OTELLO
Il fazzoletto!!
DESDEMONA
A Cassio perdona...
OTELLO
Il fazzoletto!!!
DESDEMONA
Gran Dio! nella tua voce v'è un grido di minaccia!
OTELLO
Alza quegli occhi!
(prendendola a forza sotto il mento e alla spalla e obbligandola a guardarlo)
DESDEMONA
Atroce idea!
OTELLO
Guardami in faccia!
Dimmi chi sei!
DESDEMONA
La sposa fedel d'Otello.
OTELLO
Giura!
Giura e ti danna...

Fonte: Boito (1886b, p. 46).

O lenço!!
DESDEMONA
A Cassio perdoa...
OTELLO
O lenço!!!
DESDEMONA
Grande Deus! Na tua voz há um grito de ameaça!
OTELLO
Alça-me esses olhos!
(prendendo-a a força sob queixo e pelas costas e obrigando-a a olhá-lo)
DESDEMONA
Atroz ideia!
OTELLO
Olha-me a face!
Diz-me quem és!
DESDEMONA
A esposa fiel d'Otello.
OTELLO
Jura!
Jura e te agrava...

Figura 209 – [Libreto] página 47.



ATTO TERZO 47

DESDEMONA
Otello fedel mi crede.
OTELLO
Impura
Ti credo.
DESDEMONA
Iddio m'aiuti!
OTELLO
Corri alla tua condanna,
Di' che sei casta.
DESDEMONA
(fissandolo)
Casta... lo son...
OTELLO
Giura e ti danna!!!
DESDEMONA
Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo,
In te parla una Furia, la sento e non l'intendo.
Mi guarda! il volto e l'anima ti svelo; il core infranto
Mi scruta... io prego il cielo per te con questo pianto.
Per te con queste stille cocenti aspergo il suol.
Guarda le prime lagrime che da me spreme il duol.
OTELLO
S'or ti scorge il tuo dèmone un angelo ti crede
E non t'afferra.
DESDEMONA
Vede l'Eterno la mia fede!
OTELLO
No! la vede l'inferno.
DESDEMONA
La tua giustizia impetro,
Sposo mio!
OTELLO
Ah! Desdemona! - Indietro! indietro! indietro!!

Fonte: Boito (1886b, p. 47).

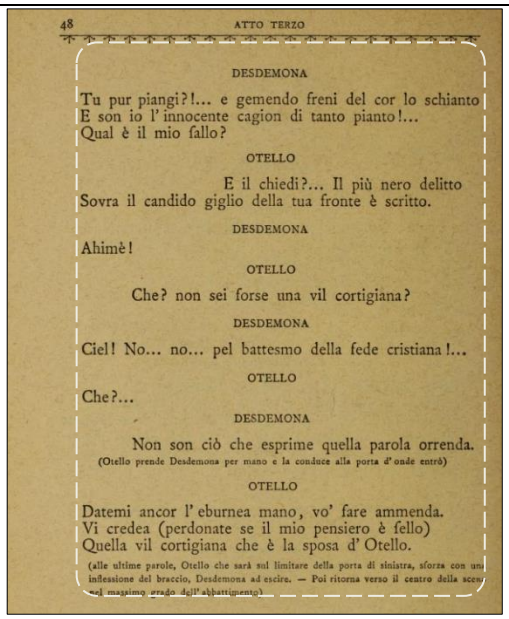
Tradução:

DESDEMONA
Otello, fiel me crê.
OTELLO
Impura
Te creio.
DESDEMONA
Deus me ajude!
OTELLO
Corre para tua condenação,
Diz que és casta.
DESDEMONA
(fixando-o)
Casta... eu sou...
OTELLO
Jura e agrava!!!
DESDEMONA
Estarrecida fixo o olhar teu tremendo,
Em ti fala uma fúria, a sinto e não a entendo.
Me olha! O rosto e a alma te revelo; o peito despedaçado
Me escruta... eu oro ao céu por ti com esse pranto.
Por ti com estas lágrimas cadentes banho o solo.
Olha as primeiras lágrimas que de mim espreme a dor.
OTELLO
Se agora te visse o teu demônio, um anjo te acreditaria
E não te tocaria.
DESDEMONA
Vê, o Eterno, a minha fé!
OTELLO
Não! A vê, o inferno.
DESDEMONA
A tua justiça impetro,
Esposo meu!
OTELLO
Ah! Desdemona! – Afasta-se! Afasta-se!
Afasta-se!!

Figura 210 – [Libreto] página 48.

Tradução:

DESDEMONA
Tu também choras?!... e gemendo o pranto te alivia a dor



48 ATTO TERZO

DESDEMONA

Tu pur piangi?!... e gemendo freni del cor lo schianto
E son io l' innocente cagion di tanto pianto!...
Qual è il mio fallo?

OTELLO

E il chiedi?... Il più nero delitto
Sovra il candido giglio della tua fronte è scritto.

DESDEMONA

Ahimè!

OTELLO

Che? non sei forse una vil cortigiana?

DESDEMONA

Ciel! No... no... pel battesmo della fede cristiana!...

OTELLO

Che?...

DESDEMONA

Non son ciò che esprime quella parola orrenda.
(Otello prende Desdemona per mano e la conduce alla porta d' onde entrò)

OTELLO

Datemi ancor l' eburnea mano, vo' fare ammenda.
Vi credea (perdonate se il mio pensiero è fello)
Quella vil cortigiana che è la sposa d' Otello.
(alle ultime parole, Otello che sarà sul limitare della porta di sinistra, sforza con un'inflessione del braccio, Desdemona ad escire. — Poi ritorna verso il centro della scena nel massimo grado dell' abbattimento)

Fonte: Boito (1886b, p. 48).

E sou eu a inocente razão de tanto pranto!...
Qual é a minha culpa?

OTELLO

É o que perguntas?...O mais negro delito
Sobre o cândido lírio da tua fronte está escrito.

DESDEMONA

Ai de mim!

OTELLO

Que? Não és, talvez, uma vil cortesã?

DESDEMONA

Céus! Não... Não... pelo batismo da fé cristã!...

OTELLO

Que?...

DESDEMONA

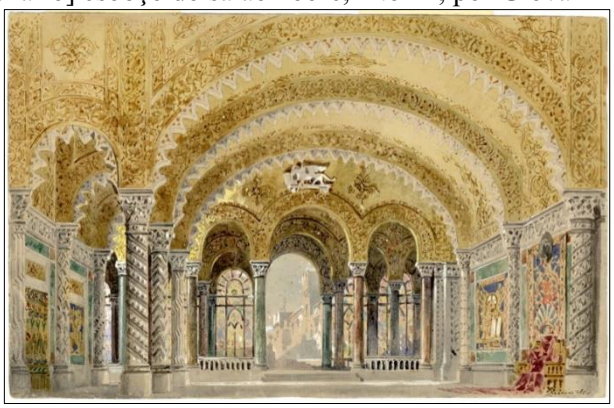
Não sou o que exprime esta palavra horrenda.
(Otello segura Desdemona pelas mãos e a conduz à porta por onde entrou)

OTELLO

Dá-me novamente a ebúrnea mão, vou fazer emenda.
Vos acreditava (perdoai-me se meu pensamento é falho)
Aquela vil cortesã que é a esposa d'Otello.
(Na última palavra, Otello que estará sob o limite da porta da esquerda, forçará com uma inflexão do braço, Desdemona a sair. – Depois retorna para o centro da cena no mesmo grau de abatimento.)

O esboço do cenário, pelo cenógrafo Giovanni Zuccarelli, leva em consideração todas as ações do Ato III ocorrendo no salão principal do castelo. Nele Otello manterá o tenso diálogo da 3ª cena, com Desdemona, observará de longe o colóquio em que Cassio mostra a Jago o lenço que encontrou sobre sua cama e receberá Lodovico, o embaixador de Veneza; para encerrar, em convulsão.

Figura 211 – [Cenário] esboço do salão nobre, Ato III, por Giovanni Zuccarelli, 1887.



Fonte: *Website do ASR,* (ZUCCARELLI, 1887e).

Do esboço apresentado acima, restou uma fotografia do mesmo cenário criada para a estreia *scaligera* que pode ser visto abaixo:

Figura 212 – [Cenário] Fotografia, Ato III, em 1887.

Fonte: *Website do ASR,* (FERRARIO, 1887a).

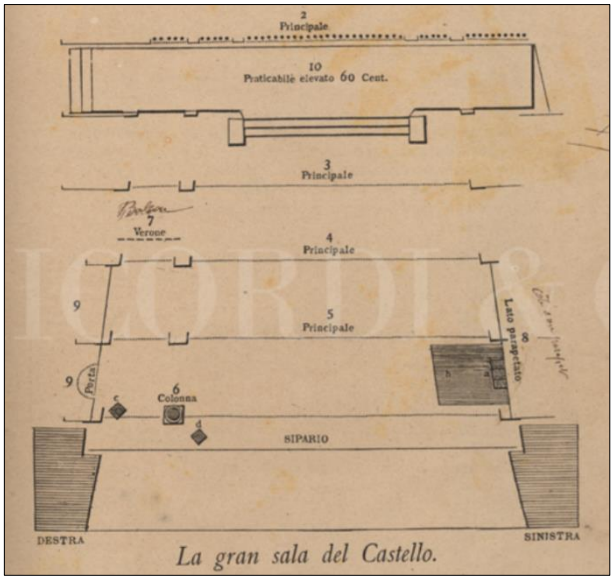
O *Théâtre National de l'Opéra-Palais Garnier* criou sua versão do salão nobre de Otello, muito mais próxima da imagem italiana do que as demais versões produzidas pela ópera parisiense. A maquete está abaixo:

Figura 213 – [Cenário] maquete, Ato III, 1894.

Fonte: *Website* da *BNF*, (CARPEZAT, 1894).

Assim, no centro do palco está uma espécie de estúdio ou escritório, de Otello, uma grande vidraça comunicando-se com o jardim externo ao fundo e portas laterais.

Figura 214 – [Marcação de cena] planta baixa do início do Ato III.

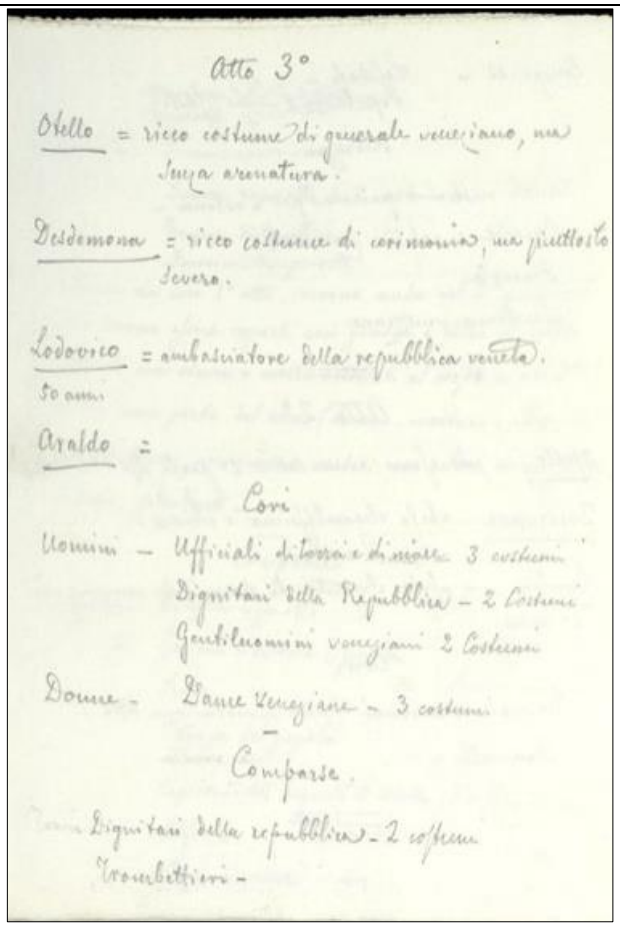


Fonte: (RICORDI, 1891, p. 55).

A imagem acima está dividida em duas, na base há a vista superior do palco, e no topo, há uma vista frontal para destacar o praticável, um nível mais elevado, onde ocorrerá parte da cena. A listagem que foi elaborada pelos compositores para auxiliar o figurinista, contendo os figurinos e adereços de cada personagem ao longo de todo o presente ato, segue abaixo:

Quadro 114 – [Imagens] transcrição e tradução da lista de figurinos e adereços, Ato III.

Imagem original
Figura 215 – [Imagem] lista de trajes, pág. 4.



Atto 3°

Otello = ricco costume di generale veneziano, ma senza armatura.

Desdemona = ricco costume di cerimonia, ma piuttosto severo.

Lodovico = ambasciatore della repubblica veneta. 50 anni.

Araldo =

Cori

Uomini – Ufficiali di terra e di mare 3 costumi
Dignitari della Repubblica – 2 Costumi
Gentiluomini veneziani 2 Costumi

Donne - Dame veneziane – 3 costumi

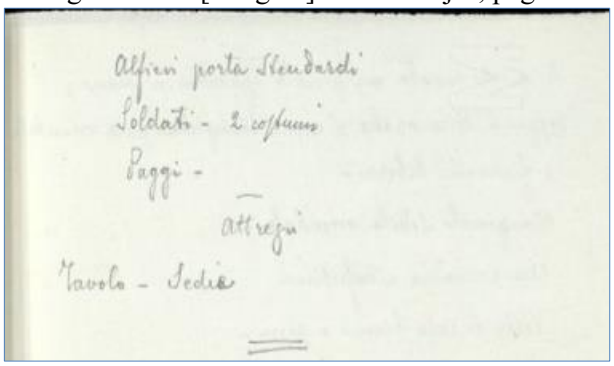
—

Comparse.

Dignitari della repubblica – 2 costumi
Trombettieri –

Fonte: *Website do ASR,* (Lista dei costumi - Otello, 1887, p. 4).

Transcrição	Tradução
Atto 3°	3° Ato
Otello: ricco costumi de generale veneziano, ma senza armatura.	Otello: rico figurino de general veneziano, mas sem armadura.
Desdemona = ricco costume di cerimonia, ma piuttosto severo.	Desdemona = rico figurino de cerimônia, mas no entanto severo.
Lodovico = ambasciatore della repubblica veneta. 50 anni.	Lodovico = embaixador da República veneta. 50 anos.
Araldo =	Arauto =
Cori	Coro
Uomini – Ufficiali di terra e di mare – 3 costumi Dignatari della Repubblica – 2 Costumi Gentiluomini veneziani 2 Costumi	Homens – Oficiais de terra e de mar – 3 figurinos Dignatários da República – 2 figurinos Cavalheiros venezianos 2 figurinos
Donne - Dame veneziane – 3 costumi	Senhoras - Damas venezianas – 3 figurinos
---	---
Comparse.	Figurantes.
Dignatari della repubblica – 2 costumi Trombetieri -	Dignatários da república – 2 figurinos trombeteiro -

Imagem original
Figura 216 – [Imagem] lista de trajes, pág. 5.  Fonte: *Website do ASR,* (Lista dei costumi - Otello, 1887, p. 5).

Transcrição	Tradução
Alfieri porta standardi Soldati – 2 costumi Paggi – --- Attrezzi Tavolo: Sedie ===	Alferes porta estandarte Soldados – 2 figurinos Pajens – --- Adereços Mesa: Cadeiras ===

O Ato III possui muitos personagens em cena, especialmente na última delas, quando uma comitiva veneziana realizará o grande concertato de encerramento. De início, o único figurino que importa é o do trecho ora analisado, referente ao tenso diálogo entre Desdemona e Otello, no qual o protagonista ofende sua esposa acusando-a de traição. Trata-se de uma nova veste para a personagem, visto que Otello permaneceu com o mesmo traje do ato anterior.

Romilda Pantaleoni, a primeira soprano a interpretar a Desdemona verdiana, resistiu somente dois meses na posição, pois não atendeu as expectativas do maestro para o papel. Segundo o compositor, a personagem pedia uma voz suave, quase infanto-juvenil, nem do público e da crítica. Diz-se que pesou em favor de Romilda para o papel, a defesa de Franco Faccio, citado amigo fraterno de Boito e maestro titular do Teatro *Alla Scala* de Milão, a quem caberia a incumbência de reger a orquestra na noite de estreia de *Otello*. Nos bastidores da criação, Faccio e Romilda viviam um romance naquele período. Poucos anos depois, em 1891, Faccio veio a falecer de complicações da sífilis e Romilda abandonou a vida artística.

Entretanto, a soprano Romilda Pantaleoni teve oportunidade de posar para uma fotografia, caracterizada com o figurino do Ato III, segurando um *fazzoletto*, um lenço.

Quadro 115 – [Imagens] esboço do figurino N. 3 e fotografia, Desdemona, 1887.

Figura 217 – [Figurino] esboço N. 3, Desdemona, Ato III.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887bt).

Figura 218 – [Fotografia] Romilda Pantaleoni como Desdemona, figurino N. 3, Ato III, 1887.

Fonte: Website da BNF (CAMUS, 1894).

O trecho da página 44, e sua continuidade até a página 48, repercute os fragmentos das traduções abaixo:

Quadro 116 – [Traduções] repercussão da página 44 à 48 do libreto.

DESDÉMONA.

– Pourquoi votre voix est-elle si défaillante? Est-ce que vous n'êtes pas bien?

OTHELLO.

– J'ai une douleur au front, ici.

DESDÉMONA.

– C'est sans doute pour avoir trop veillé: cela se passera. – Laissez-moi vous bander le front avec ceci: dans une heure, – tout ira bien.

Elle lui met son mouchoir autour du froat.

OTHELLO.

Votre mouchoir est trop petit.

Il défait le mouchoir qui tombe à terre.

– Ne vous occupez pas de ça. Venez, je vais avec vous.

(FVH, p. 306)

OTHELLO.

– Bien, ma chère dame....

A part.

Oh! que de peine à dissimuler! – Comment êtes-vous, Desdémona?

DESDÉMONA.

Bien, mon cher seigneur.

OTHELLO.

– Donnez-moi votre main: cette main est moite, Madame.

DESDÉMONA.

– Elle n'a pas encore senti l'âge, ni connu le chagrin.

OTHELLO.

– Ceci annonce de l'exubérance et un coeur libéral: –

(FVH, p. 316)

---

chaude, chaude et moite! Cette main-là exige – le renoncement à la liberté, le jeûne, la prière, – une longue mortification, de pieux exercices; – car il y a ici un jeune diable tout en sueur, – qui a l'habitude de se révolter... C'est une bonne main, – une main franche.

DESDÉMONA.

Vous pouvez vraiment le dire; – car c'est cette main qui a donné mon coeur.

[…]

DESDÉMONA.

Desd. Ebbene, venite, mio caro Otello? La mensa è imbandita; e i generosi isolani, da voi invitati, non aspettano che voi.

Ot. Conosco d'aver mancato.

Desd. Perchè la vostra voce è sì debole? sareste infermo?

Ot. Soffro orribilmente alla testa.

Desd. Ne saranno stata causa certo i turbati vostri sonni; ma il dolore sarà passeggiero: lasciate solo che vi fasci le tempie, e risanerete.

Ot. La vostra pezzuola è troppo piccola (respinge la mano di Desdemona, e la pezzuola cade): lasciate che il male lavori a sua posta. Venite: entrerò con voi.

Desd. Sono dolentissima di vedervi turbato.

(CR, p. 137)

Ot. Bene, mia buona amica. — (*a parte*) Oh quanto m'è duro il dissimulare! — E voi, Desdemona?

Desd. Bene, mio caro signore.

Ot. Datemi la mano. — Questa mano è ben molle, madonna.

Desd. Essa non ha ancor provato gli assalti del tempo e dei dolori.

Ot. Ciò denota una buona complessione e un cuor liberale. (*stringendole la mano*) Ardente! ardente, e molle!.. Questa mano mi dice che avete bisogno di solitudine, di minor libertà, di digiuni, di privazioni, di gravi esercizii; perocchè qui è un Genio maligno, pieno di giovinezza e di fuoco, che spesso si ribella... È una mano deliziosa ed ardita!

Desd. Veramente potete dirlo, perocchè fu questa mano che dispensò il mio cuore.

Ot. Mano liberale! In altri tempi il cuore dava la mano; ma ora, nel nostro nuovo blasone, veggonsi mani soltanto, e non più cuori.

Desd. Non posso parlare di ciò; torniamo invece alla vostra promessa.

Ot. Qual promessa, amore?

Je ne sais rien de tout cela... Revenons à votre promesse.

OTHELLO.

Quelle promesse, poulette?

DESDÉMONA.

– J'ai envoyé dire à Cassio devenir vous parler.

OTHELLO.

– J'ai un méchant rhume opiniâtre qui me gêne; – prête-moi ton mouchoir.

DESDÉMONA.

Voici, Monseigneur.

OTHELLO.

– Celui que je vous ai donné.

DESDÉMONA.

Je ne l'ai pas sur moi.

OTHELLO.

– Non?

DESDÉMONA.

Non, ma foi. Monseigneur.

OTHELLO.

C'est une faute. – Ce mouchoir, – une Egyptienne le donna à ma mère; – c'était une charmeresse qui pouvait *lirico*

(FVH, p. 317)

lir. presque lire – les pensées des gens... Elle lui dit que, tant qu'elle le garderait, – elle aurait le don de plaire et de soumettre entièrement – mon père à ses amours; mais que, si elle le perdait – ou en faisait présent, mon père ne la regarderait plus – qu'avec dégoût et mettrait son coeur en chasse – de fantaisies nouvelles. Ma mère me le remit en mourant, – et me recommanda, quand la destinée m'unirait à une femme, – de le lui donner. C'est ce que j'ai fait. Ainsi prenez-en soin; – qu'il vous soit aussi tendrement précieux que votre prunelle; – l'égarer ou le donner, ce serait une catastrophe – qui n'aurait point d'égale.

DESDÉMONA.

Est-il possible?

OTHELLO.

– C'est la vérité: il y a une vertu magique dans le tissu. – Une sibylle qui avait compté en ce monde – deux cents révolutions de soleil, – en a brodé le dessin dans sa prophétique fureur; – les vers qui en ont filé la soie étaient lir. consacrés, – et la teinture qui le colore est faite de coeurs de vierges momifiés – qu'avait conservés son art.

DESDÉMONA.

Sérieusement! Est-ce vrai?

OTHELLO.

– Très-véritable. Ainsi veillez-y bien. '

DESDÉMONA.

– Plût au ciel alors que je ne l'eusse jamais vu!

(FVH, p. 318)

DESDÉMONA.

– Il n'est pas perdu. Mais quoi! s'il l'était?

OTHELLO.

Ha!

DESDÉMONA.

Je dis qu'il n'est pas perdu.

OTHELLO.

Cherchez-le! faites-le-moi voir!

DESDÉMONA.

– Je le pourrais, Monsieur, mais je ne veux pas à présent. – C'est une ruse pour me distraire de ma requête. – Je vous en prie, que Cassio soit rappelé!

OTHELLO.

– Cherchez-moi ce mouchoir! mon âme s'alarme.

DESDÉMONA.

– Allez, allez! – vous ne rencontrerez jamais un homme plus capable.

OTHELLO.

– Le mouchoir!

DESDÉMONA.

Je vous en prie, causons de Cassio!

OTHELLO.

– Le mouchoir (41)!

DESDÉMONA.

Un homme qui, de tout temps, – a fondé sa fortune sur votre affection, – qui a partagé vos dangers...

OTHELLO.

Le mouchoir!

DESDÉMONA.

– En vérité! – vous êtes à blâmer.

(FVH, p. 319)

OTHELLO.

Arrière!

(FVH, p. 320)

DESDÉMONA.

Desd. Ho fatto avvertir Cassio di venire a parlar con voi.

Ot. Ho una tenebra dinanzi agli occhi che m'importuna: dammi il tuo fazzoletto.

Desd. Eccolo, signore.

Ot. Ma quello ch'io ti diedi, dov'è?

Desd. Non l'ho in questo momento.

Ot. No?

Desd. No, signore.

Ot. Male. Quel fazzoletto fu dato a mia madre da una maga egiziana, la di cui arte si estendeva fino a leggere gli altrui pensieri. Essa le promise che, finchè avesse conservato quel dono, sarebbe sempre apparsa amabile agli occhi del padre mio, e che avrebbe regnato sola sul cuore di lui;

(CR, p. 139)

ma che se avesse avuto la sventura di perderlo, o di darlo ad altri, tosto mio padre non avrebbe più veduto in lei che un oggetto d'odio, e si sarebbe abbandonato a nuovi amori. Mia madre, morendo, me ne lasciò, e raccomandommi di cederlo alla sposa mia, quando l'avessi. Ciò ho fatto: abbiatene dunque gran cura; custoditelo con quell'amore che custodite le pupille de' vostri occhi; perderlo, o farne dono altrui, sarebbe sventura maggiore di qualunque altra.

Desd. Possibile?

Ot. Sì. È una magica virtù in quel tessuto: una sacerdotessa, che ben duecento volte aveva veduto il sole a compiere l'annuo suo corso, l'ordì fra gli accessi de' suoi profetici furori; i bachi che ne filarono la seta erano sacri; e i ricami furono tinti col sangue del cuore di una vergine.

Desd. Possibile? dite il vero?

Ot. In fede mia: pensate perciò a ben conservarlo.

Desd. Volesse il Cielo che non l'avessi mai veduto!

Ot. Ah!... perchè?

Desd. Perchè parlate con voce sì cupa e sdegnosa?

Ot. Sarebbe forse perduto? sarebbe forse uscito dalle vostre mani? Parlate; dov'è?

Desd. Cielo, abbi pietà!

Ot. Che dite?

Desd. Non è perduto... ma se lo fosse?

Ot. Ah!...

Desd. Dico... non è perduto...

Ot. Ite dunque a cercarlo, e recatemelo.

Desd. Sì, lo posso, signore; ma ora nol voglio. Questa è una vostra astuzia per farmi obbliare la mia dimanda; ma, ve ne prego, lasciate che Cassio ritorni.

Ot. Trovate quel fazzoletto: la mia mente presagisce gran male.

Desd. Cedete, via, cedete: non potreste mai trovare un miglior servo.

Ot. Il fazzoletto!...

Desd. Vi prego, parlatemi di Cassio.

Ot. Il fazzoletto!...

Desd. Un uomo che per tutta la vita costruì la propria fortuna sulla vostra amicizia; che divise con voi tutti i pericoli..

Ot. Il fazzoletto...

Desd. In verità, siete biasimevole...

Ot. Oh!... lungi da me! (*esce*)

(CR, p. 140)

Desd. Signore, che avete da impormi?

Ot. Di grazia, avvicinati, mia dolce amica.

Desd. Qual è il vostro desiderio?

Ot. Vedere i vostri occhi, guardarvi in viso.

Desd. Che orribile capriccio è mai questo?

Ot. (a Emilia) Ai vostri ufficii, signora... Lasciate soli gli amanti, e chiudete la porta... Tossite, o gridate hem! se qualcuno sopravvenisse... Al vostro ministero, al vostro ministero... presto, uscite. (Emilia esce)

Desd. Inginocchiata dinanzi a voi, ditemi: che significa il vostro discorso? Io ho udito la furia delle vostre parole, ma non le parole.

Ot. Che? chi sei tu?

Desd. La vostra sposa, signore; la vera e leale vostra sposa.

– Que le ciel éloigne ce monstre de l'esprit d'Olhello!

(FVH, p. 322)

DESDÉMONA.

– Monseigneur, quelle est votre volonté?

OTHELLO.

Je vous en prie, poulette, approchez.

DESDÉMONA.

– Quel est votre plaisir?

OTHELLO.

Laissez-moi voir vos yeux; – regardez-moi en face.

DESDÉMONA.

Quelle est cette horrible fantaisie?

OTHELLO, à Émilia.

– A vos fonctions, mistress! – Laissez seuls ceux qui veulent procréer et fermez la porte! – Toussez et criez hem! si quelqu'un vient. – Votre métier! votre métier! Allons! dépêchez-vous.

Émilia sort.

DESDÉMONA, tombant à genoux.

– Je vous le demande à genoux, que signifie votre langage? – J'entends une furie dans vos paroles, – mais non les paroles (44).

OTHELLO.

– Eh bien, qu'es-tu?

DESDÉMONA.

Votre femme. Monseigneur, votre fidèle – et loyale femme!

OTHELLO.

Allons, jure cela, damne-toi! – de peur que, te croyant du ciel, les démons – eux-mêmes craignent de te saisir.

(FVH, p. 341)

Donc damne-toi doublement: – jure que tu es honnête!

DESDÉMONA.

Le ciel le sait vraiment!

OTHELLO.

– Le ciel sait vraiment que tu es fausse comme l'enfer!

DESDÉMONA.

– Envers qui, Monseigneur? envers qui? comment suis-je fausse?

OTHELLO.

– Ah! Desdémona! arrière! arrière! arrière!

Il sanglote.

DESDÉMONA.

– Hélas! jour accablant!... Pourquoi pleurez-vous? – Suis-je la cause de ces larmes, Monseigneur? – Si par hasard vous soupçonnez mon père – d'être l'instrument de votre rappel, – ne faites pas tomber votre blâme sur moi. Si vous avez perdu son affection, – et moi aussi, je l'ai perdue!

(FVH, p. 342)

[…]

DESDÉMONA.

– J'espère que mon noble maître m'estime vertueuse.

OTHELLO.

– Oh! oui, autant qu'à la boucherie ces mouches d'été – qui engendrent dans un bourdonnement!... fleur sauvage, – si adorablement belle et dont le parfum si suave – enivre douloureusement les sens!... je voudrais que tu ne fusses jamais née!

DESDÉMONA.

– Hélas! quel péché ai-je commis à mon insu?

OTHELLO.

– Quoi! cette page si blanche, ce livre si beau étaient-ils – faits pour la plus infâme inscription? – Ce que tu as commis! ce que tu as commis! ô fille publique, – si je le disais seulement, mes joues deviendraient des forges – qui brûleraient toute pudeur jusqu'à la cendre! – Ce que tu as commis! – La ciel se bouche le nez et la lune se voile à tes actions: – la lascive rafale qui baise tout ce qu'elle rencontre – s'engouffre dans les profondeurs de la terre – pour ne pas les entendre... Ce que tu as commis! – Impudente prostituée!

DESDÉMONA.

Par le ciel, vous me faites outrage!

Ot. Qui, vieni, giuralo, dánnati per sempre, perocchè, mostrando angeliche sembianze, i demoni stessi non oserebbero impadronirsi di te. Dánnati con doppio delitto, giura che mi sei fedele.

Desd. Lo sa il Cielo!

Ot. Il Cielo sa che sei falsa come l'inferno.

Desd. A chi, mio signore? con chi? come sono io falsa?

Ot. Oh Desdemona!... lungi, lungi, lungi di qui!

Desd. Oimè! giorno fatale! — Perchè piangete? son io forse cagione di quelle lagrime, signore? Se dubitate che mio padre sia l'autore del vostro richiamo, non fatene discendere il biasimo sopra di me... voi lo perdeste; ma l'ho perduto io pure.

[…]

Desd. Ho fiducia che il mio nobile sposo mi creda onesta.

Ot. Sì, come quegli estivi insetti che volando incontrano ogni dì mille amori. — Oh! tu, rosa avvelenata, perchè sei così amabilmente bella? I profumi che esali sono tanto dolci, che accanto a te tutti i sensi sono ebbri di voluttà... Non fossi tu mai nata!...

Desd. Oimè! qual peccato, senza avvedermene, ho mai commesso?

Ot. Dovea su questa fronte, su questa fronte celeste, scriversi la parola impudica? — Che commettesti?... Femmina impura! il solo racconto delle tue azioni infiammerebbe le mie guancie del rossor della vergogna, e spaventerebbe il pudore. — Che commettesti? il Cielo n'è inorridito; la Luna vela il suo disco per non rischiarar le tue colpe; l'Eco, forzata spesso a ripetere le invereconde grida della liscivia, nascondesi fra i burroni delle montagne, per tema d'intendere il nome del tuo delitto! — Che commettesti...! donna impudica!...

Desd. Sa il Cielo se voi mi fate ingiuria!

Ot. Non mi siete voi infedele?

Desd. No, come è vero che sono cristiana. Se conservarmi pura e casta allo sposo mio non è un essere infedele, io non sono tale.

Ot. Oh! non sei tu un'impudica?

Desd. No, per la mia salvazione!

Ot. Sarebbe possibile!

Desd. Oh! Iddio abbia pietà di noi!

Ot. Se così è, vi chiedo perdono. Vi aveva creduta quell'astuta cortigiana di Venezia che sposò Otello. (rientra Emilia)

(CR, p. 141)

OTHELLO.
– Est-ce que vous n'êtes pas une prostituée?

DESDÉMONA.
– Non, aussi vrai que je suis une chrétienne! – Si préserver pour mon mari ce vase – pur de tout contact illégitime – n'est pas l'acte d'une prostituée, je n'en suis pas une!

(FVH, p. 343)

OTHELLO.
– Quoi! vous n'êtes pas une putain?
DESDÉMONA.
Non, aussi vrai que je serai sauvée!
OTHELLO.
Est-il possible?
DESDÉMONA.
– Oh! que le ciel ait pitié de nous!
OTHELLO.
J'implore votre pardon alors. – Je vous prenais pour cette rusée putain de Venise – qui a épousé Othello.

anteposto

Desdemona
Mio caro Otello,
Venite? Attendon la presenza vostra
Il banchetto, e que' nobili isolani
Che convitaste.
Otello
Degno io son di biasmo.
Desdemona
Ond' è mai che sì languido parlate?
Non vi sentite bene?
Otello
Acuta doglia
Alla fronte mi punge, qui.
Desdemona
Di certo,
È fu il vegliar; ma sarà duol fugace.
Solo che stretta io vi bendi la fronte,
E in men d'un'ora svanirà.
Otello
Non giova.
Il fazzoletto vostro è picciol troppo.
Lasciate il male a sè.
(*Si leva dalla fronte il fazzoletto, che cade al suolo.*)

(GC, p. 353)

Otello
Bene,
Mia donna...
(Da sè.) Oh! duro il simular! - E voi,
O Desdèmona?
Desdemona
Anch'io, signor mio dolce,
Bene.
Otello
La man mi date. — Questa mano
È ben molle.
Desdemona
Non anco sente gli anni,
Nè l'affanno conosce.
Otello
E questo appunto Otello.
Fecondità dinota e largo core;
Calda, calda e sì molle!... Questa mano
Vi dice che divieto a voi conviene

(GC, p. 358)

Di libertade, digiuno, orazioni,
Castigati desir, pratiche pie;
Chè un giovine dimon, di sudor molle,
Quì dentro alberga, e si rubella spesso.
È una mano gentil, mano sincera.
Desdemona
E dir voi lo potete: è questa mano
Che il mio core donò.
Otello

OTELLO.
Quando bugiarda
Sia costei, se medesmo il ciel deride.
Creder nol voglio.
DESDEMONA.
Or ben, mio caro Otello?
La mensa e gli onorevoli Isolani
Convitati da te, stanno attendendo
La tua persona.
OTELLO.
In ver, degno di biasmo
Son io.

(AM, p. 118)

DESDEMONA.
Perche sì fioca è la tua voce?
Sei tu forse indisposto?
OTELLO.
Addolorato
Mi sento il capo.
DESDEMONA.
È certo il tuo dolore
Frutto di veglie. Svanirà. Mi lascia
Stretto il capo fasciarti, e in men d'un'ora
Libero ne sarai.
OTELLO.
Questo tuo lino
Piccolo è troppo.
(Si stroppa il fazzoletto che cade.)
Il male a sé ne lascia.
Or vieni, io t'accompagno.
DESDEMONA.
Oh quanto duolmi
Che tu soffra, mio caro!

(AM, p. 119)

Dal fianco suo non vo' spiccarmi
Finché Cassio richiami. — Ed or, signore,
Come stai?
OTELLO.
Bene, sposa mia. (M' è duro
Il simular!) Desdemona, tu pure?
DESDEMONA.
Bene anch'io, buon signor.
OTELLO.
Dammi la mano
Morbida è questa mano.
DESDEMONA.
Ancor l'offesa
Nè degli anni sentì, nè delle cure.
OTELLO.
Ciò feconda natura, e largo core
Dimostra. È calda, calda, e molle al tocco.
Mi dice questa man che ti si tolga
La libertà, che d'uopo hai di preghiere,
D'uopo di penitenza, di digiuno,
L'austera disciplina. È qui racchiuso

Man liberale!
Fu il core, un dì, che diè la mano; in vece
Ora il motto cangiò: Man senza core.
Desdemona
Non vi comprendo. Via, torniam piuttosto
Alla vostra promessa.
Otello
E qual, mia cara?
Desdemona
Mandai per Cassio, perch'ei qui ritorni.
E vi parli.
Otello
M'ha offeso l'äer freddo.
Datemi un fazzoletto.
Desdemona
Eccovi il mio.
Otello
Quello ch' io vi donai.
Desdemona
Quel non l'ho meco.
Otello
No?...
Desdemona
No, da vero, mio signore.
Otello
È male.
A mia madre donò quel fazzoletto
Una zingara, esperta incantatrice,
Che leggea in fondo del pensier di tutti.
E le disse che amata sempre, e donna
Del cor del padre mio l'avrebbe resa
Quel dono: ove smarrito, o altrui donato,
Avesse il talismano, egli n'andrebbe
Svagato in traccia di novelli amori.
Essa, morendo, a me lo porse, ond'io
Lo donassi a colei, che sposa il fato
M'avrebbe eletta. Il feci. Or voi gran cura
N'abbiate; e sempre vi sia caro, come
La pupilla degli occhi; chè smarrirlo
O donarlo, saria fatale, immensa
Sciagura.
Desdemona
Oh come?...
Otello
È certo; una malia
Sta in quel tessuto; già l'ordì, ne' suoi
Profetici furori, una sibilla
Che vide cento e cento volte il sole
Dell'anno il giro compiere: fûr sacri
I vermi che filâr le sete, e tinta
Con mummia d'innocenti imbalsamata
Ne fu la trama.
Desdemona
È dunque ver?
Otello.
Ben vero.
Deh! siatene gelosa.
Desdemona
Oh non l'avessi
Visto mai!
Otello
Come dunque?...
Desdemona
Onde parlate
Sì aspro e fiero?
Otello
Che? smarrito forse?
Non è più, dite, in vostra man?
Desdèmona
Gran Dio!
Otello
Dite!...
Desdemona
Non è smarrito: ma... se il fosse?
Un giovine dimon che s'affatica,
Suda e sovente si ribella.... È buona,
Schietta questa tua mano.

(AM, p. 134)

DESDEMONA.
E dir lo puoi,
Perchè fu questa man che del mio core
Ti fece dono.
OTELLO.
Generosa!... Un tempo
La man donava il core, oggi gli stemmi
Mani son senza cuori.
DESDEMONA.
Io di tai cose
Nulla ne so. Parliam della promessa.
OTELLO.
Qual promessa, cor mio?
DESDEMONA.
Mandai per Cassio,
Acciò ritorni e ti favelli.
OTELLO.
Io soffro
Per forte infreddatura… Un pannolino
Dammi!
DESDEMONA.
Prendi, signor!
OTELLO.
No! quello io voglio
Che t'ho donato.
DESDEMONA.
Non l'ho qui.

(AM, p. 135)

OTELLO.
Non l'hai?
DESDEMONA.
No davvero, signor.
OTELLO.
Ciò mi sa male!
Diede alla madre mia quel pannolino
Una donna d'Egitto; incantatrice
Di tal virtù che leggere sapea
Quasi i segreti nel pensier dell'uomo;
E le disse che sempre al padre mio
Cara sarebbe e del suo cor signora,
Pur che fosse da lei gelosamente
Serbalo sempre; ma se dato in dono
O smarrito lo avesse, ad altri amori,
Più di lei non curandosi, lo sposo
Volto l'animo avria. Vicina a morte
La madre a me lo porse, e farne dono
Molto m'accomandò, se nodo un giorno
Nuzi'al mi legasse, alla mia sposa.
Così fec'io. Tu dunque attenta cura
Prendine, o donna, e coll'amor che suoli
La pupilla guardar degli occhi tuoi,
Guarda quel lino: il perderlo, il donarlo
La maggior ti saria d'ogni sventura.
DESDEMONA.
E sarebbe ciò ver?
OTELLO.
Nessuna cosa
È più vera. Incantato è quel tessuto.

(AM, p. 136)

Una Sibilla, che già vide il sole
Dugento volte 1' annual suo giro
Ricominciar, v'ordìa, nel suo furore
Profetico, gli stami, e sacri i vermi
N'eran che li filaro; imbalsamata
Con mummia poi di vergine pudica
La sua trama ne fu.
DESDEMONA.
Ma veramente
Così?
OTELLO.

Otello
Ah!
Desdemona
No, vi dico che non è smarrito.
Otello
Ite a cercarlo.
Desdemona
Lo potrei: non voglio.
È un'astuzia per torvi al prego mio;
Deh! concedete che Cassio a voi rieda.
Otello
Recate il fazzoletto. Il cor mi dice...
Desdemona
Via, cedete: più esperto capitano,
Signor, dove trovarlo?
Otello
Il fazzoletto!
Desdèmona
Deh! parlate di Cassio...
Otello
Il fazzoletto!
Desdemona
Un uom, che tutta sua fortuna pose
Nel vostro affetto, che partì con voi
Ogni periglio sempre...
Otello
Il fazzoletto!
Desdemona
Davver, son troppo acerbi i detti vostri.
Otello
Via da me! (Parte.)
(GC, p. 359)

Desdemona
Che volete, signor?
Otello
Vieni, amor mio!
Desdemona
E che bramate?
Otello
Vederti negli occhi.
Guardami in viso.
Desdemona
Deh! qual mai v'accende
Orribil fantasia?
Otello
(Ad Emilia.) Soli gli amanti
Lascia, o madonna, e poi chiude la porta
La femmina che fa l'ufficio vostro.
Tossi e fuor metti un hem! se alcun sorvenga:
Presto al mestier segreto, al mestier tuo.
(Emilia parte.)
Desdemona
A' vostri piedi, signor mio! Che mai
Significar pud quel che dite? Intendo
Il furor che vi detta le parole,
Le parole non già.
Otello
Chi sei?
Desdemona
Signore,
Moglie vostra, leale e fida moglie.
Otello
Vieni, il giura, e ti danna! Una celeste
Mirar credendo, gli spirti d'abisso
Han tema anch'essi d'afferrarti. Due
Volte dannata sii tu dunque! Giura
Che sei fedele.
Desdemona
Lo sa il ciel, ch'è vero.
Otello
Che bugiarda se' tu come l'inferno,
Questo il ciel sa.
Desdemona
Bugiarda? a chi, signore?
Cosi. Tu quindi il custodisci
Con ogni amore.
DESDEMONA.
Oimè! piacesse al Cielo
Che mai veduto io non lo avessi!
OTELLO.
Ah! come?
DESDEMONA.
Perchè mai così fiero e violento
Mi parli tu?
OTELLO.
Perduto? Or via, rispondi?
Tu più non l'hai?
DESDEMONA.
Bontà di Dio!
OTELLO.
Favella!
DESDEMONA.
No, perduto non è ma se lo fosse?
(AM, p. 137)

OTELLO.
Ah!
DESDEMONA.
No, non l'è!
OTELLO.
Va! cercalo, che il vegga!
DESDEMONA.
Lo potrei, ma noi voglio. Un'arte è questa,
Signor mio, percansar la mia dimanda....
Lascia, ti prego, che Michel ritorni!
OTELLO.
Va, cercami quel lino! Una sciagura
M'annunzia il cor....
DESDEMONA.
Ti piega! un uom migliore
Di lui tu non ritrovi....
OTELLO.
Il pannolino!
DESDEMONA.
Oh parlami di Cassio!
OTELLO.
Il pannolino!...
DESDEMONA.
Un uom che base d'ogni sua fortuna
Fe'sempre l'amor tuo, che sempre a parte
De' tuoi perigli....
OTELLO.
Il pannolino!...
DESDEMONA.
In vero
(AM, p. 138)

Biasimevol tu sei!
OTELLO.
Via!
(AM, p. 139)

DESDEMONA.
Signor mio, che dirmi
Volete voi?
OTELLO.
T'accosta, o dolce amica.
DESDEMONA.
Che bramate da me?
OTELLO.
Legger negli occhi
Ti voglio. Or ben, mi guarda.
DESDEMONA.
Oh qual vi prende
Bizzarria spaventosa!
OTELLO
(Ad Emilia).

Con chi bugiarda? e come mai?...
Otello
Ti scosta,
Desdemona, da me... Vanne, sì, vanne!
(Piange.)
Desdemona
Ahi tristo dì! Perchè piangete? forse
(GC, p. 366)

Di questo pianto la cagion son io?
Se in voi nacque sospetto che il recente
Richiamo vostro il padre mio movesse,
Deh! su me non versate un tanto cruccio.
Se il perdeste, anch'io, lassa! lo perdei.
[…]
Desdemona
Il mio signore
Pura, cred'io, m'estima.
Otello
Al par di quelle
Estive mosche, che ad unir si vanno Su' giovenchi scannati e batton l'ale. O fior maligno, che sì bello sei, E si soave odori, che d'ebbrezza Ogni senso ferisci, oh! tu non fossi Nata giammai!
Desdemona
Lassa mel Qual delitto,
Ignorando, commisi?
Otello
E fatta ell'era,
Questa del viso tuo pagina casta,
Questo libro divin, perchè soltanto
Scritto vi fosse: Prostituta!... Quale
Delitto è il tuo? Ma, sol ch'io lo dicessi,
O meretrice, queste guancie mie,
Fatte ardenti carboni, avrian consunto;
Incenerito ogni pudor. Che festi?
Copre il cielo la faccia, le pupille
Chiude la luna, ed il vento lascivo,
Che bacia nel passar quanto rincontra,
Teme saperlo, e si sprofonda al centro
Della terra. Che festi?... Infame druda!
Desdemona
Ah! per il cielo, voi mi fate oltraggio.
Otello
Una druda non sei?
Desdemona
No, com'è vero
Che son cristiana... Se vergini sempre
Conservar queste membra al signor mio
D'ogni illecito altrui non puro tocco,
E il non essere druda, io, no! no 'l sono.
Otello
Tu nol sei?
Desdemona
No, per la salute eterna.
Otello
È possibile?
Desdemona
O ciel, pietà di noi!
Otello
Perdon vi chieggo dunque. Io quell'astuta
Veneta cortigiana vi credei
Che andò sposa ad Otello.
(GC, p. 367)

Al vostro ufficio,
Signora mia! Lasciate in questo loco
Soli gli amanti, e l'uscio indi chiudete.
Tossite, o colla voce un altro segno
Fateci se qualcun s'avvicinasse.
Al vostro ufficio! al vostro ufficio! Uscite,
Spicciatevi!
(Emilia parte.)
DESDEMONA.
Signor! qui genuflessa
Ve lo imploro! qual senso han mai le cose
Che dir odo da voi? Delle parole
(AM, p. 171)

Vostre intendo il furor, ma non le vostre
Parole.
OTELLO.
Dimmi, chi sei tu?
DES DEMONA.
La vostra
Sposa, o Signor, l'amante e la fedele
Sposa vostra.
OTELLO.
Lo giura, e sii dannata.
Che veggendo i demòni il tuo sembiante
Simile a quel degli angeli, ghermirti
Non oserieno... Giuralo! e due volte
Ti danna! Giura che tu sei pudica!
DESDEMONA.
Tal sono e il Ciel lo sa.
OTELLO.
Sa che bugiarda
Tu sei come l'inferno.
DESDEMONA.
A chi, Signore?
In qual modo bugiarda?
OTELLO
(piange)
Ah fuggi, fuggi,
Desdemona, da me!...
DESDEMONA..
Qual tristo giorno
Me misera!... Piangete? E sono io forse
La cagion di quel pianto? Ove sapeste
(AM, p. 172)

Che del vostro richiamo il padre mio
Fosse l'istigator, perchè gittarne
La rampogna su me? S'egli è perduto
Per voi, per me lo è pure.
(AM, p. 173)

DESDEMONA.
Che mi creda onesta
Il mio nobile sposo io mi confido.
OTELLO.
Oh sì, come le mosche al sòl d'estate
Ove scannano il bue, che, nate appena,
S'accoppiano nell'aria... O fior funesto,
Tale è la tua beltà, tale è l'acuta
Fragranza tua che i sensi urta e li offende
O mai nata non fossi!
DESDEMONA.
Oimè, qual colpa
Commisi inconsapevole?
OTELLO.
Creato
Questo foglio gentil, questo celeste
Volume esser dovea perchè vi fosse
Scritto su «Cortigiana?» E tu mi chiedi
La colpa tua? Se dirtela io dovessi,
Femmina svergognata, in due fornaci
Muterei le mie guance, e incenerita
La verecondia ne saria. Qual colpa
Commessa hai tu? Si vela il ciel di nubi,
Il suo casto splendor la luna occulta,

	L’aura, che non rifiuta il suo lascivo Bacio a quanto rincontra, impaurita Scende nelle làtèbre della terra, Per non udirla! La tua colpa, abbietta Femmina? (AM, p. 175) DESDEMONA. O grande Iddio! voi m’oltraggiate! OTELLO. Forse tale non sei? DESDEMONA. No, come è vero Che sul capo ho il battesmo! E se non tocche Da mano altrui, se pure, intemerate Serbar queste mie membra al mio Signore Cosa infame non sia, no tal non sono. OTELLO. Quell’abbietta non sei? DESDEMONA. No, per l’eterna Salute mia! OTELLO. Noi sei? DESDEMONA. Bontà divina, La tua misericordia! OTELLO. Ah dunque io debbo Implorarvi perdon, perchè la scaltra Veneta putta vi credea che diede Man di sposa ad Otello. (AM, p. 175)

Como resultado, destacam-se as seguintes intertextualidades:

Quadro 117 – [Versão final] trecho das páginas 44 à 48 do libreto.

ATTO TERZO SCENA I I. **Otello**. **Desdemona** dalla porta di sinistra. DESDEMONA (ancora presso alla soglia) Dio ti giocondi, o sposo dell’alma mia sovrano. OTELLO (andando incontro a Desdemona e prendendole la mano) Grazie, madonna, datemi la vostra eburnea mano. Caldo mador ne irrora la morbida beltà. DESDEMONA Essa ancor l' orme ignora del duolo e dell’età. OTELLO *** Eppur qui annida il demone gentil del mal consiglio, Che il vago avorio allumina del piccioletto artiglio. Mollemente alla prece s'atteggia e al pio fervore... DESDEMONA Eppur con questa mano io v’ho donato il core. Ma riparlar vi debbo di Cassio. OTELLO Ancor l’ambascia Del mio morbo m’ assale ; tu la fronte mi fascia. DESDEMONA (porgendogli un fazzoletto) A te. OTELLO No ; il fazzoletto voglio ch’ io ti donai. DESDEMONA Non l’ho meco. OTELLO Desdemona, guai se lo perdi! guai!

Una possente maga ne ordia lo stame arcano:
Ivi è riposta l'alta malia d' un talismano.
Bada! smarrirlo, oppur donarlo, è ria sventura!

DESDEMONA

Il vero parli?

OTELLO

Il vero parlo.

DESDEMONA

Mi fai paura!.,.

OTELLO

Che!? l'hai perduto forse?

DESDEMONA

No...

OTELLO

Lo cerca.

DESDEMONA

Fra poco...
Lo cercherò...

OTELLO

No, tosto!

DESDEMONA

Tu di me ti fai gioco,
Storni così l'inchiesta di Cassio ; astuzia è questa
Del tuo pensier.

OTELLO

Pel cielo! l' anima mia si desta!
Il fazzoletto...

DESDEMONA

È Cassio 1' amico tuo diletto.

OTELLO

Il fazzoletto!!

DESDEMONA

A Cassio perdona...

OTELLO

Il fazzoletto!!!

DESDEMONA

Gran Dio! nella tua voce v'è un grido di minaccia!

OTELLO

Alza quegli occhi!
(prendendola a forza sotto il mento e alla spalla e obbligandola a guardarlo)

DESDEMONA

Atroce idea!

OTELLO

Guardami in faccia!
Dimmi chi sei!

DESDEMONA

La sposa fedel d' Otello.

OTELLO

Giura!
Giura e ti danna...

DESDEMONA

Otello fedel mi crede.

OTELLO

Impura
Ti credo.

DESDEMONA

Iddio m' aiuti!

OTELLO

Corri alla tua condanna,
Di' che sei casta.

DESDEMONA
(fissandolo)

Casta... lo son...

OTELLO

Giura e ti danna!!!

DESDEMONA

Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo,
In te parla una Furia, la sento e non l'intendo.
Mi guarda! il volto e l'anima ti svelo ; il core infranto
Mi scruta... io prego il cielo per te con questo pianto.
Per te con queste stille cocenti aspergo il suol.
Guarda le prime lagrime che da me spreme il duol.

OTELLO

S' or ti scorge il tuo dèmone un angelo ti crede

E non t' afferra.

DESDEMONA

Vede l'Eterno la mia fede!

OTELLO

No! la vede l'inferno.

DESDEMONA

La tua giustizia impetro,
Sposo mio!

OTELLO

Ah! Desdemona! - Indietro! indietro! indietro!

DESDEMONA

Tu pur piangi?!... e gemendo freni del cor lo schianto
E son io l'innocente cagion di tanto pianto!...
Qual è il mio fallo?

OTELLO

E il chiedi?... Il più nero delitto
Sovra il candido giglio della tua fronte è scritto.

DESDEMONA

Ahimè!

OTELLO

Che? non sei forse una vii cortigiana?

DESDEMONA

Ciel! No... no... pel battesmo della fede cristiana!...

OTELLO

Che?...

DESDEMONA

Non son ciò che esprime quella parola orrenda.

(Otello prende Desdemona per mano e la conduce alla porta d'onde entrò)

OTELLO

Datemi ancor l'eburnea mano, vo' fare ammenda.
Vi credea (perdonate se il mio pensiero è fello)
Quella vil cortigiana che è la sposa d' Otello.

(alle ultime parole, Otello che sarà sul limitare della porta di sinistra, sforza con una inflessione del braccio, Desdemona ad escire. — Poi ritorna verso il centro della scena nel massimo grado dell'abbattimento)

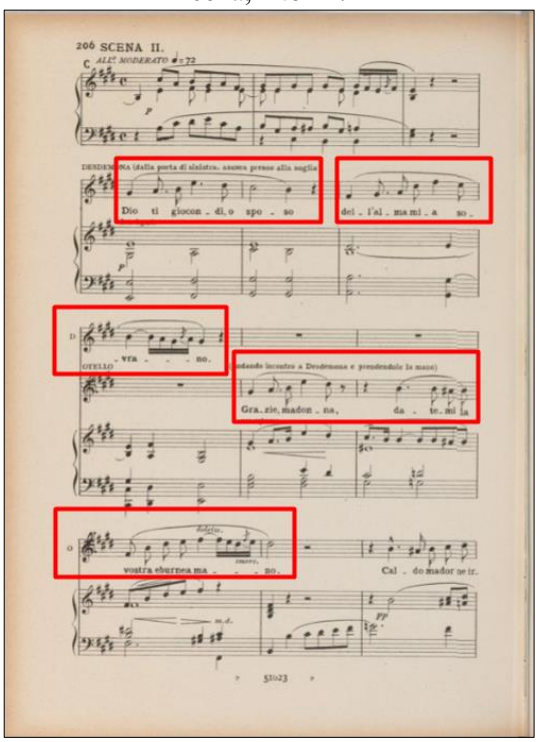
*** Os versos de Otello haviam sido cancelados, porém na carta n. 91, de 6 de setembro de 1886, Verdi pede a Boito para restituí-los.

As partes mais dramáticas da cena, que são o choro de Otello e a agressão proferida contra Desdemona, não constam todas do mesmo trecho das traduções. Significa que Boito adiantou trechos de cenas próximas ao fim da peça de Shakespeare, conforme anotação lateral da página 344 de F.-V. Hugo, em que o libretista escreveu: "*Anteposto*". Essa mudança leva para o começo do ato 9o ciúmes já sufoca Otello. Fragmentos como: perguntar se Desdemona é casta, invocar a fé cristã como defesa, e chamar uma dama de cortesã, enfim, temas que tornaram o diálogo profundamente tenso. Do que se conclui que Boito concebeu tais trechos e transformou um colóquio desconfortável em Shakespeare, num diálogo asfixiante opressivo e para Verdi.

Musicalmente, não se trata mais de um dueto operístico, mas de um verdadeiro diálogo musicado. Um início *areoso*, agradável, que vai ganhando tensão não pela cadência, mas pela articulação, isto é, o *legato* das primeiras melodias (até mesmo, simpáticas) do bom estado de ânimo da jovem, vai assumindo a forma dos nervos em teste, com um trêmulo cada vez mais explosivos. Conforme imagem abaixo:

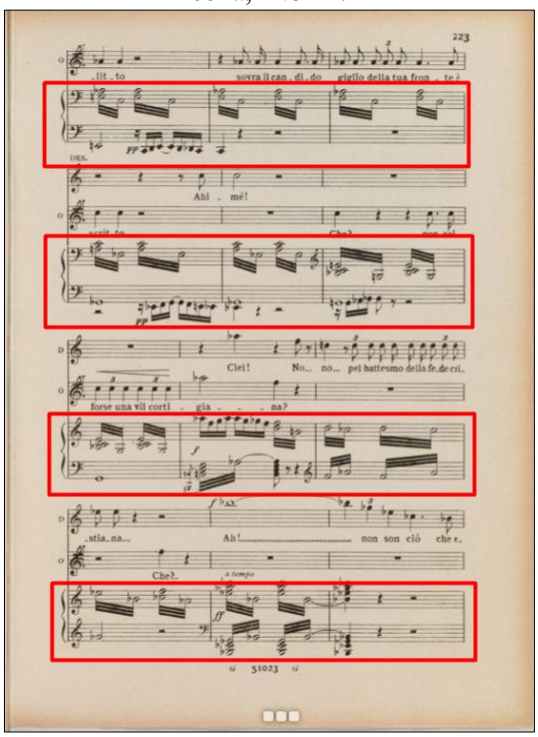
Quadro 118 – [Partitura] comparação da primeira e da última página da partitura, 2ª cena, Ato III.

Figura 219 – [Partitura] início do diálogo da 2ª cena, Ato III.



Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 206).

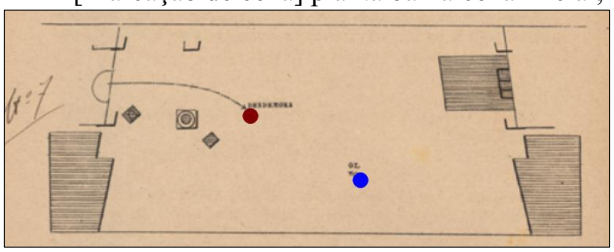
Figura 220 – [Partitura] final do diálogo da 2ª cena, Ato III.



Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 223).

O *Livro de encenação* orienta para a entrada de Desdemona pela lateral esquerda, sua aproximação de Otello e a movimentação menor, concentrada no centro do palco. A planta baixa encontra-se abaixo:

Figura 221 – [Marcação de cena] planta baixa cena inícial, Ato III.

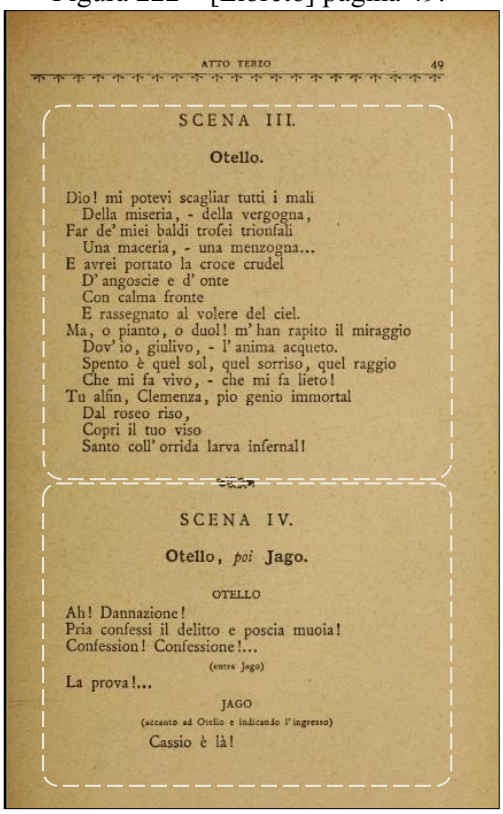


Fonte: (RICORDI, 1891, p. 55).

O segundo trecho analisado refere-se à 3ª cena do Ato III, quando Otello desesperado pela angústia, faz sua oração. A cena é densa agonizante, quase de suplício em que o ambiente parece rarefeito e, por vezes, asfixiante. Corresponde ao fato a página 49, abaixo:

Quadro 119 – [Libreto] página 49, original e tradução.

Figura 222 – [Libreto] página 49.



ATTO TERZO 49

SCENA III.

Otello.

Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
Della miseria, - della vergogna,
Far de' miei baldi trofei trionfali
Una maceria, - una menzogna...
E avrei portato la croce crudel
D' angoscie e d' onte
Con calma fronte
E rassegnato al volere del ciel.
Ma, o pianto, o duol! m' han rapito il miraggio
Dov' io, giulivo, - l' anima acqueto.
Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio
Che mi fa vivo, - che mi fa lieto!
Tu alfin, Clemenza, pio genio immortal
Dal roseo riso,
Copri il tuo viso
Santo coll' orrida larva infernal!

SCENA IV.

Otello, *poi* Jago.

OTELLO

Ah! Dannazione!
Pria confessi il delitto e poscia muoia!
Confession! Confessione!...

(entra Jago)

La prova!...

JAGO

(accanto ad Otello e indicando l' ingresso)

Cassio è là!

Fonte: Boito (1886b, p. 49).

Tradução:

TERCEIRO ATO

.

CENA III

Otello.

Deus! Me pudeste ter dado todos os males
Da miséria – da vergonha,
Feito dos meus audaciosos troféus triunfais;
Um monte de ruínas, - uma mentira...
E terei portado a cruz cruel
D'angústia e de vexame
Com calma fronte
E resignado sob o desejo do céu.
Mas, o pranto, a dor! Me hão roubado a aparência
Onde eu, consolava, minh'alma.
Se pôs aquele sol, aquele sorriso, aquele raio
Que me fez vivo, - que me fez feliz!
Tu ao fim, Clemência, pio gênio imortal
Do róseo sorriso,
Cobre o teu viso
Santo com horrível larva infernal!

A mencionada ária repercute nos fragmentos das traduções abaixo:

Quadro 120 – [Traduções] repercussão do trecho da página 49 do libreto.

OTHELLO. Le ciel aurait voulu – m'éprouver par des revers, il aurait fait pleuvoir – toutes sortes de maux et d'humiliations sur ma tête nue. – il m'aurait plongé dans la misère jusqu'aux lèvres. – il m'aurait voué à la captivité, moi et mes espoirs suprêmes; – eh bien, j'aurais trouvé quelque part dans mon âme – une goutte de résignation. Mais, hélas! faire de moi – le chiffre fixe que l'heure du mépris – désigne de son aiguille lentement mobile.!... – Oh! ohi... – Pourtant j'aurais pu supporter cela encore, – bien, très-bien! – Mais le lieu choisi dontj'avais fait le grenier de mon coeur, – etd'où je dois tirer la vie, sous peine de la perdre! – mais la fontaine d'où ma source doit couler – pour ne pas se tarir! en être dépossédé, – ou ne pouvoir la garder que comme une (FVH, p. 342) citerne où des crapauds hideux – s'accouplent et pullulent!... Oh! change de couleur à cette idée, – Patience, jeune chérubin aux lèvres roses, – et prends un visage sinistre comme l'enfer! (FVH, p. 343)	*Ot*. Fosse piaciuto al Cielo di pormi alla prova colle sventure... avess'egli versato sul mio capo ogni sorta di mali e d'umiliazioni; m'avesse immerso nel fango della mendicità fino alla bocca, e inceppate con me le mie più liete speranze; trovato avrei pure in qualche parte della mia anima un raggio di pazienza... Ma, oimè! rendermi oggetto di scherno agli occhi di tutti... esser segnato da ognuno con un sorriso di disprezzo... oh! oh!... e questo ancora avrei potuto sopportare... sì, lo avrei potuto... ma l'asilo in cui avea raccolto tutta la mia felicità, il solo in cui viver sapessi, e senza del quale non è vita per me; la sorgente dalla quale traeva questa freschezza di vita, e privo di cui la mia esistenza inaridisce, vedermene spossessato, e ridotto a non ravvisarvi che uno di quei sordidi luoghi, in cui i più sozzi animali confondono i loro congiungimenti... Ah! solleva il tuo volto... e tu, Pazienza, giovine fanciulla del Cielo, illividisci le rose delle tue gote per contemplarlo! (CR, p. 145)
Otello Fosse piaciuto al ciel far di me prova Con la sciagura, e sovra il capo ignudo Qualunque riversarmi onta o dolore, Precipitarmi di miseria in fondo, Farmi captivo, in un colle più care Mie speranze! oh trovar sariami dato	OTELLO. Oh di provarmi Colla sventura al Ciel fosse piaciuto! Avesse ogni miseria, ogni vergogna Sull'ignudo mio capo accumulata! Fino a' capelli nell'inopia immerso M'avesse, e stretto me colle più care

Stilla di pazienza in qualche ascosa Parte dell'alma mia! Ma ohime! vedermi Abbietto segno allo scherno, che sempre Vêr me il suo pigro immobil dito appunta... Ahi! ahi! Pure, in me stesso avrei trovato Virtù di sopportarlo, oh sì! per fermo: Ma l'asilo, ove tutto del mio core Chiusi il tesor, la stanza dov'io debbo Viver mai sempre, o non aver più vita ; La fonte bella, onde a' miei giorni il corso Deriva, o vanno inariditi, a forza Esserne spodestato, e in sozzo stagno Vederla tramutata, ove l'immondo Rospo s'accoppia... A tanto, o pazïenza, Angiol sõave dai rosati labbri, Ti discolora, e fa il tuo divo aspetto Atro come l'inferno! (GC, p.367)	Mie speranze, in catene! Io pur trovata In qualche del mio core angolo ascoso Breve gocciola avrei di tolleranza; Ed ahi lasso! patir con rassegnato Animo l'ignominia ancor potea Del vedermi ludibrio alla comune Irrision, che il tardo immobil dito Tien nel capo beffato... Io lo potea! Ma quell'unico asilo, ov'io riposi Tutto il tesoro degli affetti miei, L'asilo ove respiro, e fuor di quello Debbo perir... trovarmi, o Ciel, reietto Dal fonte che la mia vita alimenta, Trovarmelo o precluso o in un padule Putrido trasformalo, in cui la botta Si congiunge e moltiplica nel lezzo... Discolorati a tanto, o Pazienza, Giovane Cherubin dal roseo labbro! E fa' bujo, terribile il tuo volto (AM, p. 173) Come l'inferno! (AM, p. 174)

Como resultado, destacam-se as seguintes intertextualidades:

Quadro 121 – [Versão final] trecho da página 49 do libreto.

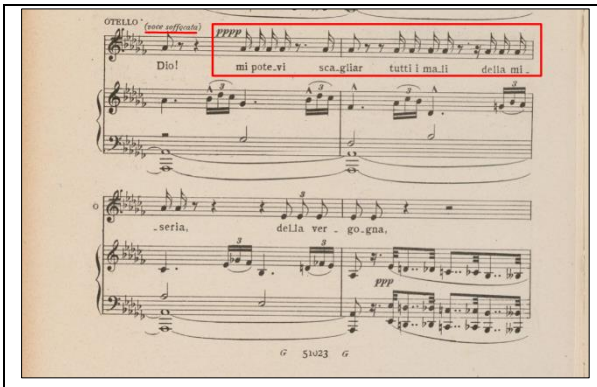
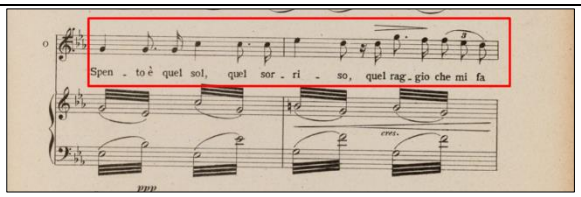
SCENA III.

OTELLO.

Dio! mi potevi scagliar tutti i mali
Della miseria, - della vergogna, Far de' miei
baldi trofei trionfali
Una maceria, - una menzogna...
E avrei portato la croce crudel
D' angoscie e d' onte
Con calma fronte
E rassegnato al volere del ciel.
Ma, o pianto, o duol! m' han rapito il miraggio
Dov'io, giulivo, - l'anima acqueto.
Spento è quel sol, quel sorriso, quel raggio
Che mi fa vivo, - che mi fa lieto!
Tu alfin, Clemenza, pio genio immortai
Dal roseo riso,
Copri il tuo viso
Santo coli' orrida larva infernal!

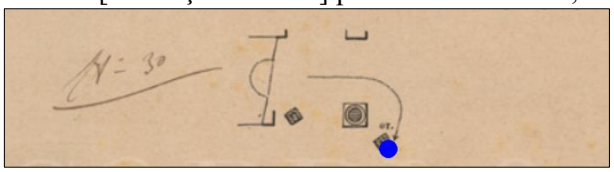
A ária "*Dio mi potevi...*" é um dos momentos mais penosos de Otello, juntamente com a convulsão (ao término deste Ato III). Na partitura, Verdi anota "*voce soffocata*", "voz sufocada", e coloca a primeira frase musical inteiramente na mesma nota, gerando uma tensão insuportável. Algo bastante diferente se verifica no final da ária, quando parece que Otello vai retomando o ar. Conforme imagens abaixo:

Quadro 122– [Partitura] comparação do início e fim da ária "*Dio mi potevi...*", 3ª cena, Ato III.

Figura 223 – [Partitura] início da 3ª cena, Ato III.	Figura 224 – [Partitura] final da 3ª cena, Ato III.

Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 206).

Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 229).

O *Livro de encenação* orienta para a entrada de Desdemona pela lateral esquerda, sua aproximação de Otello e a movimentação menor, concentrada no centro do palco. A planta baixa encontra-se abaixo:

Figura 225 – [Marcação de cena] planta baixa 3ª cena, Ato III.



Fonte: (RICORDI, 1891, p. 62).

Após a angustiosa cena, de acordo com a obra shakespeariana, Otello desfalece em convulsão. A primeira alternativa de Boito foi manter a proposta, com os versos abaixo. Logo, assim que se iniciaram os primeiros compassos da cena IV (da ópera), ocorria o seguinte:

Quadro 123 – [Modificação do libreto] exclusão de trecho de início da 4ª cena, Ato III.

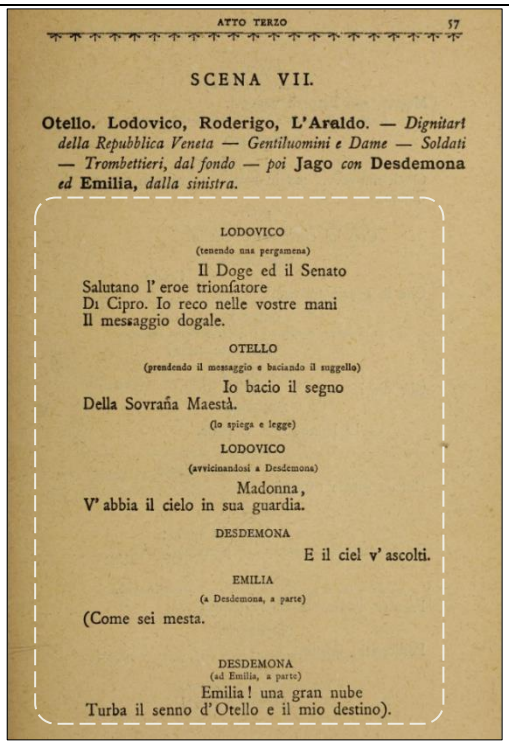
1ª Versão	Versão definitiva
OTELLO Vedergli insieme avvinti…Ah maledetto Pensiero… Confessione… Ciò m'accora… Sangue… la prova… l'idra… il fazzoletto... Satana!! Oh!... (*Otello svenuto*) JAGO Svenuto? Il mio velen lavora, È così che s'impaniano gli stolti. Immobil, muto (*si curva sul corpo d'Otello, gli tocca il cuore*). Egli ha gli occhi stravolti. Pur con forza convulsa Il cuor gli pulsa. La fiamma della vita Presto… Cassio qui giunge, egli ha seguita La traccia mia... riviva Otello o tutta L'opra dell'arte mia cade distrutta (*lo scuote*) Mio signor, mi rispondi. OTELLO Chi è là?	A primeira estrofe foi deslocada para a abertura da cena IX, conforme se verá a seguir. Todo o trecho sublinhado de vermelho foi excluído.

JAGO Cassio qui giunge OTELLO Ah! JAGO Ti nascondi. (*Lo aiuta a raggiungere il vano del verone dove Otello si nasconde*). **[Retornariam à cena os personagens abaixo]** JAGO Jago, contempla l'opra tua tremenda, L'opra d'insidia, d'ira e di livor, Par che la spada dell'Eterno penda Su cento teste attonite d'orror. OTELLO Invoca il mondo, il ciel, l'averno invoca, Nessun ti salva, il mio braccio ti tien. Giusto è il rossor che la tua guancia affoca, E giusto il pianto, che t'innonda il sen. DESDEMONA Pietà di me da un reo destin travolto È il viver mio, dall'onta e dal terror, Sento il rossor della vergogna in volto E l'ignominia dell'orltraggio in cor. RODERIGO Jago prevvide questo giorno ed ora Nova speme rallegra il mio pensier, Nova audacia mi sprona e m'avvalora, Torna baldo lo spirto e il core altier. LODOVICO, EMILIA, ARALDO E CORI Nefando insulto! Obbrobrioso oltraggio Che pr che ofenda i casti rai del ciel, La fosca mano del guerrier selvaggio Colpa commise orribile e crudel. OTELLO (*a tutti con impeto*) Che? Nel dì che consacra la vittoria Su Cipro un cielo di squallore incombe? Voglio il suon della fioia e della gloria! Or su, tuoni il cannon! Squillin le trombe. (*Scoppio di fanfare. Movimento di masse e di vessilli. Cala la tela*).	

O segmento anterior era um embrião do que viria a ser o concertato, do final do Ato III (7ª, 8ª e 9ª cena). O último trecho a ser analisado, relativo ao final do Ato III, é precisamente o citado concertato em que Otello recebe a comitiva veneziana e, na presença do embaixador e da *Serenissima* corte, agride Desdemona. Corresponde ao fato as páginas 57 à 65, baixo:

Quadro 124 – [Libreto] páginas 57 a 65, original e tradução.

Figura 226 – [Libreto] página 57.	Tradução: C E N A V I I. **Otello. Lodovico, Roderigo, L'Arauto. –** *Dignatários Da República Vêneta – Cavalheiros e Damas – Soldados - Trombeteiros, do fundo – depois* **Jago** *com* **Desdemona** *e* **Emilia**, *na esquerda*. LODOVICO (Segurando um pergaminho) O Doge e o Senado Saúdam o herói triunfador De Chipre. Eu ponho nas vossas mãos A mensagem ducal. OTELLO (pegando a mensagem e beijando o selo) Eu beijo o símbolo Da Soberana Majestade.



ATTO TERZO 57

SCENA VII.

Otello. Lodovico, Roderigo, L'Araldo. — *Dignitari della Repubblica Veneta — Gentiluomini e Dame — Soldati — Trombettieri, dal fondo — poi* **Jago** *con* **Desdemona** *ed* **Emilia,** *dalla sinistra.*

LODOVICO
(tenendo una pergamena)
Il Doge ed il Senato
Salutano l' eroe trionfatore
Di Cipro. Io reco nelle vostre mani
Il messaggio dogale.

OTELLO
(prendendo il messaggio e baciando il suggello)
Io bacio il segno
Della Sovraña Maestà.
(lo spiega e legge)

LODOVICO
(avvicinandosi a Desdemona)
Madonna,
V' abbia il cielo in sua guardia.

DESDEMONA
E il ciel v' ascolti.

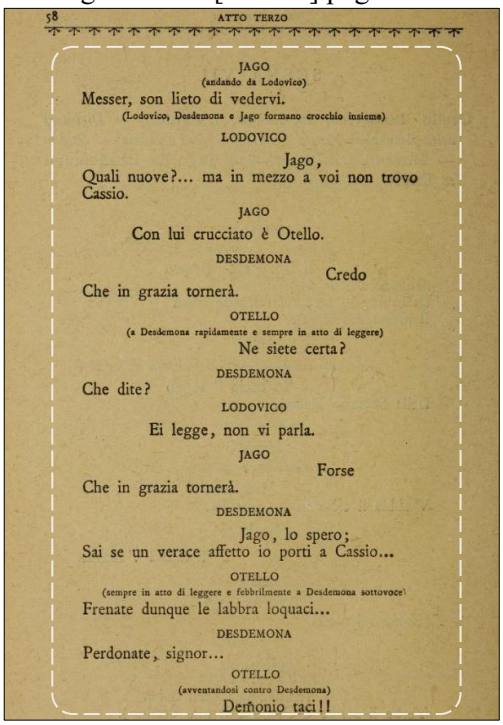
EMILIA
(a Desdemona, a parte)
(Come sei mesta.

DESDEMONA
(ad Emilia, a parte)
Emilia! una gran nube
Turba il senno d'Otello e il mio destino).

Fonte: Boito (1886b, p. 57).

(Abre-o e lê)
LODOVICO
(aproximando-se de Desdemona)
Senhora,
Vos tenha o céu em sua guarda.
DESDEMONA
E o céu vos escute.
EMILIA
(a Desdemona, a parte)
(Como estás triste.
DESDEMONA
(a Emilia, a parte)
Emilia! Uma grande nuvem
Turba o cenho d'Otello e o meu destino.)

Figura 227 – [Libreto] página 58.



58 ATTO TERZO

JAGO
(andando da Lodovico)
Messer, son lieto di vedervi.
(Lodovico, Desdemona e Jago formano crocchio insieme)

LODOVICO
Jago,
Quali nuove?... ma in mezzo a voi non trovo
Cassio.

JAGO
Con lui crucciato è Otello.

DESDEMONA
Credo
Che in grazia tornerà.

OTELLO
(a Desdemona rapidamente e sempre in atto di leggere)
Ne siete certa?

DESDEMONA
Che dite?

LODOVICO
Ei legge, non vi parla.

JAGO
Forse
Che in grazia tornerà.

DESDEMONA
Jago, lo spero;
Sai se un verace affetto io porti a Cassio...

OTELLO
(sempre in atto di leggere e febbrilmente a Desdemona sottovoce)
Frenate dunque le labbra loquaci...

DESDEMONA
Perdonate, signor...

OTELLO
(avventandosi contro Desdemona)
Demonio taci!!

Fonte: Boito (1886b, p. 58).

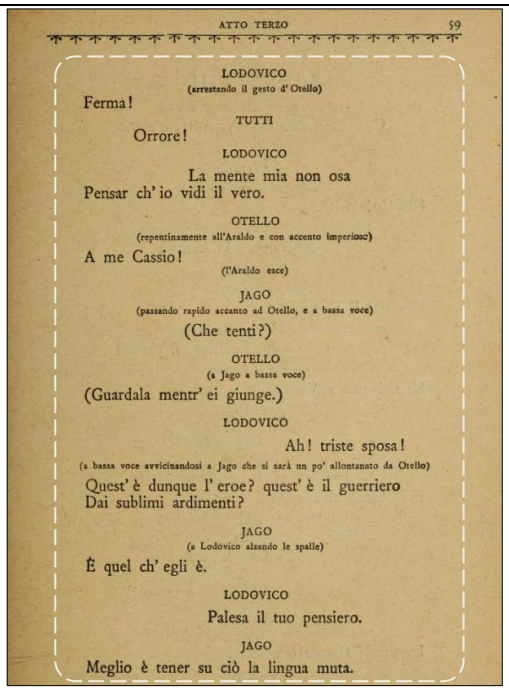
Tradução:

JAGO
(andando a Lodovico)
Excelência, estou feliz de vê-lo
(Lodovico, Desdemona e Jago formam um grupo juntos)
LODOVICO
Jago,
Quais as novas?... mas em meio a vós não vejo
Cassio.
JAGO
Com ele Otello está irritado.
DESDEMONA
Creio
Que nas graças cairá.
OTELLO
(a Desdemona rapidamente e sempre em ato de leitura)
Achas mesmo?
DESDEMONA
Que dizes?
LODOVICO
Ele lê, não vos fala.
JAGO
Talvez
Que nas graça cairá.
DESDEMONA
Jago, o espero;
Sabeis o afeto verdadeiro afeto que voto a Cassio...
OTELLO
(sempre em ato de leitura e febrilmente a Desdemona *sottovoce*)
Freai, pois os lábios loquazes.
DESDEMONA
Perdoai, senhor...
OTELLO
(lançando-se contra Desdemona)
Demônio cala!!!

Figura 228 – [Libreto] página 59.

Tradução:

LODOVICO
(segurando o gesto d'Otello)
Para!
TODOS



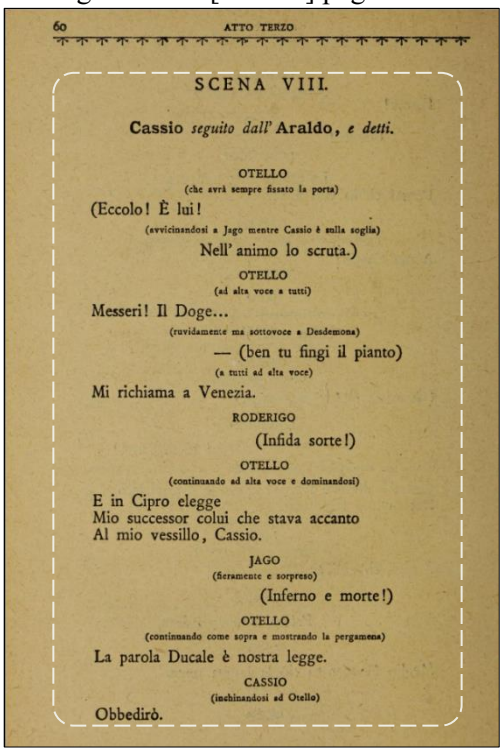
ATTO TERZO 59

LODOVICO
(arrestando il gesto d'Otello)
Ferma!
TUTTI
Orrore!
LODOVICO
La mente mia non osa
Pensar ch'io vidi il vero.
OTELLO
(repentinamente all'Araldo e con accento imperioso)
A me Cassio!
(l'Araldo esce)
JAGO
(passando rapido accanto ad Otello, e a bassa voce)
(Che tenti?)
OTELLO
(a Jago a bassa voce)
(Guardala mentr' ei giunge.)
LODOVICO
Ah! triste sposa!
(a bassa voce avvicinandosi a Jago che si sarà un po' allontanato da Otello)
Quest' è dunque l'eroe? quest' è il guerriero
Dai sublimi ardimenti?
JAGO
(a Lodovico alzando le spalle)
È quel ch' egli è.
LODOVICO
Palesa il tuo pensiero.
JAGO
Meglio è tener su ciò la lingua muta.

Fonte: Boito (1886b, p. 59).

Horror!
LODOVICO
A minha mente não ousa
Pensar qu'eu vi isso.
OTELLO
(repentinamente ao arauto e com tom imperioso)
A mim, Cassio!
(O arauto sai)
JAGO
(passando rápido ao lado de Otello, e com baixa voz)
(Que farás?)
OTELLO
(a Jago em baixa voz)
(Olhe-a quando ele chegar.)
LODOVICO
Ah! Triste esposa!
(a baixa voz aproximando-se de Jago que se afastará um pouco de Otello)
Este é, então, o herói? Este é o guerreiro
Dos sublimes feitos.
JAGO
(a Lodovico dando de ombros)
É isso que ele é.
LODOVICO
Desabafa teu pensamento.
JAGO
Melhor é ter sob isso a língua muda.

Figura 229 – [Libreto] página 60.



60 ATTO TERZO

SCENA VIII.

Cassio *seguito dall'* **Araldo**, *e detti.*

OTELLO
(che avrà sempre fissato la porta)
(Eccolo! È lui!
(avvicinandosi a Jago mentre Cassio è sulla soglia)
Nell' animo lo scruta.)
OTELLO
(ad alta voce a tutti)
Messeri! Il Doge...
(ruvidamente ma sottovoce a Desdemona)
— (ben tu fingi il pianto)
(a tutti ad alta voce)
Mi richiama a Venezia.
RODERIGO
(Infida sorte!)
OTELLO
(continuando ad alta voce e dominandosi)
E in Cipro elegge
Mio successor colui che stava accanto
Al mio vessillo, Cassio.
JAGO
(fieramente e sorpreso)
(Inferno e morte!)
OTELLO
(continuando come sopra e mostrando la pergamena)
La parola Ducale è nostra legge.
CASSIO
(inchinandosi ad Otello)
Obbedirò.

Fonte: Boito (1886b, p. 60).

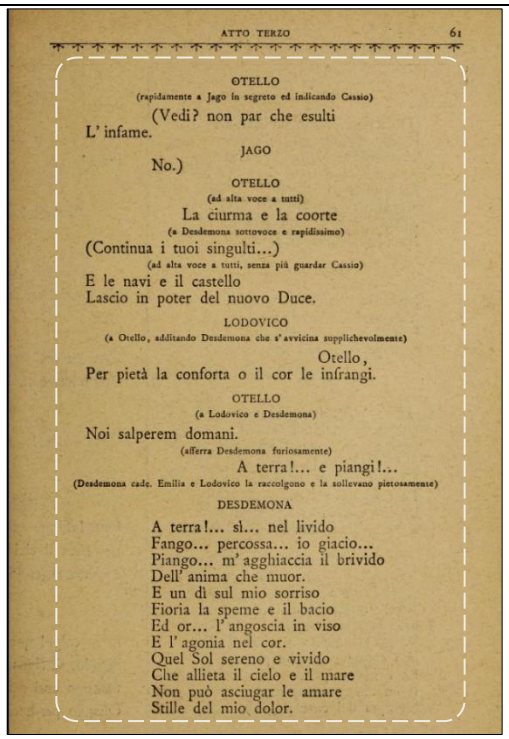
Tradução:

CENA VIII.
Cassio *seguido pelo* **Arauto**, e *dito*.
OTELLO
(que terá sempre fixado a porta)
(Ei-lo! É ele!
(aproximando-se de Jago enquanto Cassio está na soleira)
No íntimo o examine.)
OTELLO
(em alta voz a todos)
Senhores! O Doge...
(raivosamente, mas baixinho à Desdemona)
- (finges bem o pranto)
(a todos em alta voz)
Me chama a Veneza.
RODERIGO
(Insídia sorte!)
OTELLO
(continuando em alta voz e dominando-se)
E em Chipre elege
Meu sucessor, aquele que estava do meu lado
Co'a minha bandeira, Cassio.
JAGO
(obstinadamente e surpreso)
(Inferno e morte!)
OTELLO
(continuando como acima e mostrando o pergaminho)
A palavra Ducal é nossa lei.
CASSIO
(inclinando-se a Otello)
Obedecerei.

Figura 230 – [Libreto] página 61.

Tradução:

OTELLO
(rapidamente a Jago em segredo e indicando Cassio)
(Veja? Não parece exultar
O infame.
JAGO



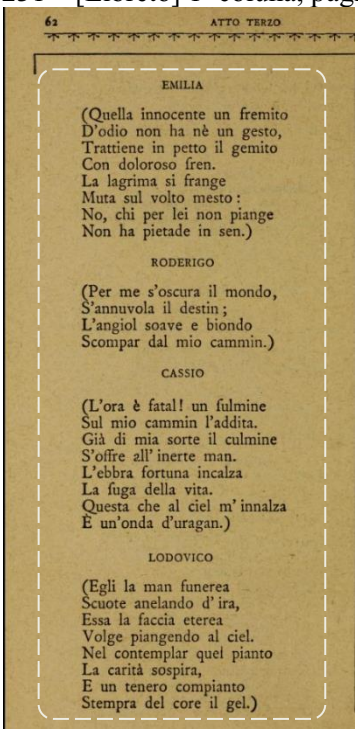
ATTO TERZO 61

OTELLO
(rapidamente a Jago in segreto ed indicando Cassio)
(Vedi? non par che esulti
L' infame.
JAGO
No.)
OTELLO
(ad alta voce a tutti)
La ciurma e la coorte
(a Desdemona sottovoce e rapidissimo)
(Continua i tuoi singulti...)
(ad alta voce a tutti, senza più guardar Cassio)
E le navi e il castello
Lascio in poter del nuovo Duce.
LODOVICO
(a Otello, additando Desdemona che s' avvicina supplichevolmente)
Otello,
Per pietà la conforta o il cor le infrangi.
OTELLO
(a Lodovico e Desdemona)
Noi salperem domani.
(afferra Desdemona furiosamente)
A terra!... e piangi!...
(Desdemona cade. Emilia e Lodovico la raccolgono e la sollevano pietosamente)
DESDEMONA
A terra!... sì... nel livido
Fango... percossa... io giacio...
Piango... m' agghiaccia il brivido
Dell' anima che muor.
E un dì sul mio sorriso
Fioria la speme e il bacio
Ed or... l' angoscia in viso
E l' agonia nel cor.
Quel Sol sereno e vivido
Che allieta il cielo e il mare
Non può asciugar le amare
Stille del mio dolor.

Fonte: Boito (1886b, p. 61).

Não.)
OTELLO
(em alta voz a todos)
A tripulação e o batalhão
(a Desdemona, baixinho, e rapidíssimo)
(continua o teu choro...)
(em alta voz a todos, sem mais olhar Cassio)
E os navios e o castelo
Deixo em poder do novo Duce.
LODOVICO
(a Otello, incluindo Desdemona que se aproxima suplicante)
Otello,
Por caridade a conforta ou coração se despedaça
OTELLO
(a Lodovico e Desdemona)
Nós zarparemos amanhã.
(agarra Desdemona furiosamente)
No chão!... e chora!...
(Desdemona cai. Emilia e Lodovico a recolhem e a soerguem piedosamente)
DESDEMONA
Na terra!... sim... no lívido
Lodo... golpeada... eu jazo...
Choro... m'estremece o brivido
D'alma que morre.
E um dia sobre o meu sorriso
Florescia a esperança e o beijo
E agora... a angústia no viso
E a agonia no coração.
Aquele Sol sereno e vívido
Que alegra o céu e o mar
Não pode enxugar as amargas
Lágrimas da minha dor.

Figura 231 – [Libreto] 1ª coluna, página 62.



62 ATTO TERZO

EMILIA
(Quella innocente un fremito
D'odio non ha nè un gesto,
Trattiene in petto il gemito
Con doloroso fren.
La lagrima si frange
Muta sul volto mesto:
No, chi per lei non piange
Non ha pietade in sen.)
RODERIGO
(Per me s'oscura il mondo,
S'annuvola il destin;
L'angiol soave e biondo
Scompar dal mio cammin.)
CASSIO
(L'ora è fatal! un fulmine
Sul mio cammin l'addita.
Già di mia sorte il culmine
S'offre all' inerte man.
L'ebbra fortuna incalza
La fuga della vita.
Questa che al ciel m' innalza
È un'onda d'uragan.)
LODOVICO
(Egli la man funerea
Scuote anelando d' ira,
Essa la faccia eterea
Volge piangendo al ciel.
Nel contemplar quel pianto
La carità sospira,
E un tenero compianto
Stempra del core il gel.)

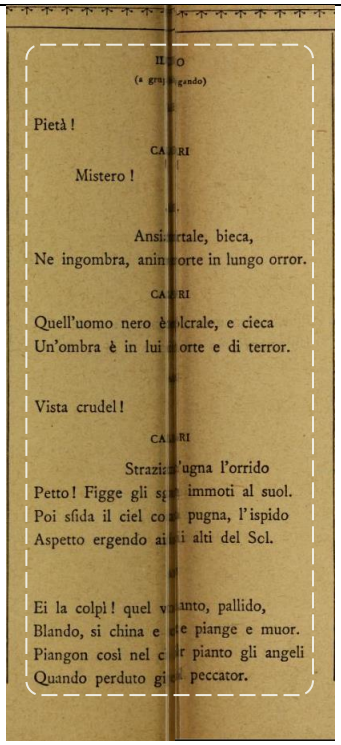
Fonte: Boito (1886b, p. 62).

Tradução:

EMILIA
(Aquela inocente, um tremor
D'ódio não tem nem um gesto,
Controla no peito o gemido
Com dolorosa dignidade.
A lágrima se rompe
Muda sobre o vulto melancólico:
Não, que por ela não chore
Não tem piedade em si.)
RODERIGO
(Para mim, s'escurece o mundo,
S'enevoa o destino;
O anjo suave e loiro;
Desaparecerá do meu caminho.)
CASSIO
(A hora é fatal! Um relâmpago
Sobre meu cominho assinala.
Já da minha sorte o cume
S'oferece à inerte mão.
A ébria fortuna persegue
A *fuga* da vida.
Esta que ao céu me alça
É uma onda de furacão.)
LODOVICO
(Ele, a mão fúnebre
Sacode com desejo d'ira,
Ela co'a face etérea
Volta-se em pranto ao céu.
No contemplar aquele pranto
A caridade suspira,
E uma terna compaixão
Derrete do coração o gelo.)

Figura 232 – [Libreto] 2ª coluna, páginas 62 e 63.

Tradução:



Pietà!

Mistero!

Ansi[illegible]rtale, bieca,
Ne ingombra, anin[illegible]orte in lungo orror.

Quell'uomo nero è [illegible]lcrale, e cieca
Un'ombra è in lui [illegible]orte e di terror.

Vista crudel!

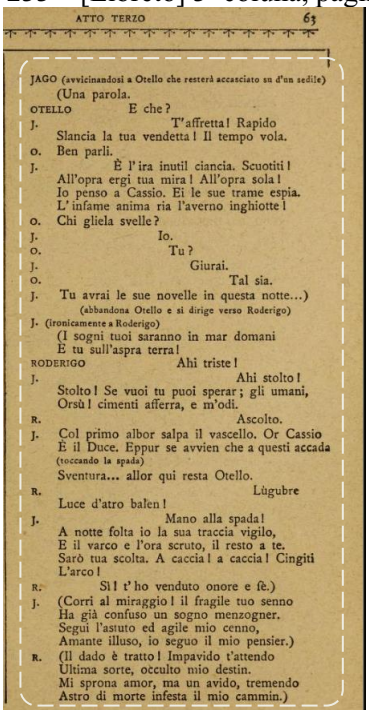
Strazi[illegible]'ugna l'orrido
Petto! Figge gli s[illegible] immoti al suol.
Poi sfida il ciel co[illegible] pugna, l'ispido
Aspetto ergendo ai[illegible]i alti del Sol.

Ei la colpì! quel v[illegible]anto, pallido,
Blando, si china e [illegible]e piange e muor.
Piangon così nel c[illegible]r pianto gli angeli
Quando perduto gi[illegible] peccator.

Fonte: Boito (1886b, p. 62-63).

O CORO
(em grupos dialogando)
DAMAS
Piedade!
CAVALHEIROS
Mistério!
DAMAS
Ânsia mortal, sinistra,
Possui almas absortas em longo horror.
CAVALHEIROS
Aquele homem negro é sepulcral, há nele
Uma sombra cega de morte e de terror.
DAMAS
Vista cruel!
CAVALHEIROS
Estraçalha co'a unha o horrível
Peito! Fixa os olhos imóveis no solo.
Depois desafia o céu com seu punho, o hirsuto
Aspecto erguendo aos dardos altos do Sol.
DAMAS
Ela a golpeou! Aquele viso santo, pálido,
Brando, se inclina e cala e chora e morre.
Choram assim no céu o seu pranto os anjos
Quando perdido jaz o pecador.

Figura 233 – [Libreto] 3ª coluna, página 63.



ATTO TERZO 63

JAGO (avvicinandosi a Otello che resterà accasciato su d'un sedile)
(Una parola.
OTELLO E che?
J. T'affretta! Rapido
Slancia la tua vendetta! Il tempo vola.
O. Ben parli.
J. È l'ira inutil ciancia. Scuotiti!
All'opra ergi tua mira! All'opra sola!
Io penso a Cassio. Ei le sue trame espia.
L'infame anima ria l'averno inghiotte!
O. Chi gliela svelle?
J. Io.
O. Tu?
J. Giurai.
O. Tal sia.
J. Tu avrai le sue novelle in questa notte...)
(abbandona Otello e si dirige verso Roderigo)
J. (ironicamente a Roderigo)
(I sogni tuoi saranno in mar domani
E tu sull'aspra terra!
RODERIGO Ahi triste!
J. Ahi stolto!
Stolto! Se vuoi tu puoi sperar; gli umani,
Orsù! cimenti afferra, e m'odi.
R. Ascolto.
J. Col primo albor salpa il vascello. Or Cassio
È il Duce. Eppur se avvien che a questi accada
(toccando la spada)
Sventura... allor qui resta Otello.
R. Lùgubre
Luce d'atro balen!
J. Mano alla spada!
A notte folta io la sua traccia vigilo,
E il varco e l'ora scruto, il resto a te.
Sarò tua scolta. A caccia! a caccia! Cingiti
L'arco!
R. Sì! t'ho venduto onore e fè.)
J. (Corri al miraggio! il fragile tuo senno
Ha già confuso un sogno menzogner.
Segui l'astuto ed agile mio cenno,
Amante illuso, io seguo il mio pensier.)
R. (Il dado è tratto! Impavido t'attendo
Ultima sorte, occulto mio destin.
Mi sprona amor, ma un avido, tremendo
Astro di morte infesta il mio cammin.)

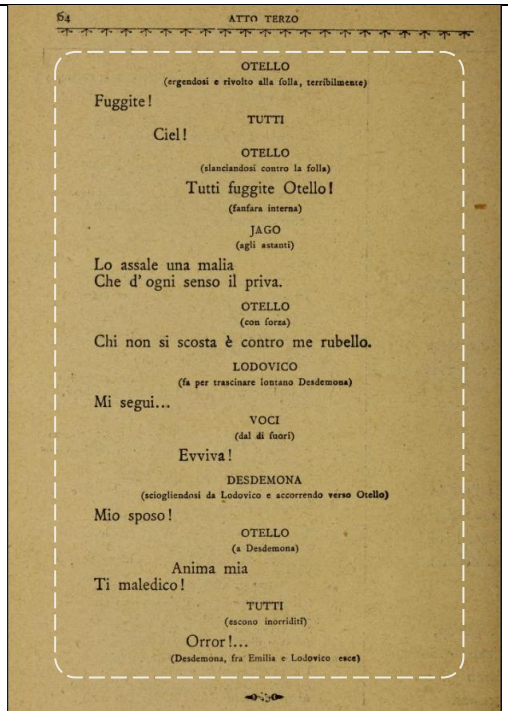
Fonte: Boito (1886b, p. 63).

Tradução:
JAGO (aproximando-se de Otello que permanecerá agachado em uma cadeira)
(Uma palavra.
OTELLO Qual?
J. T'apreça! Rápido
Lança a tua vingança! O tempo voa.
O. Bem lembrado.
J. É ira inútil queixar-se. Ergue-se!
Ao trabalho, ergue os olhos! Ao trabalho apenas!
Eu penso em Cassio. Ele, as suas tramas, expia.
O. Que as revela?
J. Eu.
O. Tu?
J. Juro.
O. Eu sabia.
J. Tu terás novidades dele nesta noite...)
(abandona Otello e dirige-se a Roderigo)
J. (ironicamente a Roderigo)
(Os sonhos teus estarão no mar amanhã
E tu, na áspera terra.!
RODERIGO Ai, triste!
J. Aí tolo!
Tolo! Se queres podes esperar; os humanos,
Vamos! Empenhe-se, e ouça-me.
R. Escuto.
J. Com a primeira alba zarpa o navio. Ora Cassio
É o Duce. Então se deixar isso ocorrer
(tocando na espada)
Desventura... agora, aqui está Otello.
R. Lúgubre
Luz d'outro lampejo!
J. Mão à espada!
A noite caída eu, o seu rastro, vigio,
E o caminho agora o perscruto, o resto a ti.
Serei tua escolta. A caça! A caça! Cinge teu
Arco!
R. Sim! Te vendi honra e fé.)
J. (Corre à miragem! O teu frágil entendimento
Já confundiu um sonho ilusório.
Segue o meu astuto e ágil sinal,
Amante iludido, eu sigo o meu pensamento.)
R. (O dado é tratado! Impávido te atendo
Última sorte, oculto meu destino.
Me impulsiona amor, mas um avido, tremendo
Astro de morte infesta o meu caminho.)

Figura 234 – [Libreto] página 64.

Tradução:

OTELLO



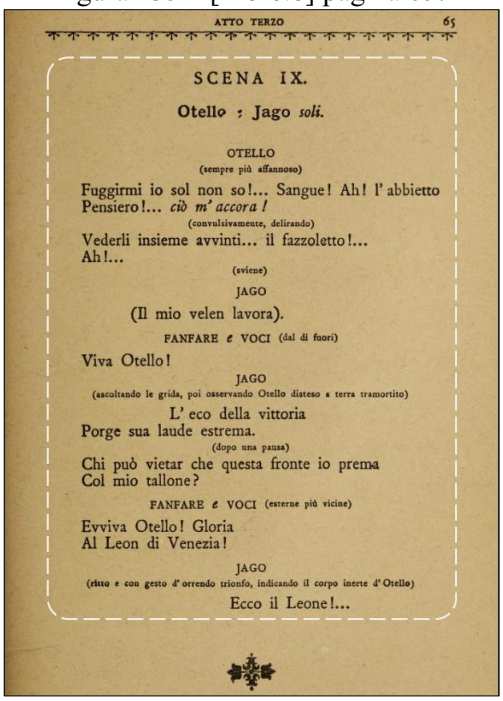
64 ATTO TERZO

OTELLO
(ergendosi e rivolto alla folla, terribilmente)
Fuggite!
TUTTI
Ciel!
OTELLO
(slanciandosi contro la folla)
Tutti fuggite Otello!
(fanfara interna)
JAGO
(agli astanti)
Lo assale una malia
Che d' ogni senso il priva.
OTELLO
(con forza)
Chi non si scosta è contro me rubello.
LODOVICO
(fa per trascinare lontano Desdemona)
Mi segui...
VOCI
(dal di fuori)
Evviva!
DESDEMONA
(sciogliendosi da Lodovico e accorrendo verso Otello)
Mio sposo!
OTELLO
(a Desdemona)
Anima mia
Ti maledico!
TUTTI
(escono inorriditi)
Orror!...
(Desdemona, fra Emilia e Lodovico esce)

Fonte: Boito (1886b, p. 64).

(erguendo-se e voltando-se contra a multidão, terrivelmente)
Fugi!
TODOS
Céu!
OTELLO
(lançando-de contra a multidão)
Todos, fujam de Otello!
(fanfarra interna)
JAGO
(aos espectadores)
O assalta uma doença
Que de todo senso o priva.
OTELLO
(com força)
Quem não se esconde está a me propor duelo.
LODOVICO
(levando Desdemona para longe)
Siga-me
VOZES
(do lado de fora)
Viva!
DESDEMONA
(desvinculando-se de Lodovico e correndo para Otello)
Meu esposo!
OTELLO
(a Desdemona)
Alma minha
Te amaldiçoo!
TODOS
(saem horrorizados)
Horror!
(Desdemona, entre Emilia e Lodovico saem)

Figura 235 – [Libreto] página 65.



ATTO TERZO 65

SCENA IX.

Otello e Jago *soli.*

OTELLO
(sempre più affannoso)
Fuggirmi io sol non so!... Sangue! Ah! l' abbietto
Pensiero!... *ciò m' accora!*
(convulsivamente, delirando)
Vederli insieme avvinti... il fazzoletto!...
Ah!...
(sviene)
JAGO
(Il mio velen lavora).
FANFARE *e* VOCI (dal di fuori)
Viva Otello!
JAGO
(ascoltando le grida, poi osservando Otello disteso a terra tramortito)
L' eco della vittoria
Porge sua laude estrema.
(dopo una pausa)
Chi può vietar che questa fronte io prema
Col mio tallone?
FANFARE *e* VOCI (esterne più vicine)
Evviva Otello! Gloria
Al Leon di Venezia!
JAGO
(ritto e con gesto d' orrendo trionfo, indicando il corpo inerte d' Otello)
Ecco il Leone!...

Fonte: Boito (1886b, p. 65).

Tradução:

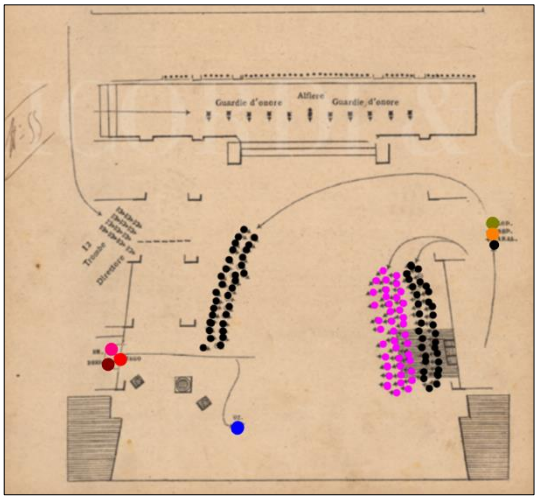
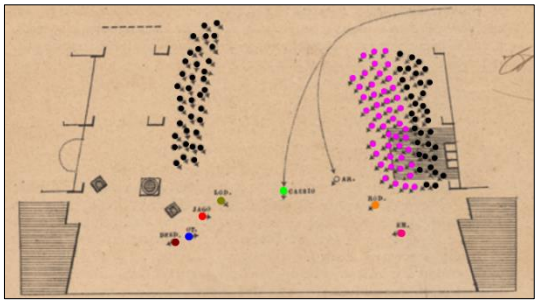
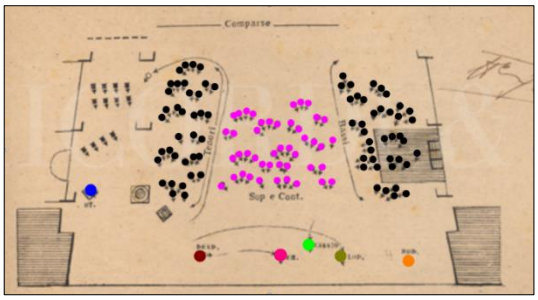
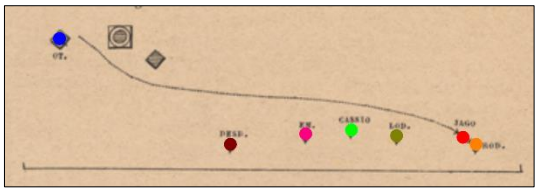
CENA IX
Otello. Jago. *sós*.
OTELLO
(sempre mais ansioso)
Fugir-me, eu mesmo não sei!... Sangue! Ah! Abjeto
Pensamento!... isso me aflige!
(convulsivamente, delirando)
Vê-los juntos abraçados... o lenço!...
Ah!...
(desmaia)
JAGO
(O meu veneno age).
FANFARRAS *e* VOZES (do lado de fora)
Viva Otello!
JAGO
(escutando os gritos, depois observando Otello estendido na terra desfalecido)
O eco da vitória
Oferece sua homenagem extrema.
(depois de uma pausa)
Que pode impedir que esta fronte eu esprema
Contra o chão?
FANFARRAS *e* VOZES
Viva Otello! Glória
Ao Leão de Veneza!
JAGO
(riso e com gesto de horrendo triunfo, indicando o corpo inerte de Otello)
Eis o Leão!...

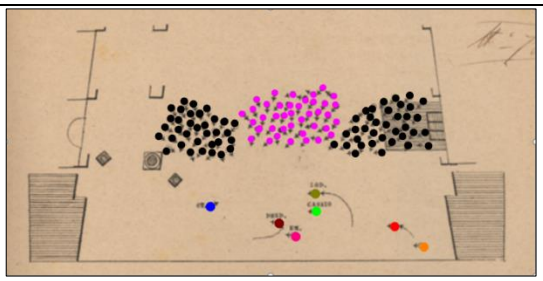
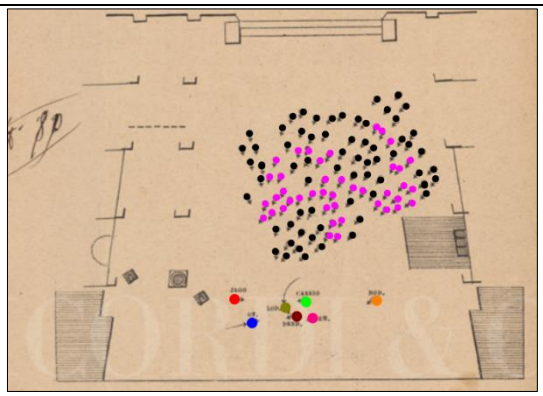
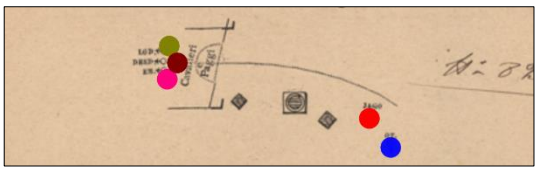
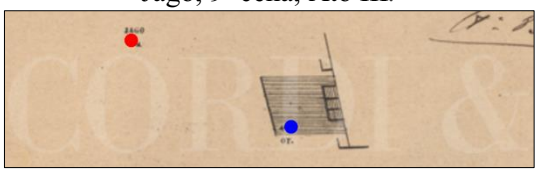
As marcações do final do Ato III são complexas, pois envolvem um grande número de personagens e suas movimentações: Desdemona (ponto marrom), Otello (ponto azul), Jago (ponto vermelho), Cassio (ponto verde), Roderigo (ponto laranja), Lodovico (ponto caramelo),

Emilia (ponto carmim), o coro de nobres venezianos, trombeteiros e guarda de honra. O grande salão principal do castelo será tomado.

Abaixo vê-se 8 fases distintas de ocupação da cena:

Quadro 125 – [Marcações de cena] o *Concertato*: 7ª, 8ª e 9ª cena, Ato III.

<table>
<tr><td>Fase 1</td><td>Fase 2</td></tr>
<tr><td>Figura 236 – [Marcação de cena] planta baixa, entrada da comitiva veneziana, 7ª cena, Ato III.
 
Fonte: (RICORDI, 1891, p. 73).</td><td>Figura 237 – [Marcação de cena] planta baixa, entrada de Cassio, 8ª cena, Ato III.
 
Fonte: (RICORDI, 1891, p. 77).</td></tr>
<tr><td>Fase 3</td><td>Fase 4</td></tr>
<tr><td>Figura 238 – [Marcação de cena] planta baixa, reação à agressão contra Desdemona, 8ª cena, Ato III.
 
Fonte: (RICORDI, 1891, p. 79).</td><td>Figura 239 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Jago entre Otello e Roderigo, 8ª cena, Ato III.
 
Fonte: (RICORDI, 1891, p. 82).</td></tr>
<tr><td>Fase 5</td><td>Fase 6</td></tr>
<tr><td>Figura 240 – [Marcação de cena] planta baixa, Otello retorna ao foco, 8ª cena, Ato III.</td><td>Figura 241 – [Marcação de cena] planta baixa, Otello ordena evacuação do salão, 9ª cena, Ato III.</td></tr>
</table>

 Fonte: (RICORDI, 1891, p. 79).	 Fonte: (RICORDI, 1891, p. 82).
Fase 7	Fase 8
Figura 242 – [Marcação de cena] planta baixa, Lodovico e Emilia levam Desdemona, 9ª cena, Ato III.  Fonte: (RICORDI, 1891, p. 85).	Figura 243 – [Marcação de cena] planta baixa, Otello convulsiona e desmaia observado por Jago, 9ª cena, Ato III.  Fonte: (RICORDI, 1891, p. 85).

Pela quantidade de pontos marcados no mapa de palco se tem uma noção do quão cheia está a cena. Porém, a variedade de figurinos ultrapassa a expectativa, considerando-se que os figurantes dividem-se entre nobres, damas, cavaleiros, militares em geral, jovens, pajens, etc. Entretanto, alguns personagens não mudaram de figurino e como o esboço de suas vestes já foi apresentado, não reaparecerão abaixo.

Quadro 126 – [Figurinos] esboços N. 6, 18, 21, 26 a 29, 33 a 35, 40, 41, 43 a 46, 48 a 55, *Concertato* 1887.

Figura 244 – [Figurino] esboço N. 40, Lodovico, Ato III.	Figura 245 – [Figurino] esboço N. 6, Emilia, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887ak).

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bx).

Figura 246 – [Figurino] esboço N. 18, dignatários de República Vêneta, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887aj).

Figura 247 – [Figurino] esboço N. 26, nobres damas venezianas, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887aq).

Figura 248 – [Figurino] esboço N. 28, dama veneziana, Ato III.

Figura 249 – [Figurino] esboço N. 27, dama veneziana, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887ar).

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887as).

Figura 250 – [Figurino] esboço N. 50, pajem, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bm).

Figura 251 – [Figurino] esboço N. 21, arauto, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887am).

Figura 252 – [Figurino] esboço N. 41, nobres senhores vênetos, Ato III.

Figura 253 – [Figurino] esboço N. 43, cavalheiros, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887be).

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bf).

Figura 254 – [Figurino] esboço N. 44, cavalheiros vênetos, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bg).

Figura 255 – [Figurino] esboço N. 45, jovens vênetos, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bh).

Figura 256 – [Figurino] esboço N. 46, jovens cavalheiros vênetos, Ato III.

Figura 257 – [Figurino] esboço N. 48, trombeteiros, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bi).

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bk).

Figura 258 – [Figurino] esboço N. 51, pajens de Desdemona, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bn).

Figura 259 – [Figurino] esboço N. 52, cavaleiros da Calza, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bo).

Figura 260 – [Figurino] esboço N. 53, cavalheiros venezianos, Ato III.

Figura 261 – [Figurino] esboço N. 54, oficiais vênetos, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bz).

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bp).

Figura 262 – [Figurino] esboço N. 49, alferes, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bl).

Figura 263 – [Figurino] esboço N. 55, guarda de honra, Ato III.

Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887bq).

Figura 264 – [Figurino] esboço N. 34, soldados vênetos, Ato III.

Figura 265 – [Figurino] esboço N. 35, soldados vênetos, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887ay).

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887az).

Figura 266 – [Figurino] esboço N. 29, chefe de tripulação, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887at).

Figura 267 – [Figurino] esboço N. 33, capitão, Ato III.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887ax).

A quantidade e variedade de personagens em cena (entre figurantes, coro e caracteres da ópera), traz a mente a imagem da pintura de Vittore Carpaccio, *Processione in piazza San Marco*, disponível acima. O quadro apresenta muitas pessoa no evento religioso da praça de São Marcos, mas outras obras trazem essa noção de Veneza como um grande conglomerado humano, produzindo imagens de impacto pela exuberância dos séquitos.

O concertato foi elaborado a partir de a intertextualidade produzida com os fragmentos das traduções abaixo:

Quadro 127 – [Traduções] repercussão da cena do concertato do libreto.

Entrent LODOVICO, DESDEMONA et leur suite.

LODOVICO.

– Dieu vous garde, digne général!

OTHELLO.

Je le souhaite de tout mon coeur, monsieur.

LODOVICO.

– Le doge et les sénateurs de Venise vous saluent.

Il lui remet une dépêche.

OTHELLO.

– Je baise l'instrument de leur bon plaisir.

Il ouvre la dépêche et lit.

DESDÉMONA.

– Et quoi de nouveau, mon bon cousin Lodovico?

IAGO, à Lodovico.

– Je suis bien content de vous voir, signor. – Soyez le bienvenu à Chypre.

LODOVICO.

– Merci. Comment va le lieutenant Cassio?

(FVH, p. 335)

IAGO.

Il vit, monsieur.

DESDÉMONA.

– Cousin, il est survenu entre lui et monseigneur – une désagréable rupture; mais vous arrangerez tout.

OTHELLO, d'une voix sourde.

– Êtes-vous sûre de cela?

DESDÉMONA, à Othello.

Monseigneur?

OTHELLO, lisant.

« Ne manquez pas de le faire dès que vous aurez… »

LODOVICO, à Desdémona.

– Il ne te parlait pas: il est occupé de la dépêche. – Est-ce qu'il y a un différend entre ton mari et Cassio?

DESDÉMONA.

– Oui, un très-malheureux; je ferais bien des choses – afin de les réconcilier, pour l'amour que je porte à Cassio.

OTHELLO.

– Feu et soufre!

DESDÉMONA.

Monseigneur?

OTHELLO.

Avez-vous votre raison?

DESDÉMONA, à Lodovico.

– Quoi! est-ce qu'il est fâché?

LODOVICO.

Il est possible que cette lettre l'agite; – car je crois qu'on le rappelle à Venise – et que Cassio est désigné pour lui succéder.

DESDÉMONA.

– Ma foi! J'en suis bien aise.

OTHELLO.

En vérité!

(FVH, p. 336)

DESDÉMONA.

Monseigneur?

OTHELLO.

– Je suis bien aise, moi, de vous voir en démence.

DESDÉMONA.

Comment, mon doux Othello?

OTHELLO.

– Démon!

Il la frappe.

DESDÉMONA.

Je n'ai pas mérité ceci.

LODOVICO.

– Monseigneur, voilà une chose qu'on ne croirait pas à Venise. – quand même je jurerais l'avoir vue. C'est trop fort. – Faites-lui réparation: elle pleure.

OTHELLO.

O démon! démon! – Si les pleurs d'une femme pouvaient féconder la terre, – chaque larme qu'elle laisse tomber ferait un crocodile (42)!...

A Desdémona.

– Hors de ma vue!

DESDÉMONA, s'en allant.

Je ne veux pas rester si je vous offense.

(FVH, p. 337)

IAGO.

Oh! non. Il va en Mauritanie et il emmène avec lui la belle Desdémona, à moins que son séjour ici ne soit prolongé par quelque accident; or, il ne peut y en avoir de plus décisif qne l'éloignement de Cassio.

RODERIGO.

(*entrano* LODOVICO, DESDEMONA, *e seguito*)

Lod. Salve, egregio generale!

Ot. Con tutto il cuore, signore.

Lod. Il Doge e i Senatori di Venezia vi rassegnano la loro osservanza. (*gli dà un piego*)

Ot. Bacio ristrumento dei loro comandi. (*apre il piego, e legge*)

Desd. Che novelle recate, buon cugino Lodovico?

Jago. Godo vedervi, signore: siate il benvenuto in Cipro.

Lod. Vi ringrazio. Che avvenne del luogotenente Cassio?

Jago. Vive, signore.

Desd. Cugino, ha avuto luogo fra lui e il mio sposo una crudele dissensione; ma voi li pacificherete.

Ot. Siete sicura di ciò?

Desd. Signore!...

Ot. *Non mancate di farlo, se volete*... (*leggendo*)

Lod. Non parlava con alcuno: è della lettera che s'intrattiene. Cessò dunque l'amicizia fra Cassio e il tuo sposo?

Desd. Cessò; e per l'amore che porto a Cassio, tutto farei onde riconciliarli.

Ot. Fulmini e tuoni!

(CR, p. 143)

Desd. Signore!

Ot. Avete perduto l'intelletto?

Desd. Ah! egli si sdegna!

Lod. Forse la lettera lo ha commosso; perchè credo che il Senato gl'ingiunga di ritornarsene a Venezia, trasmettendo a Cassio il suo ufficio.

Desd. In verità, ciò mi consola.

Ot. Assai?

Desd. Mio signore!

Ot. Sono contento di vedervi demente.

Desd. Che dite, mio Otello!

Ot. Demonio! (*le dà una guanciata*)

Desd. Non l'ho meritato.

Lod. Signore, ciò non si crederebbe in Venezia, quand'anche io giurassi d'averlo veduto. È troppo, è troppo: consolatela almeno; essa piange.

Ot. Oh! demonio! demonio! Se la terra potesse esser fecondata dalle lagrime di una donna, ognuna di queste genererebbe un serpente. — Lungi da me!...

Desd. Non istarò per offendervi. (*andandosene*)

Lod. In verità è una sposa molto sommessa... Richiamatela, Generale; ve ne scongiuro.

Ot. Signora!....

Desd. Mio sposo!...

Ot. Che volete da lei, signore?

Lod. Io, Generale?

Ot. Sì, voi desideraste che la richiamassi; ed ella può andare e tornare, come meglio le talenta... Può anche piangere, signore, piangere ad agio suo; ed è, come dite, sommessa... sommessa... sommessa... Continuate a lagrimare... In quanto a questa lettera, signore... A meraviglia pingete le passioni... Sono richiamato a Venezia... Uscite: fra poco sarò con voi... Signore, obbedisco agli ordini... tornerò a Venezia... Lungi di qui una volta!... (*Desdemona esce*)... E Cassio avrà il mio ufficio... Stasera vi attendo... voi siate il benvenuto... Corruzione! corruzione! (*esce*)

Lod. È questo il nobile Moro, di cui suona così alta la fama? è questo l'uomo, cui le passioni non possono vincere, e che affrontar sa impavido ogni più crudele sciagura?

Jago. Egli è fuor di modo cangiato.

Lod. La sua mente è illesa? va egli soggetto a simili accessi?

Jago. Egli è quello che è: io non vo' sparlare di lui. Quel che esser potrebbe... se non è tale... pregherei il Cielo che lo fosse.

Lod. Come? percuoter sua moglie?

Jago. In verità ciò è male; e nondimeno ho ferma credenza che quell'atto villano sarà stato il maggiore de' suoi eccessi.

Lod. È forse abito in lui? o le lettere del Senato eccitarono tanto la sua collera?

Qu'entendez-vous par son éloignement?

IAGO.

Eh bien! le rendre incapable de remplacer Othello: lui faire sauter la cervelle.

(FVH, p. 350)

IAGO.

Oui, si vous osez vous rendre à vous-même service et justice. Il soupe cette nuit avec une drôlesse, et je dois aller le rejoindre: il ne sait rien encore de son honorable promotion. Si vous voulez le guetter à sa sortie de la maison (je ferai en sorte qu'elle ait lieu entre minuit et une heure), vous pourrez l'assaillir à votre aise; je serai tout près pour seconder votre attaque et il tombera entre nous deux... Allons! ne restez pas ébahi, mais marchez avec moi. Je vous montrerai si bien la nécessité de sa mort que vous vous croirez tenu de la hâter. Il est maintenant tout à fait l'heure de souper et la nuit s'avance rapidement. A l'oeuvre!

(FVH, p. 351)

OTELLO

Avec elle! sur elle! Une conversation sur elle pourrait n'être qu'une causerie à son sujet: mais une conversation avec elle serait criminelle!... Le mouchoir!... cet aveu!... Le mouchoir!... Lui faire avouer, et puis lui mettre la corde au cou! Non! D'abord lui mettre la cordeau cou, et puis lui faire avouer... J'en frissonne... Une nature ne se laisserait pas envahir ainsi par l'ombre de la passion sans quelque grande cause... Ce ne sont pas des mots qui m'agitent!

(FVH, p. 326)

comme cela... Pish!... – Nez, oreilles et lèvres!... Est-il possible?... L'aveu!... – le mouchoir!... diable!

Il tombe évanoui.

IAGO.

– Travaille, – ma médecine, travaille! C'est ainsi qu'on attrape 'les niais crédules, – et c'est encore ainsi que plus d'une dame digne et chaste, – malgré toute son innocence, est exposée au reproche...

(FVH, p. 327)

Jago. Oimè! oimè! Mal si addirebbe il narrare ciò ch'io vidi e quello che so. Tenetelo d'occhio voi stesso, e giudicatelo dalle sue azioni.

Lod. Duolmi d'essermi tanto ingannato sul suo conto. (*escono*)

(CR, p. 144)

Ot. Giacque con lei! al fianco di lei giacque! — Orrore! orrore!... Il fazzoletto!... confessi., il fazzoletto!... confessi: e sia strozzata per la sua colpa... No, prima strozzata... poi confessi... Fremo sin dentro al cuore... La natura non si avvolgerebbe fra queste ombre di

(CR, p. 141)

morte senza qualche segreta influenza del delitto che a me si comunica... No, non sono soltanto parole quelle che così mi lacerano il cuore... Possibile?... confessa!... il fazzoletto!... Demonio!... (cade in deliquio)

Jago. Opera, farmaco mio, opera; straziagli ogni fibra del cuore! Così i creduli stolti si lasciano prendere al laccio; così molte femmine innocenti patiscono oltraggio. — O mio signore!

(CR, p. 142)

Entrano LODOVICO, DESDÈMONA *e Sèguito*.

Lodovico.

Salute, illustre capitan.

Otello.

Di core,

Grazie vi rendo.

Lodovico.

A voi mandan salute

Il Doge di Venezia e i senatori.

(Consegna ad Otello un dispaccio.).

Otello.

Bacio il foglio, custode del sovrano

Loro piacer.

(Apre il dispaccio e legge.)

(GC, p. 364)

Desdemona.

Che nuove qui ne rechi,

Buon cugin Lodovico?

Jago.

Di vedervi,

O signor, mi consola: ben venuto.

Lodovico.

Grazie. E come sta Cassio?

Jago.

Vive.

Desdemona.

Un'aspra

Querela accadde fra il mio sposo e lui;

Ma ogni cosa per voi sarà composta.

Otello.

Certa ne siete?

Desdemona.

Mio signor!

Otello.

(Leggendo.)

«Per voi

A questo non si manchi, ove non sia ... »

Lodovico.

Non si volge ad alcun, nel foglio è assorto. –

Fra il signor nostro e Cassio havvi scissura?

Entrano LODOVICO, DESDEMONA e Seguito.

LODOVICO.

Egregio

Capitan, vi saluto!

(AM, p.162)

OTELLO.

Oh, di gran core,

Signor, vi corrispondo!

LODOVICO.

E pel mio labbro

Vi salutano il Doge e i Senatori.

(Gli porge un dispaccio.)

OTELLO.

Lo stromento che chiude i lor voleri

Bacio con umiltà.

DESDEMONA.

Che ci recate,

Buon cugino?

JAGO.

Signor! ben giunto a Cipro.

Qual letizia è la mia nel rivedervi

Qui fra noi!

LODOVICO.

Gran mercè! — Che n'è di Cassio?

JAGO.

Vive.

DESDEMONA.

Un dissidio doloroso è sorto

Fra Cassio e il mio Signor; ma voi, cugino,

Comporrete ogni cosa.

OTELLO.

E così certa

Ne sei?

DESDEMONA.

Signor?...

(AM, p.163)

OTELLO

(leggendo).

«Nè ciò tralascerete

Di far pur che vi piaccia....»

LODOVICO.

Desdemona.
Oh! la più trista: onde tornarli in pace
Io non so che farei, per quell'affetto .
Che porto a Cassio.
Otello.
O fulmini del cielo!...
Desdèmona.
Signore!
Otello.
Avete senno? .
Desdemona.
E che! s'adira?
Lodovico.
Forse il commosse quello scritto; io credo
Che a Venezia il Senato lo richiami,
Qui la sua vece deputando a Cassio.
Desdemona.
Per mia fè, ne vo lieta.
Otello.
Inver?
Desdemona.
Signore!
Otello.
Ed io vo lieto di vedervi folle.
Desdemona.
Otello mio, perchè?
Otello.
Dèmone! *(Percotendola.)*
Desdemona.
A questo Son io serbata?
Lodovico.
Signor mio, creduto
Non sarebbe in Venezia un tanto eccesso,
Se pur giurassi che lo vidi. È troppo!
Fatene ammenda: oh! la vedete, piange.
Otello.
O dèmone d'inferno! ove potesse
Pianto di donna fecondar la terra,
Ogni stilla saria d'un coccodrillo
Generatrice. — Via!
Desdemona.
Più non rimango,
Per non recarvi offesa. *(In atto di partire.)*
Lodovico.
Obbedïente
Moglie, in vero, è costeil Deh, richiamarla
Vi piaccia, ve ne supplico.
Otello.
Madonna!
Desdemona.
Signor.
Otello.
Da lei, che bramate?
Lodovico.
Che bramo
Io, signor?
Otello.
Si; non mi diceste voi
Che indietro volger la facessi? Or ella
Si volge e si rivolge, e va e viene;
Può piangere, sì, piangere: e qual dite,
E obbediente, in vero, obbediente! *(A Desdèm.)*
Seguite pure a lagrimar. - *(A Lod.)* Ma in quanto
A questo foglio, signor mio... Ve' quale
Di dolor simulacro! – Mi s' impone
Che a Venezia io ritorni… *(A Desd.)* Orvia, partite;
Per voi tra poco manderò... *(A Lod.)* Signore,
Al decreto obbedisco, ed a Venezia
Farò ritorno. *(A Desdèm.)* Via, passate innanzi.
(Desdèmona parte.)
Cassio avrà la mia vece: in questa notte,
Signor, v'invito a cenar meco: siate
In Cipro il benvenuto. — O infamia! o lezzo! –
(Parte.)

Egli non volge
La parola ad alcuno; è tutto assorto
Nella lettura. — È nata una contesa
Fra Cassio e il Capitano?
DESDEMONA.
E ben crudele!
Io non so che farei per amicarne
Gli animi come pria, tanto è l'amore
Che mi lega a Michel.
OTELLO.
Folgori e tuoni!
DESDEMONA.
Signor?...
OTELLO.
Perdete il senno?
DESDEMONA.
E Che? Sdegnato
Saria?
LODOVICO.
Forse il tenor di quello scritto
Lo commove cosi. Che Io richiami,
Credo, il Senato, e nomini Michele
Al governo di Cipro.
DESDEMONA.
Assai contenta
A e son.

(AM, p.164)

OTELLO.
Da ver?
DESDEMONA.
Signore?...
OTELLO.
Ed io contento
Del vedervi impazzita.
DESDEMONA.
Otello caro,
Perchè?
OTELLO.
Demonio!
(La percuote.)
DESDEMONA
(piangendo).
Meritato, o sposo,
Questo non ho.
LODOVICO.
Signore! Ov'io giurassi
Che ne fui testimon, Vinegia tutta
Noi crederebbe. È troppo!... Or via ne fate
Buona emenda. Ella piange!...
OTELLO.
Oh si! demonio,
Demon!.... Se il pianto della donna avesse
Virtù di fecondar, per ogni stilla
Sbocceria dalla terra un coccodrillo.
— Parti!
DESDEMONA.
Nè vo' restar, giacché v'irrita

(AM, p.165)

La mia presenza.
(S'avvia.)
LODOVICO.
In vero, obbediente
Sposa! Deh richiamatela, Signore!
OTELLO.
Moglie!
DESDEMONA
(*volgendosi*).
Marito mio!
OTELLO.
Che desiate
Da questa donna?
LODOVICO.
Io, Capitan?
OTELLO.

Lodovico.
È questi il nobil Moro, che il Senato,
Ad una voce, proclamò bastante
Alle gesta più grandi', e quella eletta
Natura è questa, cui nessuno affetto
Vale a scrollar? la cui virtù possente
L'urto del caso o della sorte il dardo
Non isfregia, nè fère?
Jago.
È ben mutato.
Lodovico.
Ha l'intelletto sano? il suo cerebro
Non è svanito?
Jago.
Egli è quel ch'è: com' io
Senta di lui, fiatar non posso: s' egli,
Qual dovrebbe, non è, dal cielo invoco
Che sia.
Lodovico.
Come? Percuoter la sua donna?
(GC, p. 365)

Jago.
Oh non è bello, affè! Ma pur vorrei
Il peggior colpo questo fosse.
Lodovico.
In lui
Forse è costume? ovver gli arsero il sangue
I ricevuti fogli, e fûr cagione
D'un primo eccesso?
Jago.
Ohimè! ohimè! Peccato
Contro onestà, dir ciò che vidi e seppi
Sarebbe. Voi tenergli l'occhio addosso
Potete, e in ogni portamento suo
Spïarlo sì, che delle mie parole
Non nasca più bisogno: attento a lui
Dunque vegliate, ed alle vie ch'ei tiene.
Su lui dapprima, e duolmi, illuso io m'era.
(GC, p. 366)

Otello.
Nel suo letto? Con lei? Starsi con una,
So che dir vuole. E con lei stette! oh eccesso!..
Il fazzoletto ... Confessione ... Confessi,
E per sua mercede, strozzarlo! No... strozzarlo,
Confessi poi!... Tremo tutto... Natura
Agitare non potrían furie sì grandi,
Senza un interno e giusto senso.... Tremo
Ma non già per parole… Orribil cosa!
Guancia a guancia, ed orecchi, e labbri... Oh come
Possibile? Confessi.... il fazzoletto!
Oh demonio! (*Cade svenuto*.)
(GC, p. 362)

Sì, voi.
Che voltar la facessi or diceste....
Voltarsi, rivoltarsi, c andarne in giro
Ella sa, mio Signore, e sa del paro
Lagrimar, lagrimare a voglia sua;
Ed è, come vi parve, obbediente;
Obbediente in verità. — Seguite,
Signora, a piagnolar.... — Quanto al tenore
Di questo foglio.... Passi'on dipinta
Con maestria!... M'ingiungono il ritorno....
(A Desdemona.)
Uscite! In breve qui venir di novo
Vi farò. — Mi sommetto al lor decreto,
(AM, p.166)

Signor. Torno a Venezia.
(A Desdemona.)
Uscite, uscite!
(Desdemona parte.)
Cassio al governo mi succede.... A cena
Questa sera v'invito. Il benvenuto
Siate in Cipro, o Signor!... Lordura c schifo!
(*Parte*.)
LODOVICO.
Questo è quel nobil Moro, onde il Senato
Unanime proclama ad ogni grande
Prova capace? È questo il senno, il core
Che regge al cozzo degli umani affetti?
La virtù questa che ferir non posso,
Nè soltanto sfiorar, gli acuti strali
Dell'avversa fortuna?
JAGO.
Assai mutato,
Signor, dall'uom d'un tempo.
LODOVICO.
Ha mente sana?
O gli scemò l'intelligenza?
JAGO.
È quello
Ch'egli è. Ciò ch'io ne pensi aprir non oso.
Se tal non è qual essere dovrebbe,
Prego Dio che diventi.
LODOVICO.
E qual vergogna!
Percotere la moglie!
(AM, p.167)

JAGO.
In fede mia
Tratto non bello; nondimen vorrei
Che fosse il mal peggiore.
LODOVICO.
E suo costume
Questo? o forse d'un primo atto brutale
Fur cagion que' dispacci?
JAGO.
Oimè, Signore
Oimè! Se quanto udii, se quanto vidi
Rivelar dovess'io, ne patirebbe
L'onestà mia! Seguitelo degli occhi,
E gli stessi atti suoi, senza l' aiuto
Della mia voce, vel faran palese.
Spiatelo, vi dico, e di che modo
Si comporti osservate.
LODOVICO.
Essermi illuso
In quest'uom singolare assai m'incresce.
(AM, p.168)

OTELLO.
Con lei, su lei giacersi?... Oli questo eccede
Quanto al mondo è d'infame... [Egli confessi..
Il pannolin.... Confessi, e per mercede
Si strozzi poi.... No, no! si strozzi prima,
Confessi dopo!... Io tremo!... Ali la natura
Svegliar già non potria, senza un arcano
Presagio, quest'orribile scompiglio

	Ne'sensi miei.... Non son, non son parole Che mi faccian tremar.... confusi i volti, Gli orecchi, i labbri.... Sarà ver?... Confessi!.. Il pannolin.... Demonio!... (*Sviene e cade.*) JAGO. O mia ricetta, Seguita pure ad operar! Sien presi Tutti i creduli sciocchi a questo modo. E quante vereconde e caste dame, Rigirate cosi, la buona fama Non han perduta? (AM, p. 150)

Em 15 de julho de 1881, Boito enviou a Verdi a primeira versão do final do 3a. Ato que estava indefinida até então. Ao maestro, os versos e a proposta de um concertato, ou *pezzi di insieme*, para encerrar o penúltimo ato, parecia agradar. De posse dos fragmentos de tradução que lhe chamavam a atenção, o libretista produziu a versão enviada e ambos iniciaram um aprimoramento nos versos que perdurou até 1886. Apesar de longa revisão, as mudanças não foram longas, mas ocorreram afinações precisas. Os diálogos a respeito podem ser visualizados em (CONATI, 2014) e (LUZIO, 1935).

No início da 7ª cena, assim que Lodovico entrega o pergaminho com a ordem de retorno a Otello, haveria uma frase em alta voz do mouro a ler o documento, que foi removida, de acordo com Luzio (1935, p. 112). Não há precisão quanto ao local em que o verso se localizava, nem, quais foram as circunstâncias da exclusão.

Quadro 128 – [Mudança no libreto] exclusão de versos no início da 7ª cena, Ato III.

1ª Versão	Versão definitiva
LODOVICO (tenendo una pergamena) Il Doge ed il Senato Salutano l'eroe trionfatore Di Cipro. Io reco nelle vostre mani Il messaggio dogale. OTELLO (prendendo il messaggio e baciando il suggello) Io bacio il segno Della Sovrana Maestà. (leggendo) Appena S'offra un caso propizio abbiate cura Di secondarci, se il Senato…	LODOVICO (tenendo una pergamena) Il Doge ed il Senato Salutano l'eroe trionfatore Di Cipro. Io reco nelle vostre mani Il messaggio dogale. OTELLO (prendendo il messaggio e baciando il suggello) Io bacio il segno Della Sovrana Maestà.

Em carta de 24/08/1881, Boito pede a Verdi que considere algumas alterações no libreto, expressas nas três tabelas a seguir. A primeira trata da inclusão dos versos abaixo.

Quadro 129 – [Mudança no libreto] alteração do diálogo entre Jago e Roderigo, 8ª cena, Ato III.

1ª Versão	2ª Versão	Versão definitiva
[...] R. Lugubre Luce d'atro balen! J. Mano alla spada! Se presto il tuo desir vuoi che si compia Cassio uccider tu devi. Questa notte	[...] R. Lugubre Luce d'atro balen! J. Mano alla spada! A notte folta io la sua traccia vigilo E il varco e l'ora scruto, il resto a te.	[...] R. Lugubre Luce d'atro balen! J. Mano alla spada! A notte folta io la sua traccia vigilo E il varco e l'ora scruto, il resto a te.

Egli uscirà dalla casa di Bianca. R. L'anima t'ho venduto e sia.	Sarò la tua scolta. A Caccia, a caccia! Cingiti L'arco. R. Sì. T'ho venduto onore e fé.) J. (*dopo il dialogo con Roderigo a parte*) Corri al miraggio! Il fragile Tuo senno ha già confuso Un sogno menzogner. Segui l'astuto ed agile Mio cenno, amante illuso, Io seguo il mio pensier. […]	Sarò la tua scolta. A Caccia, a caccia! Cingiti L'arco. R. Sì. T'ho venduto onore e fé.) J. (*dopo il dialogo con Roderigo a parte*) Corri al miraggio! Il fragile tuo senno Ha già confuso un sogno menzogner. Segui l'astuto ed agile mio cenno, Amante illuso, io seguo il mio pensier. R. Il dado è tratto. Impavido t'attendo Ultima sorte occulto mio destin Mi sprona amor, ma un avido tremendo Astro di morte infesta il mio cammin.

A segunda mudança, trata da alteração da estrofe de Roderigo durante a *pezzi di insieme*:

Quadro 130 – [Mudança no libreto] alteração na estrofe de Roderigo, 8ª cena, Ato III.

1ª Versão	Versão definitiva
RODERIGO (Per me s'oscura il mondo, S'annuvola il destin. L'Angelo casto e biondo Fugge dal mio cammin.)	RODERIGO (Per me s'oscura il mondo, S'annuvola il destin L'angiol soave e biondo Sompar dal mio cammin.)

A terceira mudança, sugere a alteração dos últimos versos da ária declamada de Desdemona que imediatamente antecede o concertato:

Quadro 131 – [Mudança no libreto] alteração de versos de Desdemona, 8ª cena, Ato III.

1ª Versão	Versão definitiva
DESDEMONA ..... Sole sereno e vivido Che allieti il cielo e il mare, Tergi le stille amare Che sparge il mio dolor!	DESDEMONA ..... Quel sole sereno e vivido Che allieta il cielo e il mare, Non può asciugar le amare Stille del mio dolor!

Em uma carta, datada de 11 de janeiro de 1886, Verdi pede a Boito para reduzir o número de versos de Jago para 2 apenas. Na carta subsequente, de 14 de janeiro, o libretista retornou com a versão final.

Quadro 132 – [Mudança no libreto] redução de versos para Jago, 7ª cena, Ato III.

1ª Versão	Versão definitiva
JAGO Onestamente nol potrei. Voi stesso Il suo contegno colla mente arguta Studiate e giudicate. OTELLO (Eccolo è desso Nell'animo lo scruta…	JAGO È quel ch'Egli è LODOVICO Palesa il tuo pensiero. JAGO Meglio è serbar su ciò la lingua muta OTELLO (Eccolo è desso Nell'animo lo scruta…

Conforme Luzio (1935, p. 115), duas folhas anexas ao libreto manuscrito alteram a estrofe das damas, no concertato, e a versificação de Jago, logo abaixo.

Quadro 133 – [Mudança no libreto] alteração na estrofe das Damas, 8ª cena, Ato III.

1ª Versão	2ª Versão	Versão definitiva

LE DONNE DEL CORO Ier sorridea la sposa idolatrata Ai cantici d'amore, al cielo, ai fior. Ed or la dolorosa anima guata Un baratro d'angoscia e di terror.	LE DONNE DEL CORO Ier sorridea la sposa Idolatrata ai cantici D'amore, al cielo, ai fior, Ed or la dolorosa Anima guata un baratro D'angoscia e di terror.	DAME Ei la colpi! Quel viso santo, pallido, Blando, si china e tace e piange e muor. Piangon così nel ciel lor pianto gli angeli Quando perduto giace il peccator.

Segundo o pesquisador, a mudança transformou os versos em hendecassílabos.

Quadro 134 – [Mudança no libreto] alteração na versificação de Jago, 8ª cena, Ato III.

1ª Versão	Versão definitiva
JAGO (*dopo il dialogo con Roderigo a parte*) Corri al miraggio! Il fragile Tuo senno ha già confuso Un sogno menzogner. Segui l'astuto ed agile Mio cenno, amante illuso, Io seguo il mio pensier.	JAGO (*dopo il dialogo con Roderigo a parte*) Corri al miraggio! Il fragile tuo senno Ha già confuso un sogno menzogner. Segui l'astuto ed agile mio cenno, Amante illuso, io seguo il mio pensier.

Em carta de 21/07/1886, Boito solicitou a inserção no manuscrito do libreto a 2ª versão que conecta a 7ª cena (anterior ao concertato) à anterior. A versão definitiva veio de outra mudança sugerida na carta de 25/07/1886, de Boito.

Quadro 135 – [Mudanças no libreto] alteração para conectar a 6ª à 7ª cena, Ato III.

1ª Versão	2ª Versão	Versão definitiva
FRAGMENTO INSERIDO	JAGO *(s'incammina con Otello verso la porta del fondo. Ma ad un tratto s'arresta.)* Mio Duce Grazie vi rendo. Ecco gli Ambasciatori Andiamo da essi. Ma.... Credo opportuno *(Anche a sviar sospetti o uggiose inchieste)* Che Desdemona accolga quei Messeri. OTELLO Si. Qui l'adduci. *(Jago esce rapidamente dalla porta di sinistra Otello continua ad avviarsi verso il fondo per attendere gli Ambasciatori)* […] LODOVICO Madonna, *(a Desd che sarà entrata con Jago e seguita a breve distanza da Emilia.)* V'abbia il cielo in sua grazia DESDEMONA E il ciel v'ascolti. EMILIA *(a Desd. a parte)* (Come sei mesta. DESDEMONA *(a Em. a parte)* Emilia! una gran nube Turba il senno d'Otello e il mio destino.) […]	JAGO *(s'incammina con Otello verso la porta del fondo. Ma ad un tratto s'arresta.)* Mio Duce Grazie vi rendo. Ecco gli Ambasciatori Li accogliete. Ma ad evitar sospetti *(Anche a sviar sospetti o uggiose inchieste)* Desdemona si mostri a quei Messeri. OTELLO Si. Qui l'adduci. *(Jago esce rapidamente dalla porta di sinistra Otello continua ad avviarsi verso il fondo per attendere gli Ambasciatori)* […] LODOVICO Madonna, *(a Desd che sarà entrata con Jago e seguita a breve distanza da Emilia.)* V'abbia il cielo in sua guardia DESDEMONA E il ciel v'ascolti. EMILIA *(a Desd. a parte)* (Come sei mesta. DESDEMONA *(a Em. a parte)* Emilia! una gran nube Turba il senno d'Otello e il mio destino.) […]

Como resultado, destaca-se a intertextualidade com as traduções e, dentro de barras horizontais duplas, de cor azul, os trechos que foram alterados pelo libretista por iniciativa própria ou a pedido do maestro. Conforme segue:

Quadro 136 – [Versão final] trecho da página 57 do libreto.

LODOVICO
(tenendo una pergamena)
Il Doge ed il Senato
Salutano l'eroe trionfatore
Di Cipro. Io reco nelle vostre mani
Il messaggio dogale.
OTELLO
(prendendo il messaggio e baciando il suggello)
Io bacio il segno
Della Sovrana Maestà.

(lo spiega e legge)

LODOVICO
(avvicinandosi a Desdemona)
Madonna,
V'abbia il ciel in sua guardia.
DESDEMONA
E il ciel v'ascolti.
EMILIA
(a Desdemona, a parte)
(Come sei mesta.
DESDEMONA
(ed Emilia, a parte)
Emilia! una gran nube
Turba il senno d'Otello e il mio destino.)

JAGO
(andando da Lodovico)
Messer, son lieto di vedervi.
(Lodovico, Desdemona e Jago formano crocchio insieme)
LODOVICO
Jago,
Quali nuove?...ma in mezzo a voi non trovo
Cassio.
JAGO
Con lui crucciato è Otello.
DESDEMONA
Credo
Che in grazia tornerà.
OTELLO
(a Desdemona rapidamente e sempre in atto di leggere.)
Ne siete certa?
DESDEMONA
Che dite?
LODOVICO
Ei legge, non vi parla.
JAGO
Forse
Che in grazia tornerà.
DESDEMONA
Jago, lo spero;
Sai se un verace affetto io porti a Cassio...
OTELLO
(sempre in atto di leggere, ma febbrilmente a Desdemona, sottovoce)
Frenate dunque le labbra loquaci...
DESDEMONA
Perdonate, signor...
OTELLO
(avventandosi contro Desdemona)
Demonio, taci!!
LODOVICO
(arrestando il gesto d'Otello)
Ferma!
TUTTI
Orrore!
LODOVICO
La mente mia non osa
Pensar ch'io vidi il vero.
OTELLO
(repentinamente all'Araldo, con accento imperioso)
A me Cassio!
(l'Araldo esce)
JAGO
(passando rapido accanto ad Otello, e a bassa voce)
(Che tenti?)
OTELLO
(a Jago sottovoce)

(Guardala mentr' ei giunge.)

LODOVICO

Ah! triste sposa!

(a bassa voce avvicinandosi a Jago che si sarà nn po' allontanato da Otello)

Quest'è dunque l'eroe? quest'è il guerriero
Dai sublimi ardimenti?

JAGO

(a Lodovico alzando le spalle)

È quel ch'egli è.

LODOVICO

Palesa il tuo pensiero.

JAGO

Meglio è tener su ciò la lingua muta.

OTELLO

(che avrà sempre fissato la porta)

(Eccolo! È lui!

(avvicinandosi a Jago mentre Cassio è sulla soglia)

Nell'animo lo scruta)

OTELLO

(ad alta voce a tutti)

Messeri! Il Doge...

(ruvidamente ma sottovoce a Desdemona)

– (ben tu fingi il pianto.)

(a tutti ad alta voce)

Mi richiama a Venezia.

RODERIGO

(Infida sorte!)

OTELLO

(continuando ad alta voce e dominandosi)

E in Cipro elegge
Mio successor colui che stava accanto
Al mio vessillo, Cassio.

JAGO

(fieramente e sorpreso)

(Inferno e morte!)

OTELLO

(continuando come sopra e mostrando la pergamena)

La parola Ducale è nostra legge.

CASSIO

(inchinandosi ad Otello)

Obbedirò.

OTELLO

(rapidamente a Jago ed indicando a Cassio)

(Vedi?... non par che esulti
L'infame.

JAGO

No.)

OTELLO

(ad alta voce a tutti)

La ciurma e la coorte...

(a Desdemona sottovoce e rapidissimo)

(Continua i tuoi singulti...)

(ad alta voce a tutti, senza più guardar Cassio)

E le navi e il castello
Lascio in poter del nuovo Duce.

LODOVICO

(a Otello, additando Desdemona che s'avvicina supplichevolmente))

Otello,
Per peità la conforta o il cor le infrangi.

OTELLO

(a Lodovico e Desdemona)

Noi salperem domani.

(afferra Desdemona furiosamente)

A terra!... e piangi!

(Desdemona cade. Emilia e Lodovico la raccolgono e la sollevano pietosamente.)

DESDEMONA

A terra!...si...nel livido
Fango...percossa...io giacio...
Piango...m'agghiaccia il brivido
Dell'anima che muor.
E un di sul mio sorriso
Fioria la speme e il bacio,
Ed or...l'angoscia in viso
E l'agonia nel cor.

Quel Sol sereno e vivido
Che allieta il cielo e il mare
Non può asciugar le amare

Stille del mio dolor.

EMILIA
(Quell 'innocente un fremito
D'odio non ha nè un gesto,
Trattiene in petto il gemito
Con doloroso fren.
La lagrima si frange
Muta sul volto mesto;
No, chi per lei non piange
Non ha pietade in sen.)

CASSIO
(L'ora è fatal! un fulmine
Sul mio cammin l'addita.
Già di mia sorte il culmine
S'offre all'inerte incalza
L'ebbra fortuna incalza
La fuga della vita.
Questa che al ciel m'innalza
È un'onda d'uragan.)

RODERIGO
(Per me s'oscura il mondo,
S'annuvola il destin,
L'angiol soave e biondo
Scompar dal mio cammin.)

LODOVICO
(Egli la man funerea
Scuote anelando d'ira,
Essa la faccia eterea
Volge piangendo al ciel.
Nel contemplar quel pianto
La carità sospira,
E un tenero compianto
Stempra del core il gel.)

DAME
Pietà!

CAVALIERI
Mistero!

DAME
Ansia mortale, bieca,
Ne ingombra, anime assorte in lungo orror.

CAVALIERI
Quell'uomo nero è sepolcrale, e cieca
Un'ombra è in lui di morte e di terror!

DAME
Vista crudel!

CAVALIERI
Strazia coll'ugna l'orrido
Petto! Gli sguardi figge immoti al suol.
Poi sfida il ciel coll'atre pugna, l'ispido
Aspetto ergendo ai dardi alti del Sol.

DAME
Ei la colpi! Quel viso santo, pallido,
Blando, si china e tace e piange e muor.
Piangon così nel ciel lor pianto gli angeli
Quando perduto giace il peccator.

JAGO (avvicinandosi a Otello che si sarà accasciato su d'una sedia)
(Una parola.
OTELLO (E che?
J. T'affretta! Rapido
Slancia la tua vendetta! Il tempo vola.
O. Ben parli.
J. È l'ira inutil ciancia. Scuotiti!
All'opra ergi tua mira! All'opra sola!
Io penso a Cassio. Ei le sue trame espia.
L'infame anima ria l'averno inghiotte!
O. Chi gliela svelle?
J. Io.
O. Tu?
J. Giurai.
O. Tal sia.)
J. Tu avrai le sue novelle questa notte.)
(abbandona Otello e si dirige verso Roderigo)
J. (ironicamente a Roderigo)
(I sogni tuoi saranno in mar domani
E tu sull'aspra terra!
RODERIGO Ahi triste!
J. Ahi stolto!
Stolto! Se vuoi, tu puoi sperar; gli umani,
Orsù! cimenti afferra, e m'odi.
R. Ascolto.
J. Col primo albor salpa il vascello. Or Cassio
È il Duce. Eppur se avvien che a questi accada
(toccando la spada)
Sventura - allor qui resta Otello.
R. Lugubre
Luce d'atro balen!
J. Mano alla spada!
A notte folta io la sua traccia vigilo,
E il varco e l'ora scruto; il resto a te.
Sarò tuo scolta. A caccia! a caccia! Cingiti
L'arco!)
R. Si! t'ho venduto onore e fè.)
J. (Corri al miraggio! Il fragile tuo senno
Ha già confuso un sogno menzogner.
Segui l'astuto ed agile mio cenno,
Amante illuso, io seguo il mio pensier.)
R. (Il dado è tratto! Impavido t'attendo,
Ultima sorte, occulto mio destin.
Mi sprona amor, ma un avido, tremendo
astro di morte infesta il mio cammin.)

OTELLO
(ergendosi e rivolto alla folla, terribilmente)
Fuggite!

TUTTI
Ciel!

OTELLO
(slanciandosi contro la folla)
Tutti fuggite Otello!
(fanfara interna)

JAGO
(agli astanti)
Lo assale una malia
Che d'ogni senso il priva.

OTELLO
(con forza)
Chi non si scosta è contro me rubello.

LODOVICO
(fa per trascinare lontano Desdemona)
Mi segui…

VOCI
(di dentro)
Evviva!

DESDEMONA
(sciogliendosi da Lodovico e accorrendo verso Otello)
Mio sposo!

OTELLO
(a Desdemona)
Anima mia,
Ti maledico!

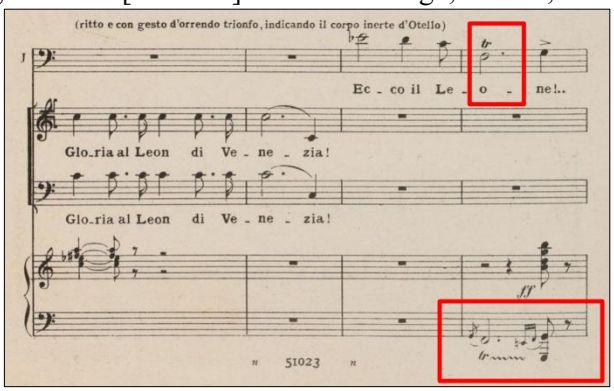
TUTTI
(escono inorriditi)

Orror!...
(Desdemona, fra Emilia e Lodovico, esce)

OTELLO
(sempre affannoso)
Fuggirmi io sol non so! Sangue! Ah! l'abbietto
Pensiero!... *ciò m'accora!*
(convulsivamente, delirando)
Vederli insieme avvinti... il fazzoletto!
Ah!
(sviene)
JAGO
(Il mio valen lavora.)
FANFARE *e* VOCI (dal di fuori)
Viva Otello!
JAGO
(ascoltando le grida, poi osservando Otello disteso a terra tramortito)
L'eco della vittoria...
Porge sua laude estrema.
(dopo una pausa)
Chi può vietar che questa fronte io prema
Col mio tallone?
FANFARE *e* VOCI (esterne più vicine)
Evviva Otello! Gloria
Al Leon di Venezia!
JAGO
(ritto e con gesto d'orrendo trionfo, indicando il corpo inerte d'Otello)
Ecco il Leone!

Ao final do concertato, aparece o *leitmotiv* de Jago: o trinado, tanto na articulação vocal, sobre a vogal central da palavra "Le – **o** – ne", quando na instrumentação. Nesse ponto, transmitindo o triunfo dos seus planos.

Figura 268 – [Partitura] *leitmotiv* de Jago, 9ª cena, Ato III.

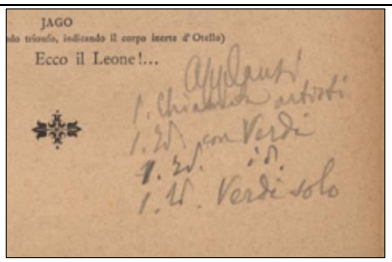


Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 322).

Por fim, o registro de Ricordi com relação ao encerramento do Ato III pode ser visto abaixo:

Quadro 137 – [Reação do público] final do Ato III, registro de Ricordi com transcrição.

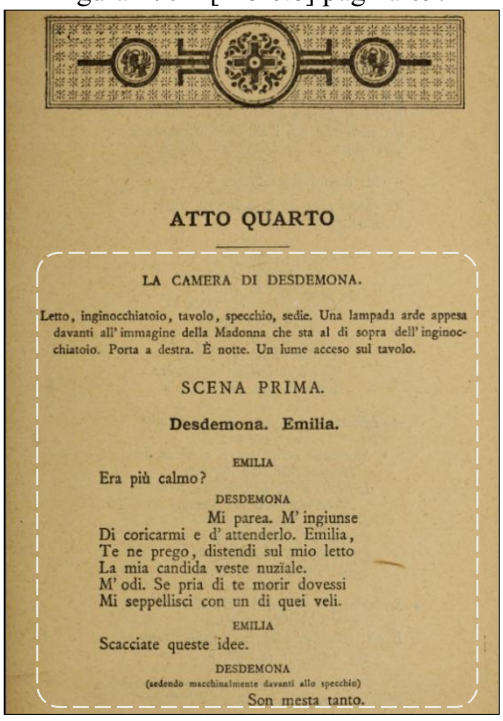
Figura 269 – Registro de Ricordi, final do Ato III.	Transcrição: *Applausi* *1. Chiamata con artisti* *1 Id. con Verdi*

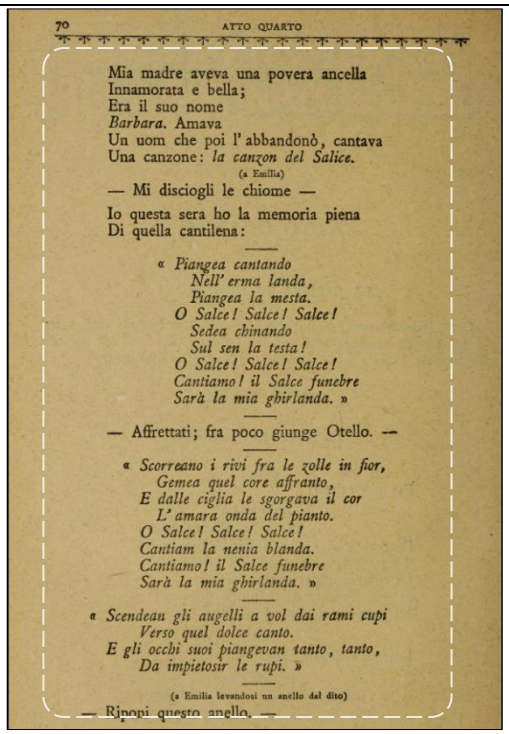
 Fonte: (BOITO, 1886c, p. 62).	*1 Id. id.* *1. Id. Verdi solo*

6.4 O FEMINICÍDIO FINAL

O primeiro subcapítulo trata de cenas escolhidas do Ato IV da ópera. O primeiro segmento a ser abordado diz respeito à 1ª cena que corresponde as páginas 69, 70 e 71, abaixo:

Quadro 138 – [Libreto] páginas 69, 70 e 71, original e tradução.

Figura 270 – [Libreto] página 69.  ATTO QUARTO LA CAMERA DI DESDEMONA. Letto, inginocchiatoio, tavolo, specchio, sedie. Una lampada arde appesa davanti all'immagine della Madonna che sta al di sopra dell'inginocchiatoio. Porta a destra. È notte. Un lume acceso sul tavolo. SCENA PRIMA. **Desdemona. Emilia.** EMILIA Era più calmo? DESDEMONA Mi parea. M' ingiunse Di coricarmi e d' attenderlo. Emilia, Te ne prego, distendi sul mio letto La mia candida veste nuziale. M' odi. Se pria di te morir dovessi Mi seppellisci con un di quei veli. EMILIA Scacciate queste idee. DESDEMONA (sedendo macchinalmente davanti allo specchio) Son mesta tanto. Fonte: Boito (1886b, p. 69).	Tradução: QUARTO ATO O QUARTO DE DESDEMONA. Cama, genuflexório, mesa, espelho, cadeira. Uma lâmpada acesa pendurada sobre a imagem de Nossa Senhora que está a cima do genuflexório. Porta à direita. É noite. Uma vela acesa na mesa. PRIMEIRA CENA **Desdemona. Emilia.** EMILIA Estava mais calmo? DESDEMONA Parecia. Me pediu Que fosse recolher-me e esperá-lo. Emilia, Te peço, estende sobre o meu leito A minha cândida veste nupcial. M'ouve. Se antes de ti, morrer eu devesse, Me sepulta com um daqueles véus. EMILIA Afaste essas ideias. DESDEMONA (sentando-se maquinalmente à frente do espelho) Estou tão triste,
Figura 271 – [Libreto] página 70.	Tradução: Minha mãe tinha uma pobre criada Enamorada e bela; Era o seu nome *Barbara*. Amava Um homem que depois a abandonou, cantava Uma canção: *a canção do Salso.* (a Emilia) - Me desfaça as tranças – Eu, essa noite, tenho a memória cheia Daquela cantilena: --- "*Chorava cantando* *Na erma terra,*



70 ATTO QUARTO

Mia madre aveva una povera ancella
Innamorata e bella;
Era il suo nome
Barbara. Amava
Un uom che poi l'abbandonò, cantava
Una canzone: *la canzon del Salice.*
(a Emilia)
— Mi disciogli le chiome —
Io questa sera ho la memoria piena
Di quella cantilena:

« *Piangea cantando*
Nell' erma landa,
Piangea la mesta.
O Salce! Salce! Salce!
Sedea chinando
Sul sen la testa!
O Salce! Salce! Salce!
Cantiamo! il Salce funebre
Sarà la mia ghirlanda. »

— Affrettati; fra poco giunge Otello. —

« *Scorreano i rivi fra le zolle in fior,*
Gemea quel core affranto,
E dalle ciglia le sgorgava il cor
L' amara onda del pianto.
O Salce! Salce! Salce!
Cantiam la nenia blanda.
Cantiamo! il Salce funebre
Sarà la mia ghirlanda. »

« *Scendean gli augelli a vol dai rami cupi*
Verso quel dolce canto.
E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto,
Da impietosir le rupi. »

(a Emilia levandosi un anello dal dito)
— Riprendi questo anello. —

Fonte: Boito (1886b, p. 70).

Chorava a mesta.
O Salso! Salso! Salso!
Sentava inclinando
Sobre o seio a testa!
O Salso! Salso! Salso!
Cantemos! O Salso fúnebre
Será a minha guirlanda."

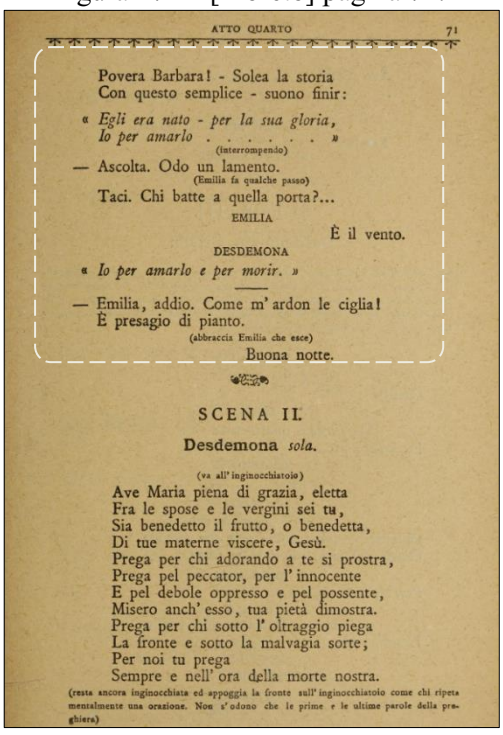
- Apressa-te; em pouco chega Otello. –

"*Corriam rios por prados em floração,*
Gemia o peito enquanto,
Dos cílios a expurgava o coração.
A amargura onda de pranto.
O Salso! Salso! Salso!
Cantemos a queixa branda.
Cantemos! O Salso fúnebre
Será a minha guirlanda."

"Desciam os pássaros em voos nos sombrios galhos
Rumo aquele doce canto.
E os olhos seus choravam tanto, tanto,
De apiedarem-se os cascalhos."

(a Emilia tirando um anel do dedo)
- Guarda este anel. -

Figura 272 – [Libreto] página 71.



ATTO QUARTO 71

Povera Barbara! - Solea la storia
Con questo semplice - suono finir:
« *Egli era nato - per la sua gloria,*
Io per amarlo . . . . . . »
(interrompendo)
— Ascolta. Odo un lamento.
(Emilia fa qualche passo)
Taci. Chi batte a quella porta?...
EMILIA
È il vento.
DESDEMONA
« *Io per amarlo e per morir.* »

— Emilia, addio. Come m' ardon le ciglia!
È presagio di pianto.
(abbraccia Emilia che esce)
Buona notte.

SCENA II.

Desdemona *sola.*

(va all' inginocchiatoio)
Ave Maria piena di grazia, eletta
Fra le spose e le vergini sei tu,
Sia benedetto il frutto, o benedetta,
Di tue materne viscere, Gesù.
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.
Prega per chi sotto l' oltraggio piega
La fronte e sotto la malvagia sorte;
Per noi tu prega
Sempre e nell' ora della morte nostra.
(resta ancora inginocchiata ed appoggia la fronte sull' inginocchiatoio come chi ripeta mentalmente una orazione. Non s' odono che le prime e le ultime parole della preghiera)

Fonte: Boito (1886b, p. 71).

Tradução:

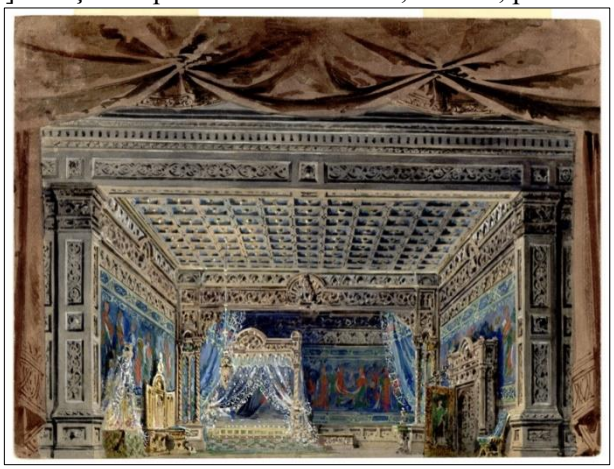
Pobre Barbara! – Soia a estória
Com este simples – som terminar:
" *Ele era nato – para a sua glória,*
Eu para amá-lo..... "
(interrompendo)
- Escuta. Ouço um lamento.
(Emilia dá qualquer passo)
Cala. Quem bate naquela porta?...
EMILIA
É o vento.
DESDEMONA
"*Eu para amá-lo e para morrer.*"

- Emilia, adeus. Como m'ardem os olhos!
É presságio de pranto.
(abraça Emília que sai)
Boa noite.

O esboço do cenário, pelo cenógrafo Giovanni Zuccarelli, leva em consideração que todas as cenas do Ato IV acontecerão no quarto de Desdemona. Nesse ato, a personagem

mantém seu último colóquio com Emilia, reza, adormece, até que Otello chega, ambos discutem, o marido a sufoca, e os demais personagens vêm acudi-la. Por fim, descobridor das tramas de Jago, o mouro suicida-se ao lado da esposa.

Figura 273 – [Cenário] rsboço do quarto de Desdemona, Ato IV, por Giovanni Zuccarelli, 1887.



Fonte: *Website do ASR,* (ZUCCARELLI, 1887f).

Do esboço apresentado acima, restou uma fotografia do mesmo cenário criada para a estreia *scaligera* que pode ser visto abaixo:

Figura 274 – [Fotografia] cenário, Ato IV, em 1887.

Fonte: *Website do ASR,* (FERRARIO, 1887b).

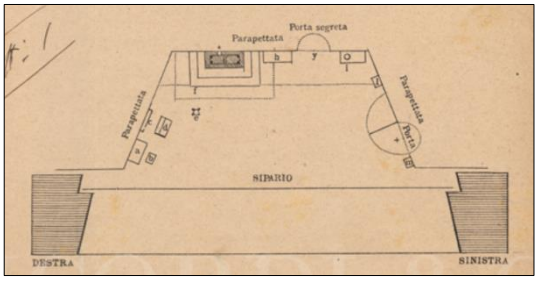
O *Théâtre National de l'Opéra-Palais Garnier* criou sua versão do quarto de Desdemona, similar à imagem italiana. A maquete está abaixo:

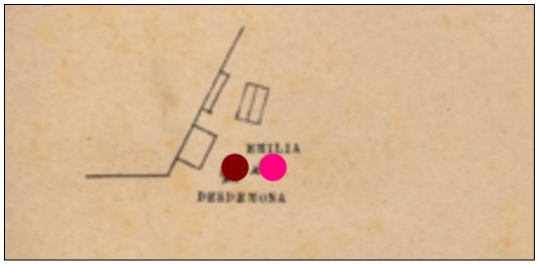
Figura 275 – [Cenário] maquete, Ato IV, 1894.

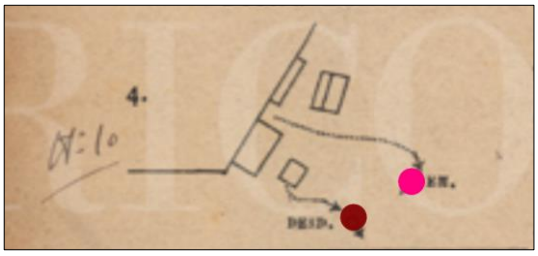
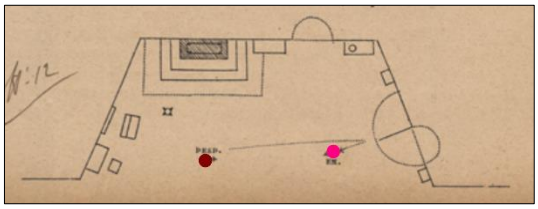
Fonte: *Website* da *BNF*, (CHAPERON e RUBÉ, 1894).

Os objetos de cena descritos estão dispostos pela cena. Abaixo, vê-se a principal marcação de posicionamento dos personagens na 1ª cena, com 4 quadros representando 4 fases: a planta integral da cena desocupada; o detalhe do diálogo entre Desdemona (ponto marrom) e Emilia (ponto carmim) diante do espelho; o detalhe da canção do *Salice*; e a despedida das personagens.

Quadro 139 – [Marcações de cena] 1ª cena, Ato IV.

<table>
<tr><td>Fase 1</td><td>Fase 2</td></tr>
<tr><td>Figura 276 – [Marcação de cena] planta baixa, 1ª cena, Ato IV.
 

Fonte: (RICORDI, 1891, p. 86).</td><td>Figura 277 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona e Emilia, Ato IV.
 

Fonte: (RICORDI, 1891, p. 88).</td></tr>
<tr><td>Fase 3</td><td>Fase 4</td></tr>
<tr><td>Figura 278 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona e Emilia, canção Salice, Ato IV.
 
</td><td>Figura 279 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona e Emilia, despedida, Ato IV.
 
Fonte: (RICORDI, 1891, p. 90).</td></tr>
</table>

Fonte: (RICORDI, 1891, p. 90).	

A imagem acima está dividida em duas, na base há a vista superior do palco, e no topo, há uma vista frontal para destacar o praticável, um nível mais elevado, onde ocorrerá parte da cena. A listagem que foi elaborada pelos compositores para auxiliar o figurinista, contendo os figurinos e adereços de cada personagem ao longo de todo o presente ato, segue abaixo:

Quadro 140 – [Figurinos e adereços] transcrição e tradução da lista, Ato IV.

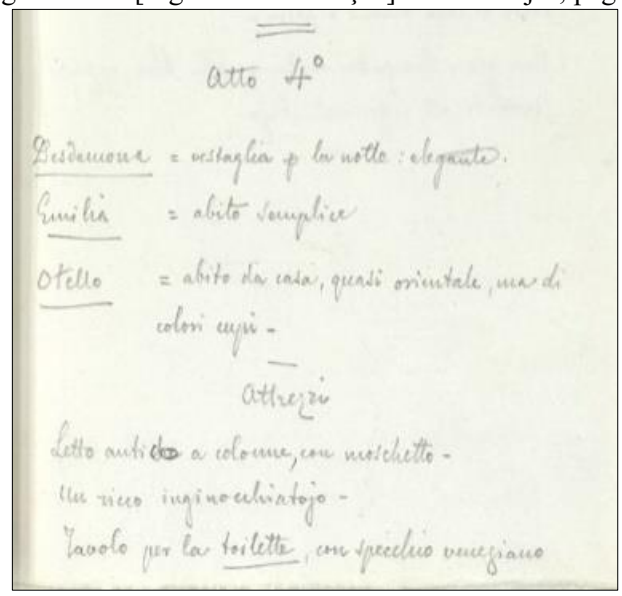
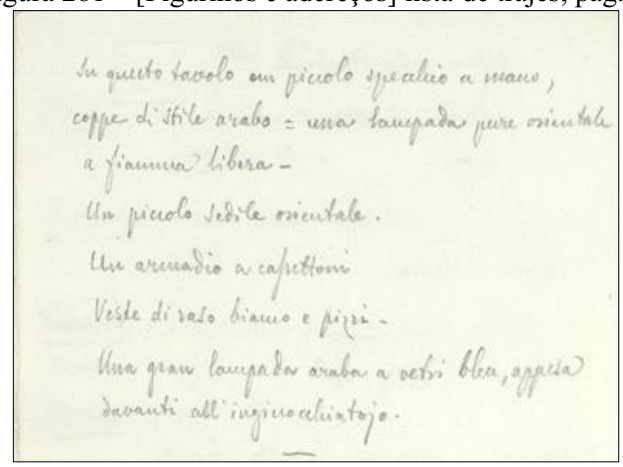
Imagem original	
Figura 280 – [Figurinos e adereços] lista de trajes, pág. 5.  Fonte: *Website do ASR,* (Lista dei costumi - Otello, 1887, p. 5).	
Transcrição	Tradução
=== Atto 4° Desdemona = vestaglia p la notte: elegante. Emilia = abito semplice Otello = habito da casa, quasi orientale, ma di colori cupi – --- Attrezzi Letto antico a colonne, con moschetto – Un ricco inginocchiatojo – Tavolo per la toilette, con specchio veneziano	=== 4° Ato Desdemona = camisola para a noite: elegante. Emilia = hábito simples Otello = hábito da casa, quase oriental, mas de cor escura – --- Adereços Leito antigo com colunas, com mosquete – Um rico genuflexório – Mesa para a jarro de lavar o rosto, com espelho veneziano
Imagem original	

Figura 281 – [Figurinos e adereços] lista de trajes, pág. 6.



Fonte: *Website do ASR,* (Lista dei costumi - Otello, 1887, p. 6).

Transcrição	Tradução
In questo tavolo un piccolo specchio a mano, coppe di stile arabo = una lampada pure orientale a fiamma libera – Un piccolo sedile orientale. Un armadio a capettoni Veste di raso bianco e pizzi – Una gran lampada araba a vetribba, appesa davanti all'inginocchiatoyo. ---	Nesta mesa, um pequeno espelho de mão, copos de estilo árabe = uma luminária também oriental com chama aberta – Um pequeno acento oriental. Um grande armário Veste de cetim branco e rendas – Uma grande luminária árabe de vidro, pendurada diante do genuflexório. ---

Os figurinos desenhados para a 1ª cena, envolvem apenas as personagens já mencionadas e trata-se de vestes de dormir, como se verifica:

Quadro 141 – [Figurinos] esboços N. 4 e 5, de Desdemona e Emilia, 1887.

Figura 282 – [Figurinos] esboço N. 4, Desdemona, Ato IV.	Figura 283 – [Figurinos] esboço N. 5, Emilia, Ato IV.

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bu).

Fonte: *Website* do *ASR*, (EDEL, 1887bw).

Continuando com a repercussão da cena escolhida nas traduções utilizadas, percebe-se as seguintes conexões:

Quadro 142 – [Traduções] repercussão das páginas 69 à 71 do libreto.

ÉMILIA. – Comment cela va-t-il à présent? Il a l'air plus doux que tantôt. DESDÉMONA. – Il dit qu'il va revenir sur-le-champ. – Il m'a commandé de me mettre au lit, – et de vous congédier. ÉMILIA. Me congédier! DESDÉMONA. – C'est son ordre. Ainsi, ma bonne Émilia, – donne-moi mes vêtements de nuit, et adieu. – N'allons pas lui déplaire à présent. ÉMILIA. – Je voudrais que vous ne l'eussiez jamais vu. DESDÉMONA. – Je ne le voudrais pas, moi! Mon amour est si partial pour lui, – que même sa rigueur, ses brusqueries et ses colères... – dégrafe-moi, je te prie... ont de la grâce et du charme à mes yeux. ÉMILIA. J'ai mis au lit les draps que vous m'avez dits. (FVH, p. 352)	*Emil*. Come va ora? E' parmi più mansueto di prima. *Desd*. Disse che fra breve tornerebbe; e comandommi d'andare a letto, e di licenziarvi. *Emil*. Licenziarmi? *Desd*. Fu il suo volere; onde, buona Emilia, dammi la mia veste notturna, e addio. Ora ne conviene esser guardinghe più che mai, per non fargli dispiacere. *Emil*. Vorrei non l'aveste mai veduto! *Desd*. Così non vorre'io: il mio amore accarezza tutto che da lui mi deriva; talchè i suoi dispregi, le sue scortesie... pregoti di staccarmi queste spille... hanno in sè qualcosa che mi muove ad amarle. *Emil*. Ho posto sul vostro letto quelle coltri che mi avete commesso. *Desd*. Tutto è uguale... Oh mio buon padre! Quanto sconsigliate e cieche son le nostre menti! Se muoio prima di te, Emilia, ti prego di seppellirmi avvolta fra quelle coltri. *Emil*. Allontanate sì funesti pensieri. *Desd*. Mia madre aveva una donzella chiamata Barbara, che diligeva grandemente... e il di lei volubile amante l'abbandonò... Ella sapeva la canzone di un salice; era un'antica canzone, ma che assai bene esprimeva le sue sventure: e la poveretta, morì cantandola!... Stassera quella canzone non vuole uscirmi dalla mente... Gran pena provo ad astenermi dal lasciar cadere la mia testa assopita, e dal cantare come la povera Barbara!... Sì, pregoti, fa presto.
DESDÉMONA. – Rien n'y fait, ma foi!... Têtes folles que nous sommes!... – Si je meurs avant toi, je t'en prie, ensevelis-moi – dans un de ces draps. ÉMILIA. Allons, allons, vous babillez. DESDÉMONA. – Ma mère avait une servante appelé Barbarie (49), – qui était amoureuse; celui qu'elle aimait devint capricieux – et l'abandonna. Elle avait une chanson du Saule; – c'était une vieille chose, mais qui exprimait bien sa situation, – et elle mourut en la chantant. Ce soir, ce chant-là – ne peut pas me sortir de l'esprit (50); j'ai grand'peine – à m'empêcher d'incliner la tête de côté – et de la chanter, comme la pauvre Barbarie... Je t'en prie, dépêche-toi. ÉMILIA. – Irai-je chercher votre robe de nuit? DESDÉMONA.	*Emil*. Debbo recarvi la vostra tunica? *Desd*. No; spogliami qui.. Quel Lodovico è un uomo gentile. *Emil*. Dite leggiadro. *Desd*. E bel parlatore. *Emil*. Conosco a Venezia una signora, che avrebbe fatto a piedi nudi il pellegrinaggio di Terra Santa per un solo suo bacio. *Desd*. (*canta*) «Assisa l'infelice sotto l'ombra di un tiglio, cantava la verdura d'un salice pietoso». «Colla mano sul seno, col capo sulle ginocchia, al salice scioglieva tuttodì la sua voce». «I freschi rivi, scorrendole accanto, con mestizia ripetevano i suoi gemiti». «Al salice s'innalzava quell'onda di dolore: il salice cantate, il salice pietoso». «Le lagrime, scorrendo dai poveri suoi occhi, spetravano la terra che se ne abbeverava». Sciogli questa fettuccia.

Non, dégrafe-raoi ici... – Ce Lodovico est un homme distingué.

ÉMILIA.

– Un très-bel homme.

DESDÉMONA.

Il parle bien. –

ÉMILIA.

Je connais une dame, à Venise, qui serait allée pieds nus en Palestine pour un attouchement de sa lèvre inférieure.

DESDÉMONA, chantant.

I

La pauvre âme était assise près d'un sycomore.
Chantez tous le saule vert.
Sa main sur sa tête, sa tête sur ses jïenoux.
Chantez le saule, le saule, le saule.

(FVH, p. 353)

Les frais ruisseaux coulaient près d'elle et murmuraient ses plaintes.
Chantez le saule, le saule, le saule.

Donnant quelque objet de toilette à Émilia.

Mets ceci de côté.
Chantez le saule, le saule, le saule.
Je t'en prie, hâte-toi. Il va rentrer.
Chantez tous le saule vert dont je ferai ma guirlande!

II

Que personne ne le blâme! J'approuve son dédain...
– Non, ce n'est pas là ce qui vient après... Ecoute! qui est-ce qui frappe?

ÉMILIA.

– C'est le vent.

DESDÉMONA.

J'appelais mon amour, amour trompeur! Mais lui, il me répondait
Chantez le saule, le saule, le saule!
Si je courtise d'autres femmes, couchez avec d'autres hommes! (51)
– Allons, va-t'en! bonne nuit. Mes yeux me démangent, – est-ce un présage de larmes?

ÉMILIA.

Cela ne signifie rien.

DESDÉMONA.

– Je l'ai entendu dire ainsi... Oh! ces hommes! Ces hommes!... – Penses-tu, en conscience, dis-moi, Émilia, – qu'il y a des femmes qui trompent leurs maris – d'une si grossière façon?

ÉMILIA.

Il y en a, sans nul doute.

(FVH, p. 354)

DESDÉMONA.

– Moi, je ne crois pas qu'il y ait des femmes pareilles,

(FVH, p. 355)

DESDÉMONA.

– Bonne nuit, bonne nuit. Que le ciel m'inspire l'habitude, – non de tirer le mal du mal, mais de faire servir le mal au mieux!

(FVH, p. 356)

«E al salice, al salice volava un soave pensiero».
Te ne prego, affrettati; fra poco ei tornerà.
«Oh! una fronda di salice mi sia ghirlanda al capo[2]».
«Nessuno s'attenti apporre alcuna taccia al mio amante: ogni suo spregio io gli perdono».
No, non segue così... Oh Dio chi ha battuto?
Emil. Fu il vento.
Desd. «Io gli gridai: Mio amore, perchè mi obblii? Ma, oh! qual fu allora la sua crudele risposta?».
«Il salice, il salice pianse al mio dolore: sciogliete al salice un inno riconoscente».
«Segui l'esempio mio, mi rispose quel cru-

(CR, p. 147)

---

dele; e se più donne io vagheggio, tu fatti corona di molti amatori».
Ora vattene; buona notte. Gli occhi mi pungono; sarebbe questo un presagio di pianto!
Emil. Nessun presagio.
Desd. L'aveva inteso dire. Oh gli uomini!.... In coscienza, credi tu, Emilia, che vi siano donne capaci d'ingannare così vilmente i loro mariti?
Emil. Ve ne sono, non v'ha dubbio.
Desd. Ma commetteresti tu tale azione, se fosse anche per tutto il mondo?
Emil. Oh! non la commettereste voi?
Desd. No; a questa luce di cielo l'attesto.
Emil. Nè io pure la commetterei a questa luce di cielo; ma lo potrei fare nella oscurità della notte.
Desd. Oh! per tutto il mondo commetteresti tale azione?
Emil. Il mondo è immensamente vasto; e sarebbe un prezzo ben grande per sì lieve fallo.
Desd. In verità, credo che nol vorresti.
Emil. In fede, penso che lo dovrei; nè appresso ne vorrei rammarico. Una tal cosa non la farei certamente nè per un anello, nè per una veste, nè per simili altre frasche; ma pel mondo... per l'intero mondo!...
Desd. Obbrobrio a me, se anche per l'intero mondo potessi indurmi a compiere tanto delitto!
Emil. Il delitto sarebbe delitto del mondo; ed avendo voi il mondo in premio della vostra opera, la creduta colpa, in un mondo che vi apparterrebbe, potrebbe da voi essere mutata in azione virtuosa.
Desd. No, no! non credo che una tal donna potesse esistere.
[...]
Desd. Buona notte, buona notte! Il Cielo m'inspiri sempre a non trarre dal male esempio al male, ma conforto al ben fare!)

(CR, p. 148)

Emilia.
Or che ne dite? più di pria cortese
Egli mi par.
Desdemona.
Dice che qui ne torna
Incontanente; e mi facea comando
Di pormi a letto, e rinviarvi.
Emilia.
Come?
Rinviarmi?
Desdemona.
È il suo cenno. O buona Emilia,
Recami dunque la veste di notte,
E addio... Spiacergli non dobbiamo adesso.
Emilia.
Visto oh! mai non l'aveste.
Desdemona.
Io non vorrei
Cosi. Tanto è l'amor ch'io porto a lui,

EMILIA.
Non parvi
Che sia più mansueto?
DESDEMONA.
Egli mi disse
Che in breve tornerà, che tosto a letto
Mi ponga e t'accomiati.
EMILIA.
Accomiatarmi?
DESDEMONA.
Cosi m'impose. Or dunque, Emilia, dammi
La mia veste da notte, e va' con Dio.
Non deggiam dispiacergli in tai momenti.
EMILIA.
Oh mai veduto non l'aveste!

(AM, p. 187)

DESDEMONA.
Ed io
Ciò non vorrei. L'amor che a lui mi stringe

Che la tetraggin sua, l'ira, il cipiglio,
– Discingimi, te 'n prego — han grazia e vezzo
Agli occhi miei.
Emilia.
Le coltri che chiedeste
Già sul letto vi posi.
Desdemona.
Oh! non importa...
Buon padre mio! – Deh! come mai son folli
Le menti nostrel... Emilia, s'io mai devo
Prima di te morir, coprimi d'una
Di quelle coltri, te ne prego.
Emilia.
Or via,
Che mi dite?
Desdemona.
Un'ancella ebbe mia madre:
Barbara si nomava; innamorata
Ell'era, ed il garzon che dessa amava
Mutossi, la scordò. La giovinetta
Una canzon del Salice, cantava
Semplice, antica, ch'esprimea codestà
Sua sciagura; e, cantandola, morìo.
Stanotte, dal pensier mai non mi parte
Quel canto, e vorrei quasi il capo anch'io
Reclinare, e cantar quella canzone
Dell'infelice Barbara... Oh! t'affretta.
Emilia.
Devo recar la vostra mantellina?
Desdemona.
No, slacciami piuttosto. — Un uom cortese
Mi par quel Lodovico.
Emilia.
E assai leggiadro.
Desdemona.
E' ben parla.
Emilia.
In Venezia, io so tal donna
Che scalza ita sarebbe in Palestina,
Sol per il tocco delle labbra sue.
Desdemona.(Canta.)
« La giovinetta piangea, piangea:
D'un sicomoro al piè sedea.
Il verde salice cantate ognor;
Cantate il salice del mesto amor. –
Teneasi al core la man vicina,
E su ginocchi la testa inchina.
Cantate il salice del mesto amor, —
Un fresco rio scorreale accanto
Che mormorava al suo compianto.
Cantate il salice del mesto amor, -
Amaro il pianto dal ciglio uscia,
Che fin le rupi commosso avria... »
Poni là questi veli.
« Cantate il salice del mesto amor. — »
Deh! t'affretta,
Te ne scongiuro; ei tornerà ben tosto...
« Il verde salice cantate ognor:
È la corona del mio dolor. »
« Amo i suoi sdegni, nessun l'accusi... »
Così non segue... Odi, chi batte?
Emilia.
È il vento.
Desdemona.
« Nomai mendace l'amante mio:
Ei che rispose, quando m'udio?...

(GC, p. 370)

Cantate il salice del mesto amor. –
Se a molte io dono facile il core,
Tu molti allieta del tuo favore. »
Or vanne, buona notte; una puntura
Sento negli occhi; è presagio di pianto?
Emilia.

Caro tanto mel fa, che fin quell'ire
Sue, quella sua turbata e scura fronte,
Quel suo corruccio.... (or levami gli spilli,
Ti prego....) han grazia agli occhi miei.
EMILIA.
Nel letto
Posi i lcnzuoli che voleste.
DESDEMONA
(*impensierita*).
E poco
Monta.... Come insensate, o mio buon padre,
Son mai le nostre menti!... Emilia cara,
Se ti premoro avvolgimi, ti prego,
In un di quei lenzuoli.
EMILIA.
Eh via, che dite!
DESDEMONA.
Tenea con sè mia madre una fanciulla
Che Barbara avea nome: innamorata
S'era, ma il vago suo cangiò d'affetto,
E l'obbliò. La giovane cantava
Una canzon del Salice, un'antica
Canzone, e ch'esprimea la sua sventura;
E cantandola ò morta. Uscir di mente
Stasera non mi può quella canzone;
E dal piegar la testa e dal cantarla,
Come solea la povera fanciulla,

(AM, p. 188)

Con fatica io mi tengo. — Or via, mia cara,
Sollecita!
EMILIA.
Volete il giubboncino
Da notte?
DESDEMONA.
No; mi spicca in pria gli spilli. —
È pur quel Lodovico un uom gentile!
EMILIA.
E bello.
DESDEMONA.
E ben favella.
EMILIA.
Una signora
Di Venezia, a me nota, andata scalza
Saria per un suo bacio in Palestina.
DESDEMONA
(*canta*).
Seduta al tronco di pianta ombrosa
Cantava il salce la dolorosa.
Cantate il salce, voi tutti, o cuori
Nati ai dolori.
China la fronte, la man sul petto
Sciogliea cantando l'interno affetto.
Cantate il salce, voi tutti, o cuori
Nati ai dolori.

(AM, p. 189)

Un rio vicino con suon di pianto
Seguia la nota del mesto canto.
Cantate il salce, voi tutti, o cuori
Nati ai dolori.
Sì larga vena dagli occhi apria,
Che fin le selci n'impietosia....
Poni là queste cose....
Cantate il salce, voi tutti, o cuori
Nati ai dolori.
Oh deh, t'affretta!
Non può tardar.
Cantate il salce. Sul crin non amo
Altra ghirlanda che del suo ramo.
Nessun lo punga d'un detto amaro;
Così mi piace, così m'è caro....
No, no, così non segue....
Taci!... chi picchia?
EMILIA.
È il vento.

No, no, madonna.
Desdemona.
Intesi dir che sia.
Uomini, oh quali, quali siete!
Dimmi, Nella tua coscienza, Emilia, credi
Vi sien donne che possano a' mariti
Fallir di tale indegna guisa?
Emilia.
Molte
Ve n' ha, senz'alcun dubbio.
Desdemona.
E tu, di farlo
Avresti cor, per tutto quanto il mondo?
Emilia.
E che voi nol fareste?
Desdemona.
Io no, giammai,
Per la luce del cielo!
Emilia.
E neppur io,
Per la luce del ciel; piuttosto al buio.
Desdemona.
Dunque, il vorresti far per tutto il mondo?
Emilia.
Il mondo è una gran cosa: a picciol fallo
È gran mercè.
Desdemona.
No, no1 faresti, io credo.
Emilia.
Sì, cred'io che lo potrei; e dopo fatto,
Disfarlo. Affè, non mi saria bastante,
Perché il facessi, un anelletto, un'auna
Di tela rensa, un abito, o un cappuccio,
Un giubberello; od altra lieve cosa.
Ma pur, per tutto il mondo, e chi affibbiarla
Non vorrebbe al marito, e così dargli
Una corona? In ver, che ne porrei
Il purgatorio in pegno.
Desdemona.
Maledetta
Lo sia per sempre, se cotanto male
Devesse far, di tutto il mondo a prezzo.
Emilia.
Come? la colpa sol nel mondo è colpa;
E prezzo il mondo alla fatica fatica vostra
Potendo aver, nel vostro proprio mondo
Culpa sarebbe; e una virtù foggiarne
Di subito potreste.
Desdemona.
Io no, non credo
Vi sieno in terra femmine sì ree.
[…]
Desdemona.
Buona notte.
Deh! faccia il cielo, ch'io, veggendo il male,
Di mal non abbia, ma d'emenda esempio.

(CG, p. 371)

DESDEMONA.
Lo dissi ingrato, sleal, crudele....
Che mi rispose quell'infedele?
Cantate il salce, voi tutti, o cuori
Nati ai dolori.
a Me non allaccia — L'amor costante;
M'imita, e in traccia—Va' d'altro amante.»
Ed or felice

(AM, p. 190)

Notte.... Gli occhi mi pungono, presagio
Di lacrime saria?
EMILIA.
Di nulla.
DESDEMONA.
Intesi
Che ne lo fosse.... Oh gli uomini son pure!...
Sulla tua coscienza, Emilia mia,
Credi da ver che femmine capaci
Di tradire i mariti in cosi nera
Guisa vi sieno?
EMILIA.
Oh si! da ver lo credo.
DESDEMONA.
Se ti dessero il mondo avresti core
Di farlo tu?
EMILIA.
Ma voi per tanto prezzo
Non lo fareste?
DESDEMONA.
Io no, per questa luce
Di ciel!
EMILIA.
Nè farlo nella luce aneli' io
Vorrei, ma nelle tenebre....
DESDEMONA.
Tu dunque
Del mondo a prezzo lo faresti?
EMILIA.
Il mondo,

(AM, p. 191)

Signora, è pur gran cosa; un premio immenso
Per un piccolo error.
DESDEMONA.
Non lo faresti
No, sicura ne sono.
EMILIA.
Obbligo, io penso,
Di farlo avrei; ma sfare il fatto e porvi
Dopo riparo. Affò che indurmi a questo
Non potrebbero anella, abiti, gonne,
Creste, cappucci, o poche aune di tela,
Nè cose a queste uguali.'Oli, ma pel mondo!
Chi mai le fusa torte a suo marito
Per dargli un trono non faria? Vi giuro
Che vorrei sopportar qualche fiammella
Di purgatorio.
DESDEMONA.
Mi castighi il Cielo
Se bruttar di tal onta, al prezzo ancora
Del mondo, io mi volessi.
EMILIA.
Eh via! L'errore
Non saria che nel mondo, e se lo aveste
In mercè della piccola fatica,
Nel regno vostro pecchereste; e farvi
Del fallo una virtù ben lieve cosa
Vi tornerebbe.
DESDEMONA.
Che vi sieno donne

(AM, p. 192)

Di natura si trista io non lo credo.
[…]

(AM, p. 193)

	DESDEMONA. Buona notte, mia cara. Il Ciel mi dia Glie il mal dal male io non apprenda, e scuola Anzi ne faccia a migliorar me stessa. (Escono.) (AM, p. 194)

Segundo Luzio (1935, p. 118), a primeira versão está abaixo, na coluna da esquerda, enquanto a versão final, confrontada com as referências das traduções, aparece na coluna ao lado:

Quadro 143 – [Mudança no libreto] alteração na canção do *Salice*, 1ª cena, Ato IV.

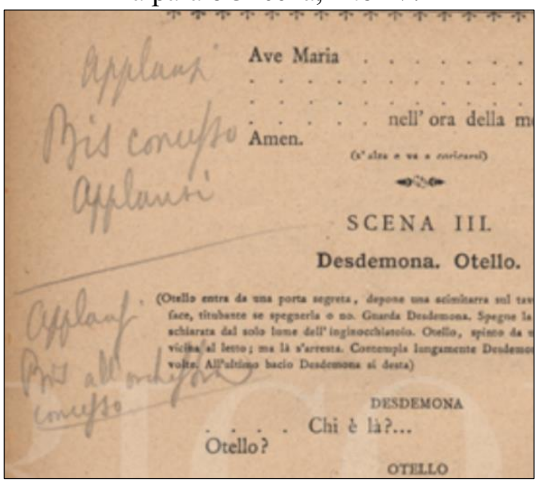
1ª Versão	Versão definitiva
. . . .

Dove piangea – quella fedel, Affrettati, fra poco giunge Otello. E la sua voce – nella vallea Quando più tetro – moriva il dì Come un languente – suon si perdea E la sua voce – dicea così: Mentre all'alma gemebonda Salia l'onda del dolor ; Ei m'abbandona – la mia memoria Più non lo scuote – nè i miei sospir… Ascolta, odo un lamento. (*Emilia fa qualche passo*) Taci. Chi batte a quella porta? EMILIA È il vento. DESDEMONA Egli era nato – per la sua gloria, lo per amarlo – e per morir. Emilia, addio. Come m'ardon le ciclia, È presagio di pianto. O buona Emilia Pensi che esistan spose sì corrotte Da tradir la lor fede? EMILIA V'è chi lo crede. DESDEMONA lo non lo credo. È tardi. Buona notteq.	*« Scendean gli augelli a voi dai rami cupi* *Verso quel dolce canto.* *E gli occhi suoi piangevan tanto, tanto,* *Da impietosir le rupi. »* (a Emilia levandosi un anello dal dito) — Riponi questo anello. — Povera Barbara! - Solea la storia Con questo semplice - suono finir: « Egli era nato - per la sua gloria, la per amarlo » (interrompendo) — Ascolta. Odo un lamento. (Emilia fa qualche passo) Taci. Chi batte a quella porta?... EMILIA È il vento. DESDEMONA « *Io per amarlo e per morir.* » — Emilia, addio. Come m' ardon le ciglia! È presagio di pianto. (abbraccia Emilia che esce) Buona notte.

Aqui há duas belas simbologias identificadas por Boito na tradução francesa: o *Sycomore*, *Salice*, em italiano, pode ser traduzido como Salso, Salgueiro, Vime ou, popularmente, pé de Chorão. Essa árvore é um símbolo de melancolia e tristeza e seu significado foi cooptado para a dar à Desdemona o acentuado efeito do estado de ânimo que personagem sentia naquelas circunstâncias. O outro signo curioso é *Barbarie* (no francês) ou *Barbara* (no italiano), o nome citado pela jovem na canção; pois, Bárbara sofreu uma barbárie.

Por fim, o registro de Ricordi com relação a reação do público para o final da 2ª e início da 3ª cena do Ato IV pode ser visto abaixo.

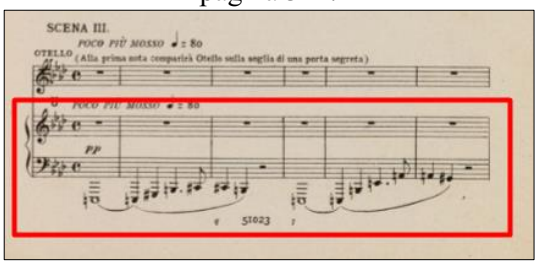
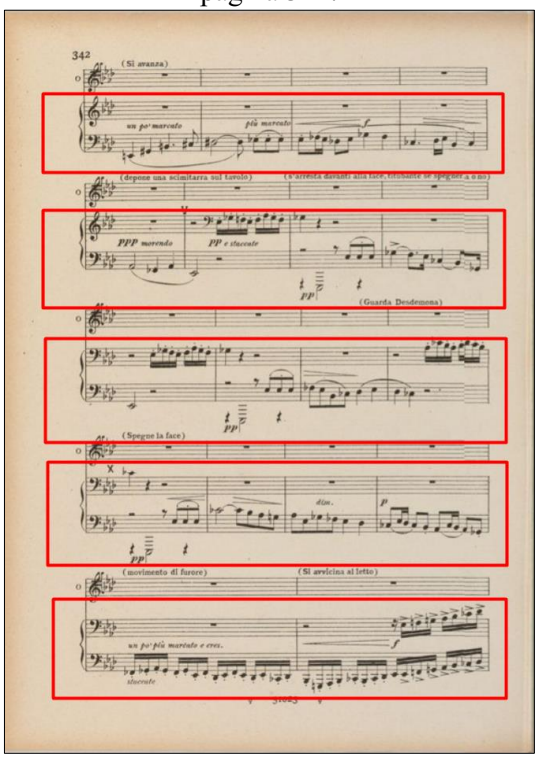
Quadro 144 – [Reação do público] transição entre 2ª e 3ª cena, Ato IV, registro de Ricordi com transcrição.

Figura 284 – [Reação do público] transição da 2a para o 3ª cena, Ato IV.	Transcrição:
	*Applausi* *Bis concesso* *Applausi* *Applausi* *Bis all'orchestra* *concesso*

Fonte: (BOITO, 1886c, p. 72).	

No entanto, o que ocorreu aqui? A 2ª cena é a oração de Desdemona, a *Ave Maria*, de Verdi. Uma das mais belas já compostas. A anotação do editor aponta que assim que Romilda Pantaleoni interpretou pela primeira vez a ária, o público ovacionou-a. Após o bis concedido, iniciou-se a 3ª e última cena, cuja introdução é feita por um contrabaixo que sola enquanto Otello entra sorrateiramente na cena e observa Desdemona adormecida. Novamente, o solo arrebatou o público, recebeu aplausos em cena aberta e a repetição foi autorizada. A imagem do solo está abaixo.

Quadro 145 – [Partitura] solo de contrabaixo “bisado”, 3ª cena, Ato IV.

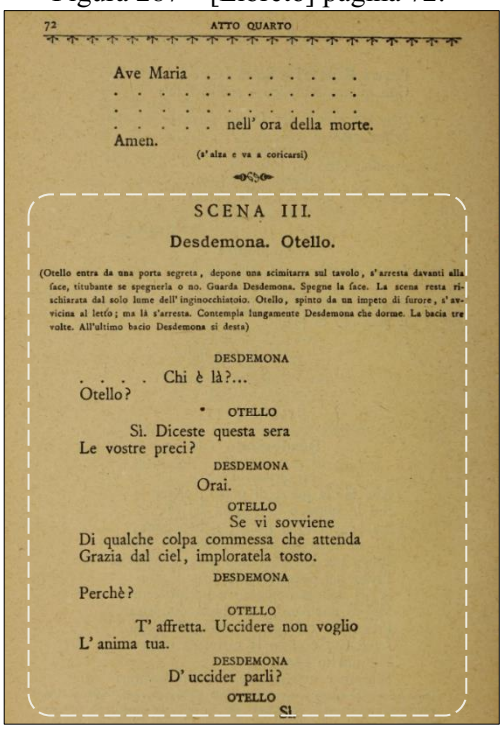
Figura 285 – [Partitura] solo de contrabaixo, página 341.	Figura 286 – [Partitura] solo de contrabaixo, página 342.
	

Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 341-342).

O último segmento do Ato IV a ser abordado diz respeito à 3ª e a 4ª cena, portanto, ao final da ópera, quando Otello adentra o quarto de Desdemona, trava uma discussão acalorada tentando extrair uma confissão de culpa e, por fim, a sufoca. Imediatamente, Emilia entra na câmara, percebe o crime e revela toda a verdade, rodeada pelo elenco. Otello suicida-se.

Quadro 146 – [Libreto] páginas 72 a 79, original e tradução.

Figura 287 – [Libreto] página 72.



72 ATTO QUARTO

Ave Maria . . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . nell' ora della morte.
Amen.

(s' alza e va a coricarsi)

SCENA III.

Desdemona. Otello.

(Otello entra da una porta segreta, depone una scimitarra sul tavolo, s'arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no. Guarda Desdemona. Spegne la face. La scena resta rischiarata dal solo lume dell' inginocchiatoio. Otello, spinto da un impeto di furore, s'avvicina al letto; ma là s'arresta. Contempla lungamente Desdemona che dorme. La bacia tre volte. All'ultimo bacio Desdemona si desta)

DESDEMONA
. . . . Chi è là?...
Otello?

OTELLO
Sì. Diceste questa sera
Le vostre preci?

DESDEMONA
Orai.

OTELLO
Se vi sovviene
Di qualche colpa commessa che attenda
Grazia dal ciel, imploratela tosto.

DESDEMONA
Perchè?

OTELLO
T' affretta. Uccidere non voglio
L' anima tua.

DESDEMONA
D' uccider parli?

OTELLO
Sì

Fonte: Boito (1886b, p. 72).

Tradução:

CENA III.

Desdemona. Otello.

(Otello entra por uma porta secreta, coloca uma cimitarra sobre a mesa, para diante da luz, titubeante se apaga-a ou não. Olha Desdemona. Apaga a luz. A cena fica clareada apenas pela luz do genuflexório. Otello, tomado por um ímpeto de furor, se aproxima do leito; mas lá para. Contempla longamente Desdemona que dorme. A beija três vezes. No último beijo, Desdemona desperta)

DESDEMONA
... Quem é?...
Otello?

OTELLO
Sim. Fizestes nesta noite
As vossas preces?

DESDEMONA
Orei.

OTELLO
Se vos recorda]
De qualquer culpa cometida que espera
Graça do céu, implora-te-a logo.

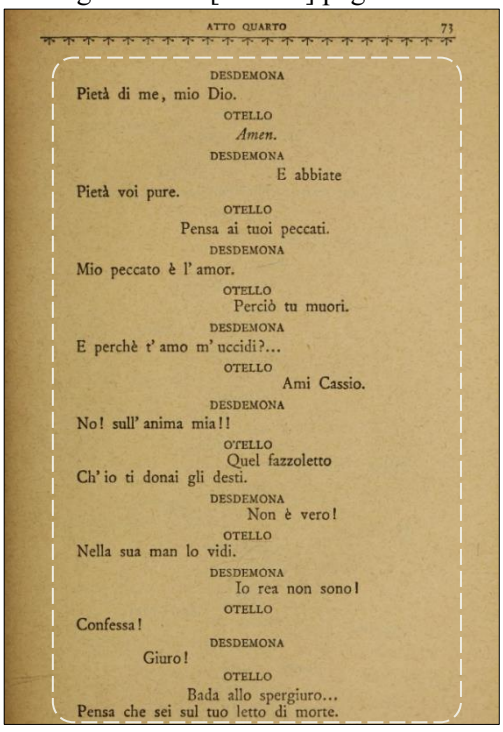
DESDEMONA
Por quê?

OTELLO
T'apressa. Matar não quero
A tua alma.

DESDEMONA
De morte, falas?

OTELLO
Sim.

Figura 288 – [Libreto] página 73.



ATTO QUARTO 73

DESDEMONA
Pietà di me, mio Dio.

OTELLO
Amen.

DESDEMONA
E abbiate
Pietà voi pure.

OTELLO
Pensa ai tuoi peccati.

DESDEMONA
Mio peccato è l' amor.

OTELLO
Perciò tu muori.

DESDEMONA
E perchè t' amo m' uccidi?...

OTELLO
Ami Cassio.

DESDEMONA
No! sull' anima mia!!

OTELLO
Quel fazzoletto
Ch' io ti donai gli desti.

DESDEMONA
Non è vero!

OTELLO
Nella sua man lo vidi.

DESDEMONA
Io rea non sono!

OTELLO
Confessa!

DESDEMONA
Giuro!

OTELLO
Bada allo spergiuro...
Pensa che sei sul tuo letto di morte.

Fonte: Boito (1886b, p. 73).

Tradução:

DESDEMONA
Piedade de mim, meu Deus.

OTELLO
Amém.

DESDEMONA
E tende
Piedade vós também.

OTELLO
Pensa nos teus pecados.

DESDEMONA
Meu pecado é o amor.

OTELLO
Por isso tu morres.

DESDEMONA
E porque te amo me matas?

OTELLO
Amas Cassio.

DESDEMONA
Não! Pela minha alma!!

OTELLO
Aquele lenço
Que eu te dei lhe deste.

DESDEMONA
Não é verdade!

OTELLO
Nas mãos dele o vi.

DESDEMONA
Eu, ré não sou!

OTELLO
Confessa!

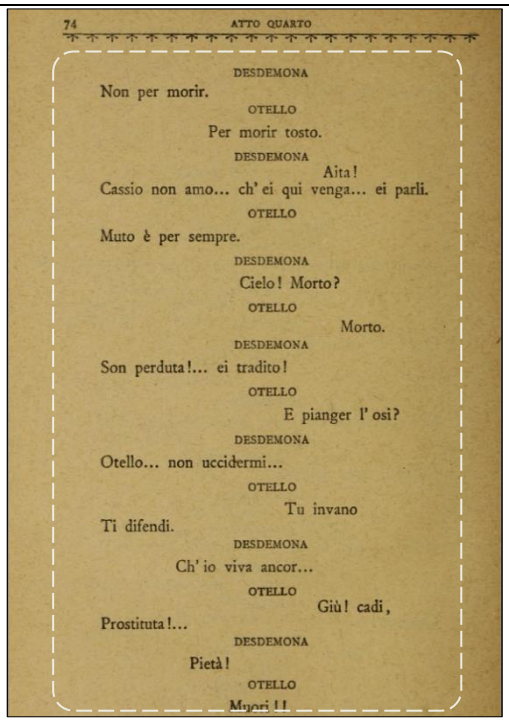
DESDEMONA
Juro!

OTELLO
Cuidado com o perjúrio...
Pensa que estás no teu leito de morte.

Figura 289 – [Libreto] página 74.

Tradução:

DESDEMONA



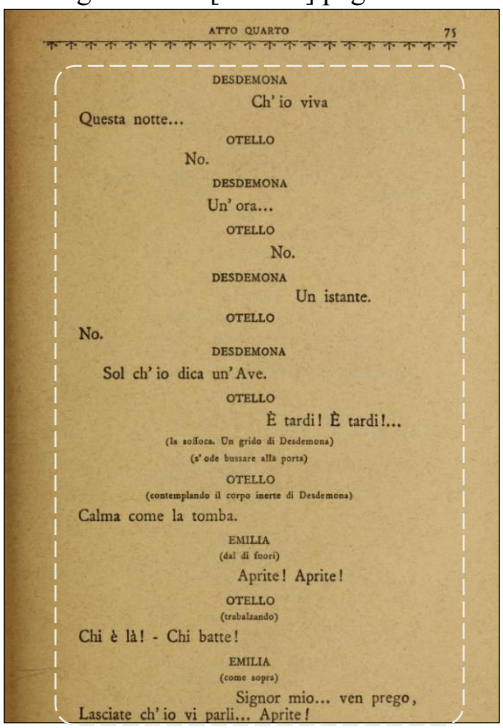
74 ATTO QUARTO

DESDEMONA
Non per morir.
OTELLO
Per morir tosto.
DESDEMONA
Aita!
Cassio non amo... ch' ei qui venga... ei parli.
OTELLO
Muto è per sempre.
DESDEMONA
Cielo! Morto?
OTELLO
Morto.
DESDEMONA
Son perduta!... ei tradito!
OTELLO
E pianger l' osi?
DESDEMONA
Otello... non uccidermi...
OTELLO
Tu invano
Ti difendi.
DESDEMONA
Ch' io viva ancor...
OTELLO
Giù! cadi,
Prostituta!...
DESDEMONA
Pietà!
OTELLO
Muori!!

Fonte: Boito (1886b, p. 74).

Não para morrer.
OTELLO
Para morrer logo.
DESDEMONA
Ajuda!
Cassio não amo... que ele venha... ele fale.
OTELLO
Mudo é para sempre.
DESDEMONA
Céus! Morto?
OTELLO
Morto.
DESDEMONA
Estou perdida!... e ele traído!
OTELLO
E chorá-lo ousas?
DESDEMONA
Otello... não me mates...
OTELLO
Tu, em vão,
Te defendes.
DESDEMONA
Que eu viva ainda...
OTELLO
Abaixo! Cai,
Prostituta!...
DESDEMONA
Piedade!
OTELLO
Morre!!

Figura 290 – [Libreto] página 75.



ATTO QUARTO 75

DESDEMONA
Ch' io viva
Questa notte...
OTELLO
No.
DESDEMONA
Un' ora...
OTELLO
No.
DESDEMONA
Un istante.
OTELLO
No.
DESDEMONA
Sol ch' io dica un' Ave.
OTELLO
È tardi! È tardi!...
(la soffoca. Un grido di Desdemona)
(s' ode bussare alla porta)
OTELLO
(contemplando il corpo inerte di Desdemona)
Calma come la tomba.
EMILIA
(dal di fuori)
Aprite! Aprite!
OTELLO
(trabalzando)
Chi è là! - Chi batte!
EMILIA
(come sopra)
Signor mio... ven prego,
Lasciate ch' io vi parli... Aprite!

Fonte: Boito (1886b, p. 75).

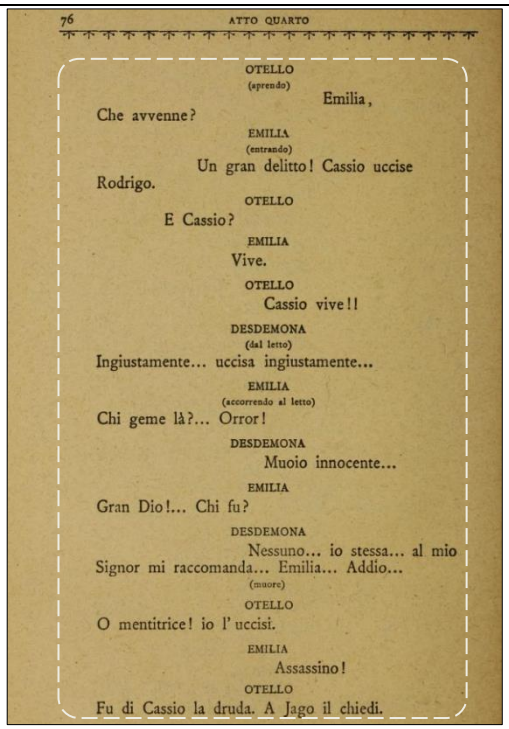
Tradução:

DESDEMONA
Que eu viva
Esta noite...
OTELLO
Não
DESDEMONA
Uma ora...
OTELLO
Não
DESDEMONA
Um instante.
OTELLO
Não.
DESDEMONA
Só que eu reze uma Ave.
OTELLO
É tarde! É tarde!...
(a sufoca. Um grito de Desdemona)
(se ouve batidas na porta)
OTELLO
(contemplando o corpo inerte de Desdemona)
Calma como a tumba.
EMILIA
(do lado de fora)
Abri! Abri!
OTELLO
(estremecendo-se)
Quem é? - Quem bate?
EMILIA
(como acima)
Senhor meu... venha, por favor,
Deixai que eu vos fale... abri!

Figura 291 – [Libreto] página 76.

Tradução:

OTELLO
(abrindo)
Emilia,
Que aconteceu?
EMILIA



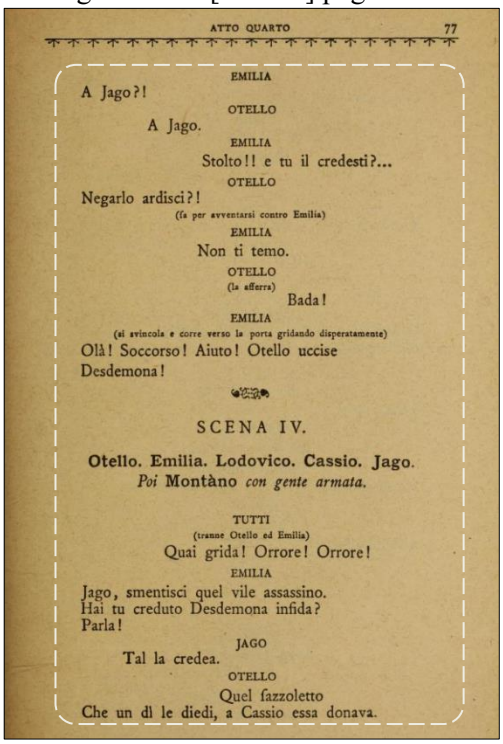
76 ATTO QUARTO

OTELLO
(aprendo)
Emilia,
Che avvenne?
EMILIA
(entrando)
Un gran delitto! Cassio uccise
Rodrigo.
OTELLO
E Cassio?
EMILIA
Vive.
OTELLO
Cassio vive!!
DESDEMONA
(dal letto)
Ingiustamente... uccisa ingiustamente...
EMILIA
(accorrendo al letto)
Chi geme là?... Orror!
DESDEMONA
Muoio innocente...
EMILIA
Gran Dio!... Chi fu?
DESDEMONA
Nessuno... io stessa... al mio
Signor mi raccomanda... Emilia... Addio...
(muore)
OTELLO
O mentitrice! io l' uccisi.
EMILIA
Assassino!
OTELLO
Fu di Cassio la druda. A Jago il chiedi.

Fonte: Boito (1886b, p. 76).

Um grande delito! Cassio matou
Rodrigo.
OTELLO
E Cassio?
EMILIA
Vive.
DESDEMONA
(do leito)
Injustamente... morta injustamente...
EMILIA
(correndo ao leito)
Quem geme lá?... Horror!
DESDEMONA
Morro inocente...
EMILIA
Meu Deus!... Quem foi?
DESDEMONA
Ninguém... eu mesma... ao meu
Senhor me encomenda... Emilia... Adeus...
(morre)
OTELLO
Oh, mentirosa! Eu a matei.
EMILIA
Assassino!
OTELLO
Foi de Cassio a amante. A Jago pergunte.

Figura 292 – [Libreto] página 77.



ATTO QUARTO 77

EMILIA
A Jago?!
OTELLO
A Jago.
EMILIA
Stolto!! e tu il credesti?...
OTELLO
Negarlo ardisci?!
(fa per avventarsi contro Emilia)
EMILIA
Non ti temo.
OTELLO
(la afferra)
Bada!
EMILIA
(si svincola e corre verso la porta gridando disperatamente)
Olà! Soccorso! Aiuto! Otello uccise
Desdemona!

SCENA IV.

Otello. Emilia. Lodovico. Cassio. Jago.
Poi **Montàno** *con gente armata.*

TUTTI
(tranne Otello ed Emilia)
Quai grida! Orrore! Orrore!
EMILIA
Jago, smentisci quel vile assassino.
Hai tu creduto Desdemona infida?
Parla!
JAGO
Tal la credea.
OTELLO
Quel fazzoletto
Che un dì le diedi, a Cassio essa donava.

Fonte: Boito (1886b, p. 77).

Tradução:

EMILIA
A Jago?!
OTELLO
A Jago.
EMILIA
Tolo!! E tu o acreditaste?...
OTELLO
Negá-lo atreves-te?
(como se fosse enfrentar Emilia)
EMILIA
Não te temo.
OTELLO
(a agarra)
Cuidado!
EMILIA
(se desvincula e corre até a porta gritando desesperadamente)
Ei! Socorro! Ajuda! Otello matou
Desdemona!

CENA IV.

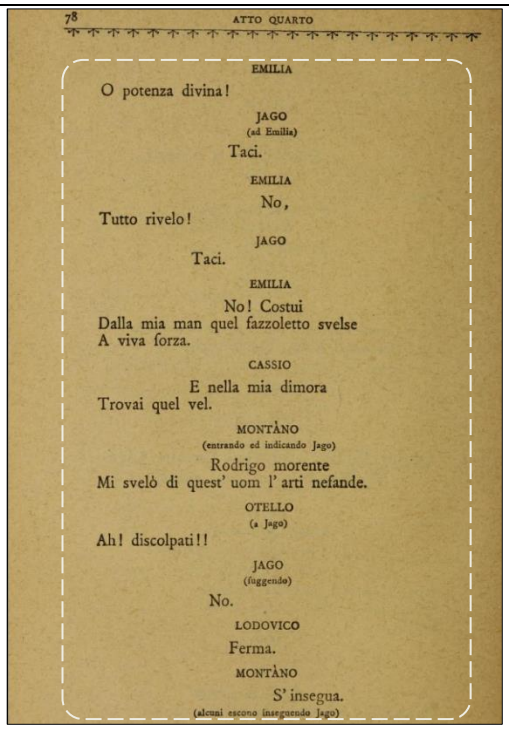
Otello. Emilia. Lodovico. Cassio. Jago.
Depois ***Montano*** *com gente armada.*

TODOS
(exceto Otello e Emilia)
Que gritos! Horror! Horror!
EMILIA
Jago, desminta esse vil assassino.
Tu crêste Desdemona infiel?
Fala!
JAGO
Tal a acreditava.
OTELLO
Aquele lenço
Que um dia lhe dei, para Cassio ela deu.

Figura 293 – [Libreto] página 78.

Tradução:

EMILIA
Oh, potência divina!
JAGO
(a Emilia)



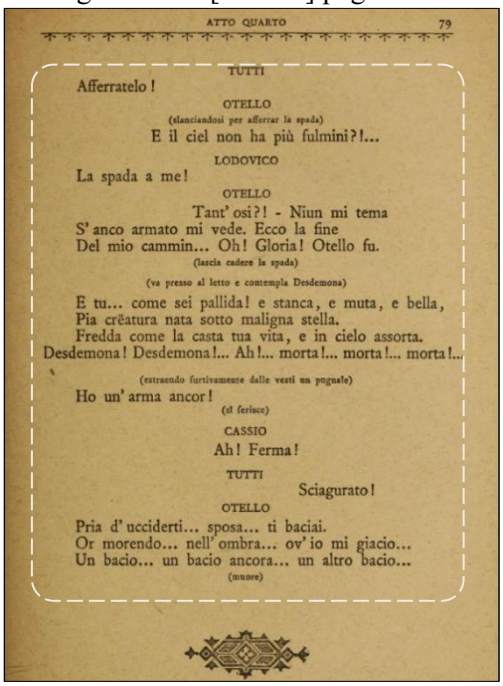
78 ATTO QUARTO

EMILIA
O potenza divina!
JAGO
(ad Emilia)
Taci.
EMILIA
No,
Tutto rivelo!
JAGO
Taci.
EMILIA
No! Costui
Dalla mia man quel fazzoletto svelse
A viva forza.
CASSIO
E nella mia dimora
Trovai quel vel.
MONTÀNO
(entrando ed indicando Jago)
Rodrigo morente
Mi svelò di quest' uom l' arti nefande.
OTELLO
(a Jago)
Ah! discolpati!!
JAGO
(fuggendo)
No.
LODOVICO
Ferma.
MONTÀNO
S' insegua.
(alcuni escono inseguendo Jago)

Fonte: Boito (1886b, p. 78).

Quieta.
EMILIA
Não,
Tudo revelo!
JAGO
Quieta.
EMILIA
Não! Ele
Da minha mão aquele lenço arrancou
Com viva força.
CASSIO
E na minha alcova
Achei aquele véu.
MONTANO
(entrando e indicando Jago)
Rodrigo morrendo
Me revelou deste homem as artes nefandas.
OTELLO
(a Jago)
Ah! Justifica-te!
JAGO
(fugindo)
Não
LODOVICO
Detenham-no.
MONTANO
Sigam-no.
(alguns saem seguindo Jago)

Figura 294 – [Libreto] página 79.



ATTO QUARTO 79

TUTTI
Afferratelo!
OTELLO
(slanciandosi per afferrar la spada)
E il ciel non ha più fulmini?!...
LODOVICO
La spada a me!
OTELLO
Tant' osi?! - Niun mi tema
S' anco armato mi vede. Ecco la fine
Del mio cammin... Oh! Gloria! Otello fu.
(lascia cadere la spada)
(va presso al letto e contempla Desdemona)
E tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella,
Pia creatura nata sotto maligna stella.
Fredda come la casta tua vita, e in cielo assorta.
Desdemona! Desdemona!... Ah!... morta!... morta!... morta!...
(estraendo furtivamente dalle vesti un pugnale)
Ho un' arma ancor!
(si ferisce)
CASSIO
Ah! Ferma!
TUTTI
Sciagurato!
OTELLO
Pria d' ucciderti... sposa... ti baciai.
Or morendo... nell' ombra... ov' io mi giacio...
Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...
(muore)

Fonte: Boito (1886b, p. 79).

Tradução:

TODOS
Segurem-no!
OTELLO
(lançando-se para pegar a espada)
E no céu não há raios para fulminá-lo?!...
LODOVICO
A espada para mim!
OTELLO
Quem ousa? – Ninguém me tema
Se ainda armado me vê. Eis o fim
Do meu caminho... Oh! Glória! Otello foi-se.
DESDEMONA
Céus! Não... Não... pelo batismo da fé cristã!...
(tirando furtivamente das vestes um punhal)
Tenho uma arma ainda!
(apunhala-se)
CASSIO
Ah! Para!
TODOS
Desventurado!
OTELLO
Antes de matar-te... esposa... te beijei.
Ora, morrendo... na sombra... onde eu rastejo...
Um beijo... um beijo a mais… um outro beijo…
(morre)

O único figurino alterado é o de Otello, que aqui encontra-se em trajes de dormir.

Quadro 147 – [Imagens] figurino N. 11 e fotografia de Otello, 1887.

Figura 295 – [Figurino] esboço N. 11, Otello, Ato IV.

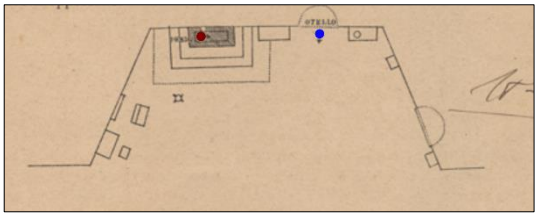
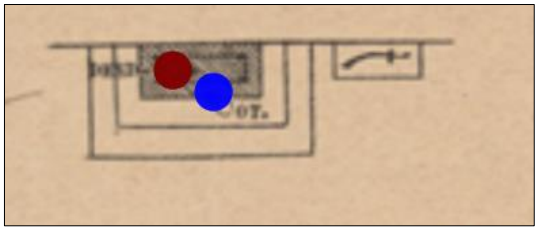
Fonte: *Website do ASR,* (EDEL, 1887ad).

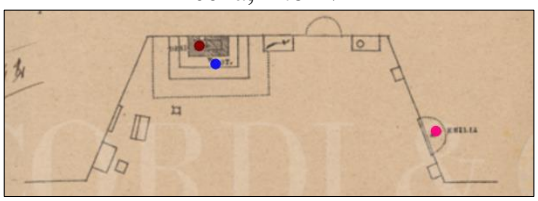
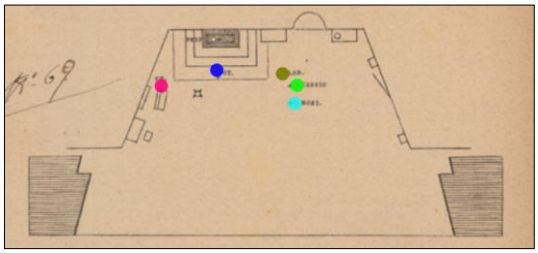
Figura 296 – [Fotografia] Francesco Tamagno, figurino de Otello N. 11, Ato IV.

Fonte: *Website* do *Teatro dell'Opera di Roma* (1887).

Abaixo, vê-se a principal marcação de posicionamento dos personagens na 1ª cena, com 6 quadros representando 6 fases: 1) A planta integral com Otello (ponto azul) na porta, e Desdemona (ponto marrom), na cama; 2) Otello observando Desdemona adormecida; 3) Emilia (ponto carmim) na porta, com Desdemona já morta; 4) Lodovico (ponto caramelo), Cassio (ponto verde) e Jago (ponto vermelho) chegando no quarto no quarto; 5) Jago fugindo, perseguido por Cassio, Montano (ponto azul claro) e Lodovico; 6) Otello morto, aos pés de Desdemona.

Quadro 148 – [Marcações de cena] 3ª e 4ª cena, Ato IV.

Fase 1	Fase 2
Figura 297 – [Marcação de cena] planta baixa da entrada de Otello, 3ª cena, Ato IV. 	Figura 298 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona adormecida sob o olhar de Otello, 3ª cena, Ato IV. 

Fonte: (RICORDI, 1891, p. 93).	Fonte: (RICORDI, 1891, p. 96).
Fase 3	Fase 4
Figura 299 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Desdemona morta e Emilia à porta, 3ª cena, Ato IV  Fonte: (RICORDI, 1891, p. 99).	Figura 300 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Emilia pedindo ajuda, 4ª cena, Ato IV Fonte: (RICORDI, 1891, p. 103).
Fase 5	Fase 6
Figura 301 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Jago fugindo, 4ª cena, Ato IV Fonte: (RICORDI, 1891, p. 106).	Figura 302 – [Marcação de cena] planta baixa, detalhe de Otello suicidando-se, 4ª cena, Ato IV  Fonte: (RICORDI, 1891, p. 118).

Continuando com a repercussão da cena escolhida nas traduções utilizadas, percebe-se as seguintes conexões com o Ato V da peça inglesa. A tradução francesa possui os realces mais acentuados de Boito. Ao longo das marcas que o poeta deixou no livro, esse específico trecho, é formado pelas anotações mais chamativas, como que, para evitar que algo importante faltasse no libreto.

Quadro 149 – [Traduções] repercussão da página 72 a 79 do libreto.

OTHELLO. […] Il l'embrasse. haleine embaumée qui persuaderait presque – à la justice de briser son glaive!... Encore un! encore un! Il la couvre de baisers. (FVH, p. 365)	*Desd*. Chi è là? Otello? *Ot*. Sì, Desdemona. *Desd*. Volete venire a letto, signore? *Ot*. Avete pregato Iddio stanotte, Desdemona? *Desd*. Sì, mio sposo.

DESDÉMONA.

– Oui est là? Othello?

OTHELLO.

Oui, Desdémona.

[…]

OTHELLO.

– Avez-vous prié ce soir, Desdémona?

DESDÉMONA.

Oui, Monseigneur.

OTHELLO.

– Si vous vous souvenez de quelque crime – que la grâce du ciel n'ait pas encore absous, – implorez -la vite!

DESDÉMONA.

– Hélas! Monseigneur, que voulez-vous dire par là?

OTHELLO.

– Allons! faites et soyez brève. Je vais marcher en attendant. – Je ne voudrais pas tuer ton âme sans qu'elle fût préparée. – Non. Le ciel m'en préserve! Je ne voudrais pas tuer ton âme.

DESDÉMONA.

– Vous parlez de tuer!

OTHELLO.

Oui, j'en parle.

DESDÉMONA.

Alors, que le ciel – ait pitié de moi!

OTHELLO.

Amen! de tout mon coeur!

(FVH, p. 366)

DESDÉMONA.

– Si vous parlez ainsi, j'espère que vous ne me tuerez pas.

[…]

OTHELLO.

– Pense à tes péchés.

DESDÉMONA.

Ce sont les tendresses que j'ai pour vous.

OTHELLO.

– Oui, et c'est pour cela que tu meurs.

[…]

DESDÉMONA.

– J'obéis. Mais de quoi s'agit-il?

OTHELLO.

– Ce mouchoir que j'aimais tant et que je t'avais donné, – tu l'as donné à Cassio.

DESDÉMONA.

Non, sur ma vie et sur mon âme! – Faites venir l'homme et interrogez-le.

(FVH, p. 367)

OTHELLO.

Chère âme, prends garde, – prends garde au parjure: tu es sur ton lit de mort.

DESDÉMONA.

– Oui, mais pas pour y mourir encore!

OTHELLO.

Si! immédiatement! – Donc confesse franchement ton crime […]

(FVH, p. 368)

Ot. Se vi risovvenite di qualche colpa, di cui non abbiate ancora, chiesto perdono al cielo e ottenuto grazia, fatelo tosto.

Desd. Oimè, signore, che volete dire con queste parole?

Ot. Obbedisci, e sii sollecita: io passeggierò la stanza intanto che la tua anima si apparecchia... perchè non vorrei ucciderla... no... il cielo me ne preservi...! non vorrei uccidere la tua anima.

Desd. Parlate voi di uccidermi?

Ot. Sì: così parlo.

Desd. Iddio mi abbia dunque compassione!

Ot. Amen, con tutto il cuore!

[…]

Ot. Pensa a' tuoi peccati.

Desd. L'amore che vi porto: ecco tutti i miei peccati.

Ot. Sì; e perciò devi morire.

[…]

Ot. Quel fazzoletto, ch'io tanto amava, e che ti aveva donato, tu lo desti a Cassio.

Desd. No, sulla vita e sull'anima mia! fatelo venire, e dimandategliene.

Ot. Bada, cuor mio, bada allo spergiuro: tu sei sul tuo letto di morte.

Desd. Sì; ma non per morirvi adesso.

Ot. Adesso, adesso, in questo medesimo istante. Confessa dunque schiettamente la tua colpa; poichè il negarne ogni prova anche con sacramento non potrebbe distogliermi, nè cancellar dalla mia anima la convinzione che mi lacera e mi divora; tu sei per morire.

[…]

Desd. L'avrà trovato; ma io non glielo diedi.. Fatelo venire da voi, e dichiari la verità.

Ot. Ha già confessato.

Desd. Che cosa, signore?

Ot. Ch'ei t'ha... posseduta!

Desd. Come? colpevolmente?

Ot. Sì!

Desd. No che non l'avrà detto.

Ot. No; la sua bocca è chiusa: l'onesto Jago ha saputo provvedervi.

(CR, p. 150)

Desd. Il mio timore mi rende indovina... sarebbe egli morto?

[…]

Desd. Oimè! ei fu tradito; ed io sono perduta!

Ot. Ah scellerata! e ardisci rimpiangerlo dinanzi a me?

[…]

Ot. Muori, impudica!

Desd. Uccidetemi dimani; lasciatemi in vita questa notte.

Ot. No; se resisti..

Desd. Anche una mezz'ora.

Ot. Non più indugi.

Desd. Il tempo di recitare una preghiera...

DESDÉMONA.
Il ne le répétera pas.
OTHELLO.
Non, sa bouche est close; – l'honnête lago y a mis bon ordre.
DESDÉMONA.
– Oh! ma frayeur devine! Quoi! il est mort!
OTHELLO.
– Quand il aurait eu autant de vies que de cheveux, ma grande vengeance – aurait eu de la rancune pour elles toutes.
DESDÉMONA.
Hélas! il est trahi et je suis perdue!
OTHELLO.
– Fi donc, prostituée! tu pleures pour lui devant ma face!
DESDÉMONA.
– Oh! bannissez-moi. Monseigneur, mais ne me tuez pas.
(56)OTHELLO.
– A bas, prostituée!
DESDÉMONA.
– Tuez-moi demain! Laissez-moi vivre cette nuit!
OTHELLO.
– Non! Si vous vous débattez... ~~[illegible]~~
DESDÉMONA.
Rien qu'une demi-heure!

(FVH, p. 369)

DESDÉMONA.
Rien que le temps de dire une prière!
OTHELLO.
– Il est trop tard!
Il l'étouffe.
DESDÉMONA, se débattant.
Dieu!... Dieu!... Dieu!
ÉMILIA, dans l'intérieur du théâtre.
– Monseigneur! Monseigneur! Holà! Monseigneur! Monseigneur!
OTHELLO.
– Quel est ce bruit?.. […]
OTHELLO.
Qui est là?
ÉMILIA.
– Oh! mon bon seigneur, je voudrais vous dire un mot.
OTHELLO.
– Oui... c'est Émilia... Tout à l'heure!... Elle est morte. .. – H est probable qu'elle vient me parler de la mort de Cassio; – le bruit a été grand... Ah! plus un mouvement! – Calme comme la tombe... […]

(FVH, p. 370)

ÉMILIA, de i'intérieur.
– Je vous en conjure, laissez-moi vous parler, – oh! mon bon seigneur!
[…]
ÉMILIA.
– Monseigneur, Cassio a tué un jeune Vénitien – nommé Roderigo.
OTHELLO.
Roderigo tué! – Et Cassio tué!
ÉMILIA.
Non, Cassio n'est pas tué.

(FVH, p. 371)

Ot. È troppo tardi. (*la soffoca sotto un guanciale*')
[…]
Emil. (*di dentro*) Oh mio signore! mio signore!
Ot. Chi è là?
[…]
(*apre la porta ed entra Emilia*)
Emil. Oh mio buon signore! un orrendo omicidio è stato compiuto.
[…]
Emil. Cassio, signore, ha ucciso un giovine veneziano chiamato Rodrigo.
Ot. Rodrigo ucciso! — e Cassio pure?
Emil. Cassio non è ucciso.
[…]
Desd. Ah! ingiustamente, ingiustamente uccisa!
Emil. Oimè! che grido è questo?
[…]
Desd. Innocente muoio!
Emil. Oh! qual empio ti uccise?
Desd. Nessuno... io stessa... addio... raccomandami al mio buon signore... oh! oh! addio!... (*muore*)
Ot. Se non fosse... chi avrebbe potuto ucciderla?
[…]
Ot. Ella mentiva, e brucierà nell'inferno: io, io l'ho uccisa.
[…]
Ot. Cassio ne usava a suo talento; chiedilo al tuo sposo. Oh! io sarei dannato nei più profondi abissi dell'inferno, se fossi senza certissime prove venuto a tanto: il tuo sposo sa tutto.
[…]

(CR, p. 151)

Emil. Tu non hai, per farmi male, la metà della forza ch'io mi sento per sopportarlo. Oh stolto! insensato! stupido come il fango! tu hai commessa un'azione... Io non mi curo della tua spada: vo' stenebrarti, dovessi perder mille vite..... Soccorso! soccorso! soccorso! il Moro ha uccisa la mia signora!...all'omicidio, all'omicidio! (*entrano* MONTANO, GRAZIANO *e* IAGO)
Mont. Che fu? che avvenne, Generale?
[…]
Emil. (*a Jago*) Smentisci questo scellerato, se sei uomo. Egli dice che gli facesti fede dell'impurità di sua moglie. So che tu non l'hai detto; so che non sei così vile; parla, chè il mio cuore trabocca.
Jago. Dissi quel che pensava; e nulla ho detto, ch'egli stesso non l'abbia trovato e giusto e vero.
Emil. Ma gli hai tu detto ch'essa gli era infedele?
Jago. Anche questo ho detto.
Emil. Una menzogua hai detto, un'odiosa e infernale menzogna: sull'anima mia, una menzogna, una menzogna atroce!... Ella tradirlo con Cassio...? con Cassio dicesti?
Jago. Con Cassio, donna: frenate omai la vostra lingua.
[…].
Emil. Oh Cielo! potenze celesti!
Jago. Venite, e tacete.
Emil. La verità, la verità vuol esser detta!... Ch'io taccia? no, no...! parlerò libera come l'aria... quand'anche il Cielo, gli

– Cassio n'est pas tué? Alors le meurtre détonne, – et l'harmonieuse vengeance est faussée!

DESDÉMONA, d'une voix expirante.

– injustement! injustement tuée!

ÉMILIA.

Ciel! quel est ce cri?

OTHELLO.

Ce cri! Lequel?

ÉMILIA, s'élançant vers le lit.

– Horreur!... Hélas! c'était la voix de Madame... – Au secours! au secours! Holà! au secours! Madame, parlez encore! ô douce maîtresse, parlez!

DESDÉMONA.

– Je meurs innocente!

ÉMILIA.

Mais qui a commis – cette action?

DESDÉMONA.

– Personne! Moi! moi-même! Adieu. – Recommande-moi à mon bon seigneur... Oh! adieu!

Elle meurt.

[…]

OTHELLO.

-Elle est allée, la menteuse, dans l'enfer brûlant: - c'est moi qui l'ai tuée.

(FVH, p. 372)

[…]

OTHELLO.

– […] Ton mari a su toutcela.

ÉMILIA.

Mon mari?

OTHELLO.

Ton mari!

(FVH, p. 373)

[…]

OTHELLO, la main sur son épée.

Taisez-vous! cela vaudra mieux!

ÉMILIA.

– Tu n'as pas pour faire le mal la moitié de la force – que j'ai pour le souffrir. dupe! idiot! – aussi ignorant que la crasse! Tu as commis une action... – Je ne m'inquiète pas de ton épée... Je te ferai connaître, – dussé-je perdre vingt vies!... Au secours! holà! Au secours!... – Le More a tué ma maîtresse! Au meurtre! au meurtre!

(FVH, p. 374)

ÉMILIA, à Iago, montrant Othello.

– Démens ce miséraîole, si tu es un homme! – Il prétend que tu as dit que sa femme le trompait. – Je sais bien que tu ne l'as pas dit: tu n'es pas un tel misérable. - Parle, car mon coeur déborde.

IAGO.

– Je lui ai dit ce que je pensais; et je ne lui ai rien dit – qu'il n'ait trouvé lui-même juste et vrai.

[…]

IAGO.

– Avec Cassio, mistress! Allons, retenez votre langue sous le charme!

ÉMILIA.

– Je ne veux pas retenir ma langue. C'est mon devoir de parler. – Ma maîtresse est ici gisante, assassinée dans son lit.

(FVH, p. 375

(FVH, p. 376)

OTHELLO.

– C'est bien malheureux, mais lago sait – qu'elle a mille fois commis avec Cassio – l'acte d'impudeur. Cassio l'a avoué. – Et elle l'a récompensé de ses tendres labeurs – en lui donnant le premier souvenir, le premier gage d'amour – qu'elle avait eu de moi; je l'ai vu à la main de Cassio; – c'était un mouchoir, antique offrande – que ma mère avait reçue de mon père.

ÉMILIA.

– O ciel, ô puissances célestes!

IAGO.

Allons! taisez-vous.

[…]

(FVH, p. 377)

uomini, e i demoni... tutti, tutti mi gridassero: vergogna! pure parlerei.

Jago. Siate saggia; e tornate alla vostra abitazione.

Emil. Non io. (*Jago vuol ferire sua moglie*)

Graz. Ah! la spada contro una donna?

Emil. Oh stupido Moro! quel dono, di che favelli, io a caso lo trovai; io lo diedi a mio marito, che spesso, con un ardore più sentito che in effetto non meritasse sì piccola cosa, mi avea sollecitata a rapirlo.

[…]

Ot. Nè ha fulmini il cielo? a che rimugghia il tuono?... Oh scellerato inaudito!...

[…]

(CR, p. 152)

Ot. Ho un'altr'arma in questa stanza: è una spada di Spagna; la cui lama fu temperata in gelide onde... Oh! eccola... Graziano, voglio uscire di qui.

[…]

Ot. […] (*si volge a Desdemona*) in quale stato mi ti appresenti tu?... Giovane infelice, nata sotto un astro fatale...! pallida come il tuo lenzuolo!... Ah! allorchè ci rivedremo, nel giorno finale, il tuo aspetto precipiterà la mia anima dai cieli; e tosto i demoni se ne impossesseranno... (*la tocca, e freme*) Fredda, fredda, mia fanciulla! placida come la tua innocenza!... Oh! maledizione, maledizione allo scellerato!... […] Oh Desdemona, Desdemona? estinta? estinta? Oh! oh! oh! (*entrano* LODOVICO, MONTANO, *e* CASSIO *sopra una lettiga; alcuni altri Ufficiali, e* JAGO *prigioniero*)

[…]

Cass. Lo trovai nella mia stanza; e Jago stesso ora ha confessato…

(CR, p. 153)

Ot. […] (*si uccide*)

[…]

Ot. (*cadendo accanto a Desdemona*) Un bacio ti ho dato prima di ucciderti... e, togliendomi di vita, spirerò l'anima in un bacio.

(*muore*)

(CR, p. 154)

– More stupide! ce mouchoir dont tu parles, – je l'avais trouvé par hasard et donné à mon mari: – car mainte fois avec une insistance solennelle – que ne méritait pas un pareil chiffon, – il m'avait suppliée de le voler!

OTHELLO.

N'y a-t-il donc de foudres au ciel – que pour tonner? Oh! l'insigne scélérat!

(FVH, p. 378)

[…]

OTHELLO.

– Regardez! j'ai une arme: – jamais meilleure épée n'appuya – sur la cuisse d'un soldat. J'ai vu îe jour – où.

(FVH, p. 379)

OTHELLO.

avec ce faible bras et cette bonne' lame, – je me suis fait un chemin à travers des obstacles – vinpt fois plus puissants que votre résistance. Mais, ô vaine foifanterie! – qui peut maîtriser sa destinée? Il n'en est plus ainsi à présent! – Ne vous effrayez pas, même en me voyant armé. – Voici le terme de mon voyage, en voici le but, – voici le point de repère de ma voile épuisée! – Vous reculez d'effroi? Crainte superflue! – Menacez seulement d'un roseau la poitrine d'Othello, – et il reculera... Où donc irait Othello?

Contemplant Desdémona.

– Ah! quelle mine tu as maintenant, fille de mauvaise étoile! – Pâle comme ta chemise! Quand nous nous rencontreronsau jour du jugement, -ton apparition précipitera mon âme du ciel, – et les démons l'attraperont. Froide! Froide, ma fille? – Froide comme ta chasteté!... – maudit, maudit scélérat! Foueltez-moi, démons, – loin des jouissances de cette vision céleste! – Soufflez-moi dans vos ouragans! Rôtissez-moi dans le soufre! – Lavez-moi aux torrents profonds de la flamme liquide! – Desdémona! Desdémona! Morte! – morte! Oh! oh! oh!

(FVH, p. 380)

LODOVICO.

– Arrachez-lui son épée.

(FVH, p. 381)

[…]

CASSIO. *Emilia. e come lo fece*

Je l'ai trouvé dans ma chambre; – et lui-même vient d'avouer à l'instant -qu'il l'avait laissé tomber pour le projet spécial – qui a réussi selon ses désirs.

(FVH, p. 382)

OTHELLO.

– […]

Il se perce de sou épée.

LODOVICO.

– O conclusion sanglante!

GRATIANO.

Toute parole serait perdue.

OTHELLO, s'affaissant sur Desdémona.

– Je t'ai embrassée avant de te tuer... Il ne me reste plus – qu'à mourir en me tuant sur un baiser!

Il expire en l'embrassant.

Fine (FVH, p. 383)

Desdemona.

Oh! chi è mai? Otello?

Otello.

Sì, Desdemona.

Desdemona.

Volete coricarvi, o signor mio?

Otello.

Desdemona, diceste in questa sera .

La vostra prece?

Desdemona.

Sì.

Otello.

Se alcun delitto

DESDEMONÀ.

Chi v'è?... Qualcuno è qui.... Sei tu, mio sposo?

OTELLO.

Son io.

DESDEMONÀ.

Vuoi coricarli?

OTELLO.

Hai questa sera,

Desdemona, pregato?

DESDEMONÀ.

Oh si, mio sposo.

OTELLO.

Se di qualche misfatto a te sovviene,

Pur vi ricordi, che dal ciel non ebbe
Perdono, or l'invocate.
Desdemona.
Ahimè! signore,
Che dir volete?
Otello.
Il fate, e tosto. Intanto,
Io qui passeggio... Non voglio il tuo spirto
Uccidere non pronto, il ciel men guardi!
Uccider non vorrei l'anima tua.
Desdemona.
Voi d'uccider parlate!
Otello.
Si.
Desdemona.
Che Dio
Abbia di me pietade!
Otello.
Così sia,
Di tutto cor.
[…]
Otello.
Pensa a' tuoi peccati.
Desdemona.
Ei sono
Nell'amor ch'io vi porto.
Otello.
Si! per esso
Tu muori.
[…]

(GC, p. 374)

[…]
Otello.
Il fazzoletto,
Che sì caro mi fu, che a te donai,
Tu il desti a Cassio.
Desdemona.
Nol per la mia vita,
Per l'alma mia! Di lui cercate, a lui
Chiedete...
Otello.
Bada, anima dolce, bada
Allo spergiuro. Ora, qui sei sul tuo
Letto di morte...
Desdemona.
Non già per morirvi!
Otello.
Si, sull'istante. Schietta il tuo peccato
Confessa; chè il negar l'atto più lieve,
Anche con sacramento, omai non giova
A smuovere, a scrollar quella certezza
Che fremere mi fa. Tu dêi morire.
Desdemona.
Mio Dio, pietà di me!
Otello.
Sì, così sia.
[…]
Otello.
Il confesso.
Desdemona.
Che mai, signor?
Otello.
Che... hai paghe
Le sue brame...
Desdemona.
Inoneste? .
Otello.
Si.
Desdemona.
Ridirlo Ei
non potrà.
Otello.
No, la sua bocca è chiusa.
L'onesto Jago a ciò provvide.
Di cui tu non avessi ancor dal Cielo
Imploralo il perdon, lo implora, e tosto.
DESDEMONA.
Oimè! che dirmi intendi mai?
OTELLO.
Sì, fallo,

(AM, p. 208)

OTELLO.
Pensa a'peccati tuoi.
DESDEMONA.
Stan essi tutti
Nell'amor che ti porto.

(AM, p. 209)

OTELLO.
Quel lino
Che tanto erami caro e ti donai,
Dato a Cassio l'hai tu.
DESDEMONA.
No, per la vita,
No per l'anima mia! Qui, qui lo chiama,
E lo interroga.
OTELLO.
Bada allo spergiuro,
Tenero core! È il tuo letto di morte
Questo che premi.

(AM, p. 210)

DESDEMONA.
M'uccidi doman: mi lascia in vita
Questa notte.
OTELLO.
No, no!... Se tu contrasti....
DESDEMONA.
Vivere sol mezz'ora....
OTELLO.
È risoluto.
Nessun indugio.
DESDEMONA.
Almeno una preghiera
Lascia ch'io dica....
OTELLO.
È tardi.
(La soffoca con un guanciale.)

(AM, p. 213)

EMILIA
(come sopra).
Signor! Signore!
M'aprite, olà!
OTELLO.
Chi picchia?

(AM, p. 214)

EMILIA.
Tolto ha Cassio la vita a un tal Rodrigo
Da l'inegia.
OTELLO.
Rodrigo? E Cassio pure
Mori.
EMILIA.
No Cassio.

(AM, p. 215)

DESDEMONA.
Ingiustamente, ingiustamente uccisa!
EMILIA.
Qual grido?
OTELLO.
E qual?
EMILIA.
Là, là!... della Signora
Mia! della mia Signora! Ajuto! ajuto!
Oli parlate, parlate un'altra volta
Cara, dolce Desdemona!
DESDEMONA.
Innocente
Muojo.

Desdemona.
Al mio
Spavento or tutto è noto!... Ei morì dunque?
Otello.
Oh! se altrettante vite i suoi capegli
Fossero stati, il furor dell'immensa
Vendetta mia bastava a tutte.
Desdemona.
Ahi lassa!
Ei tradito, io perduta!...
Otello.
Ed ora piangi,
O meretrice, in faccia a me?
Desdemona.
Signore,
Discacciatemi pur, non m'uccidete.
Otello.
Giù, vil putta!
Desdemona.
Domani m'uccidete,
Lasciate almen che questa notte io viva.
Otello.
No! se resisti...
Desdemona.
Sola una mezz'ora!
Otello.
È risoluto, non v'è indugio.
Desdemona.
Almeno, Ch'io dica una preghiera!...
Otello.
È troppo tardi.
(La soffoca nel letto.)
Emilia. (Di dentro)
Mio signor!... Mio signor!... Olà, m'udite!
[…]
Otello.
Chi è?
Emilia.
Mio buon signor, vorrei dirvi
Una parola.
[…]

(GC, p. 375)

[…]
Emilia.
Buon signor, là fuori
Un assassinio fu commesso.
[…]
Cassio, o signore,
Spense un giovine veneto, nomato
Rodrigo.
Otello.
Che? Rodrigo ucciso?... E Cassio
Ei pur?
Emilia.
No, Cassio non fu ucciso.
[…]
Desdemona.
Oh! ingiustamente, ingiustamente uccisa!..
Emilia.
Ohimè! qual grido!
[…]
Desdemona.
Innocente io moro...
Emilia.
O cielo!...
Chi fatto ha ciò?
Desdemona.
Nessuno... io stessa ...
Addio, Al mio signor tu m'accomanda... Addio!
(Muore.)
[…]
Otello.
Or ben, colei
Qual mentitrice gittossi all'inferno;

EMILIA.
E chi tanta iniquità commise?
DESDEMONA.
Nessuno; io stessa. Addio! Mi raccomanda
Al mio caro Signore. Addio!
(Muore.)

(AM, p. 216)

OTELLO.
La ruppe in braccio a Cassio.
Chiedine a tuo marito.

(AM, p. 217)

OTELLO
(cadendo sopi'u Desdemona).
Ti baciai pria d'ucciderti; nuli'altro
Mi rimanea che uccidere me stesso
E spirar sul tuo labbro.
(Muore.)

(AM, p. 233)

L'uccisi io stesso.
[…]
Otello.
Il vizio travïolla: era una druda.
[…]
Otello.
Cassio
Per sè l'ebbe: ne chiedi a tuo marito.
Oh! dannato n'andrei nel più profondo
Dell'abisso, se spinto a tanto estremo
Giusta cagion me non avesse.
Tutto Tuo marito ben sa.
Emilia.
Che? mio marito?
[…]
(GC, p. 376)

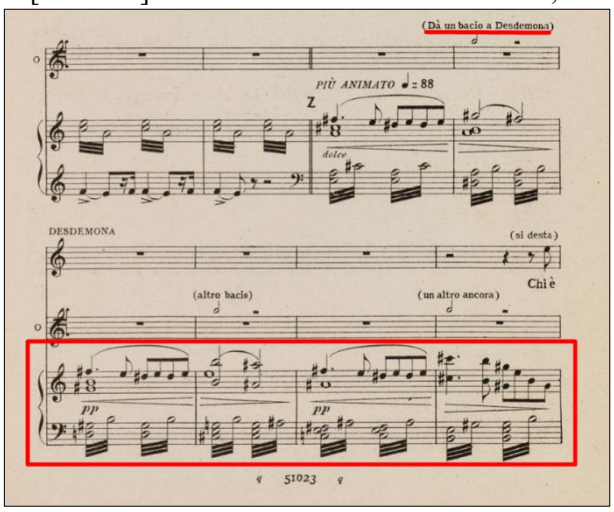
[…]
Otello.
Per lo tuo meglio, ah taci!
Emilia.
Per farmi offesa, la metà non hai
Del vigor che in me sento a sostenerla.
Folle! insensato! stupido qual fango!
Tal cosa fèsti... Il tuo ferro io non curo.
Vo'ti conosca il mondo, anco se venti
Vite perder dovessi. - Aïta, aïta!
Il Moro uccise la signora mia;
Aïta! all'assassino! all'assassino!
Entrano MONTANO, GRAZIANO e JAGO.
[…]
Emilia.
Jago, voi?
[…]
Smentisci: egli affermò che tu dicesti
Infedel la sua donna... Io so che dirlo
Non potevi; oh! non sei malvagio tanto!
Parla, gonfio è il mio cor.
Jago.
Non altro dissi,
Fuor di quel ch'io pensava, e che a lui parve
Vero, evidente.
[…]
Jago.
Sì, per Cassio,
Madonna mia. Non più, freno alla lingua.
Emilia.
No, nessun freno; chè parlar m'è forza.
Qui, nel suo letto, sta la mia signora
Assassinata!...
[…]
Otello.
Essa fu rea. […]
(GC, p. 377)

Ella s'è prostituta a Cassio; e Cassio
Il confessava: all'amorose prove
Ebbe premio e mercè quel primo dono
D'affetto che a lei feci: il vidi io stesso
Nelle sue mani: ed era un fazzoletto,
Un antico ricordo, che a mia madre
Donava il padre mio.
Emilia.
Cielo! che intendo?
O celesti potenze!
Jago.
Or via, tacete.
[…]
Emilia.
O tu, stupido Moro!
Il fazzoletto di che parli, io stessa
Trovai per acaso, e a mio marito il diedi.
Egli sovente, con instar più grave
Che quella inezia non valea, pregommi
Ne l'involassi.
[…]

Otello. Restami un'altra spada in quella stanza, […] (GC, p. 378) […] (Si ferisce.) […] *Otello*. (Strascinandosi verso il letto di Desdèmona.) Prima che uccidessi, io ti baciai! Ora che uccido me, non so morire Che baciandoti!... (Muore.)	

De acordo com a primeira marcação da 3ª cena, no momento em que entra em cena, Otello observa Desdemona e a beija. Nesse instante a orquestra soa o *leitmotiv* do amor entre ambos, a mesma frase musical "*un bacio*", só com a orquestra. Esse trecho, aparece na tradução francesa, na qual Boito marca: "*Reminisc[en]za*", reminiscências do Ato I.

Quadro 150 – [Partitura] *Leitmotiv* de Otello e Desdemona, 3ª cena, Ato IV.



Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 343).

De acordo com Luzio, existem duas versões iniciais da 3ª e 4ª cena do Ato IV. Ambas podem ser vistas abaixo, e são razoavelmente distintas da versão final. O que teria causado essa mudança de rumo? Percebe-se que as primeiras versões são mais próximas da peça de Shakespeare e, portanto, quando reduzidas para o libreto, tornaram-se confusas e longas. Na versão final, Boito demonstra estar à vontade, e "autorizado" por Verdi, para não apenas traduzir, mas reordenar os diálogos, deixando-os mais claros. Por exemplo: no drama teatral, Emilia revela que o lenço lhe foi tirado das mãos por Jago na página 378 da tradução francesa. Somente quando Cassio entra em cena, na página 382 é que esse confirma ter encontrado o lenço no seu quarto. Na versão final, Boito emenda a justificativa de Cassio imediatamente após a fala de Emilia. Abaixo pode-se vê-las.

Quadro 151 – [Modificações no libreto] alterações nos versos 3ª e 4ª cena, Ato IV.

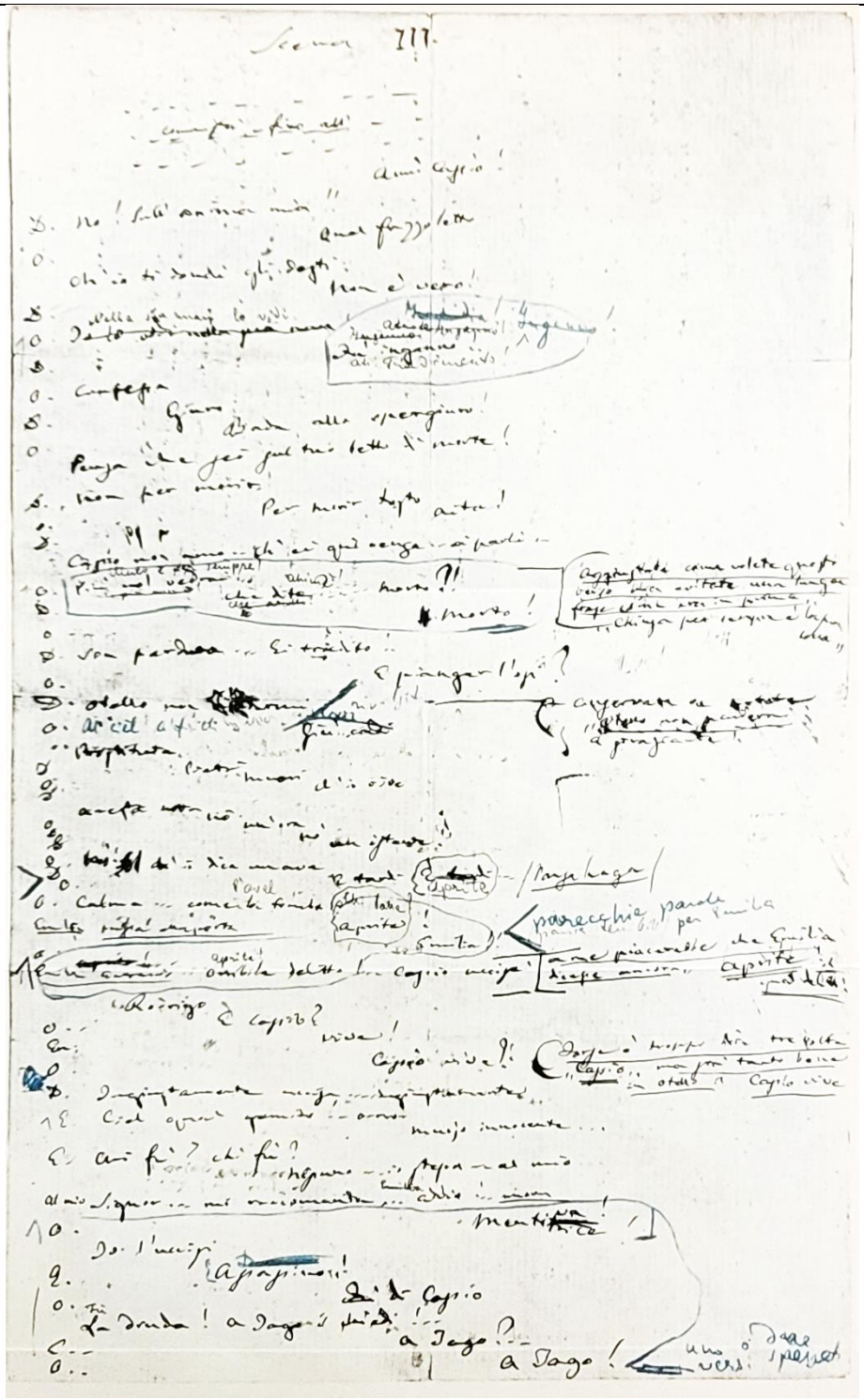
1ª Versão	2ª Versão
DESDEMONA Signor, pietà. Chiedo la vita in dono, La chiedo in nome del passato amor, Mi condanna all'esiglio, all'abbandono, Ma fa ch'io viva, fa ch'io viva ancor. OTELLO Devi morir DESDEMONA Doman morrò… ch'io viva Questa notte OTELLO No. DESDEMONA Un'ora. OTELLO No. DESDEMONA Un istante Tanto da dire un'orazione. […] [Vendo a esposa agonizando, a fere com uma espada exclamando:] OTELLO S'agita ancor. No, per crudel ch'io sia Quest'agonia non si prolunghi. È morta. … OTELLO Tal colpo urta e infrange il concento Armonïoso della mia vendetta. Otello L'inferno afferri quella mentitrice… Menti. Era un angelo santo. OTELLO Ingannatrice come l'onda… Si all'onesto Jago EMILIA Onesto? Aiuto, all'assassinio… All'assassinio… Soccorso! … Jago, smentisci quel vile omicida. Parla o ti colga l'eterno abominio… Morte all'anima tua! Maledetto dal cielo! JAGO Taci TUTTI (*i soldati lo afferrano*). Ferma . OTELLO … E il ciel non ha più fulmini? Se un demone Tu sei, colpir non ti potrò (*si slancia su Jago e lo ferisce*). JAGO Ferito! OTELLO Non morto? e sia, per tuo supplizio vivi, Dolce cosa è il morir… (*Lodovico raccoglie da terra la spada d'Otello colla quale ha ferito Jago*). LODOVICO (*alle guardie*) Voi custodite Questo ferro… OTELLO (*prende una scimitarra*) E di che temete? LODOVICO (*alle guardie, poi si volge e vede Otello ancora armato*) Jago Sia nel carcere tratto. Andate. E che? OTELLO (*presso ai gradini dell'alcova, bnrandendo la spada*) Mirate, ho un'arma ancora – spada miglior non cinse Petto d'eroe. Fu un fiorno – che questa lama vinse	[Em resposta aos gritos de Emilia] (*Grande tumulto interno*). OTELLO Quai grida? (*Entrano Lodovico, Cassio, soldati com Jago arrestado*) OTELLO Che? Jago in ceppi? LODOVICO Rodrigo morente Svelò di quest'infame opre nefande. EMILIA Pria voi tutti guardate (*interrompendolo e mostrando il cadavere di Desdemona*). LODOVICO, CASSIO E SOLDATI Orror. OTELLO (*Scorge Cassio e fa per avventarglisi*) Tu, Cassio, Muori. (LODOVICO E SOLDATI *interponendosi*) Ferma. OTELLO In tua mano il fazzoletto Di Desdemona io vidi. EMILIA Insidia! Jago Dalle mie mani lo rapiva. CASSIO Jago Nella mia casa lo nascose. OTELLO (*terribilmente*) Jago Rispondi. JAGO (*freddamente dopo un silenzio*) No. LODOVICO Sia tratto alla tortura (*Jago è condotto via*). OTELLO E il ciel non ha più fulmini? Ah una spada! (*si ferisce e cade*) TUTTI Ah sciagurato! OTELLO Pria d'ucciderti o sposa t'ho baciato, …x

L'irte schierate in campo – coorti di guerrier! Ed or? la gloria è un lampo – è un sogno menzogner. E tu come sei pallida! e stanca, e muta, e bella, Pia créatura nata sotto maligna stella. Fredda come la casta tua vita, e in cielo assorta. Desdemona! Desdemona!... Ah!... morta!... morta!... morta!... Una parola ancor. Allor che in patria Ritornerete, del moi truce caso Siate veraci tertimoni e dite: Dite d'un uom che saggio amar non seppe, Che troppo amò, d'1un uom che la gelosa Febbre travolse nel delirio estremo, Le cui ciglia stillâr lagrime tante Quanto le palme dell'Arabia incenso. Ciò raccontate, soggiungete poi: Che una volta in Aleppo – vedendo un tracotato Turco in turbante offendere – l'alto onor dello Stato A vendicar l'ingiuria – sozza ch'ei proferì Lo afferrai per la strozza – e lo colpii così (*si ferisce rapidamente il petto e cade*). TUTTI Arresta! Sciagurato! OTELLO Ah ch'io disciolga l'anima affannata… Pria d'ucciderti, o sposa, t'ho baciata…	

Na carta 67 de Verdi a Boito, datada de 5 de outubro de 1885, são pedidas – quiçá fossem as últimas – alterações na parte final da ópera. Verdi transcreveu o que seriam os versos que estavam em sua mesa. Logo, as duas versões anteriores foram modificadas até se chegar nesta que é a 3ª. As anotações de Boito orbitam o manuscrito de Verdi em lápis azul ou preto, em letras menores. A transcrição vem na sequência para clarear as informações rabiscadas.

Quadro 152 – [Modificações no libreto] processo criativo da 3ª e 4ª cena, Ato IV, 3ª versão.

Figura 303 – [Imagem] esboço da versão final da 3ª cena, Ato IV.



Fonte: Segunda imagem entre as páginas 122 e 123 de Luzio (1935).

Transcrição página 1

Scena III

. . . . . .

come stà fino all'

. . . . . .

Ami Cassio!

D. No! Sull'anima mia!!

O. Quel fazzoletto

Ch'io ti donai gli desti

D. Non è vero!

O. ~~Io lo vidi nella sua man!~~ Nella sua man lo vidi ~~Ahime ingano!~~ ~~Insidia!~~ Ingano!

D. Fù inganno! Ah tradimento!

O. Confessa

D. Giuro

O. Bada allo spergiuro!

Pensa che sei sul tuo letto di morte!

D. Non per morir!

O. Per morir tosto

D. Aita!

Cassio non amo... Ch'ei qui venga... ei parli...

O. Più nol vedrai... ~~E più non~~ Muto é per sempre

D. Che dite?... Morto? Ahmè!

O. ~~Che ascolto~~ Morto!

D. Son perduta... Ei tradito!

O. E pianger l'osi?

D. Otello non uccidermi givi diti

O. Giù...cadi Ai ciel! fati chi Io viva ancor

Prostituta

D. Pietà

O. Muori

D. Ch'io viva

Questa notte

O. Nò

D. Un'ora

O. Nò

D. Un istante!

O. Nò!

D. Sol ch'io dica un ave

O. E tardi È tardi.... Aprite (*Pausa lunga*)

O. Calma... come la tomba Chi batte?

Emilia bussa alla porta Aprite!

O. Emilia!!

~~Aprite~~ *Emilia Entrando*. . ~~Aprite!~~ Orribile delitto!.... Cassio uccise

Aggiustate come volete questo verso ma evitate una lunga frase come era in prima: "Chiusa per sempre è la sua bocca".

Conservate se potete "Otello non uccidermi!" È straziante!

Parecchie parole Paura terribile per Emilia

A me piacerebbe che Emilia dicesse ancora "Aprite! Oh qual delitto!

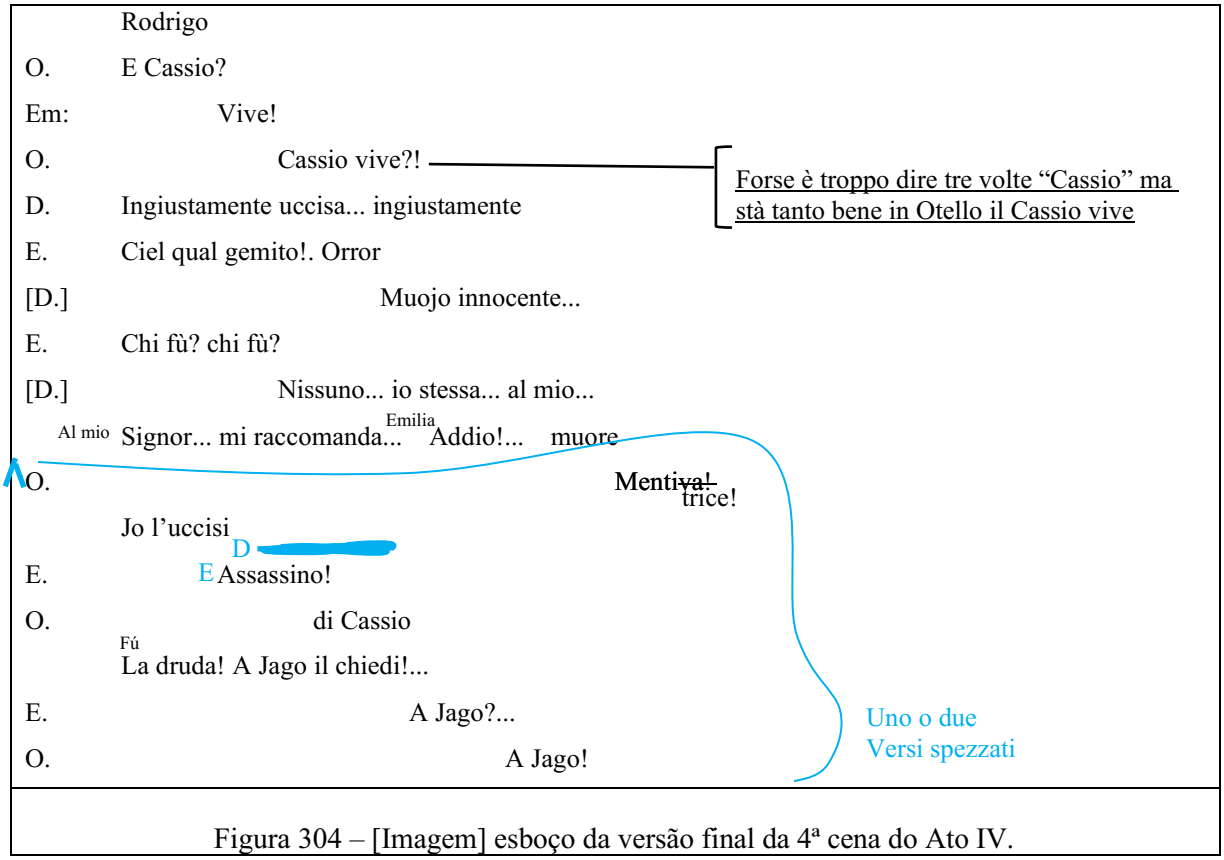
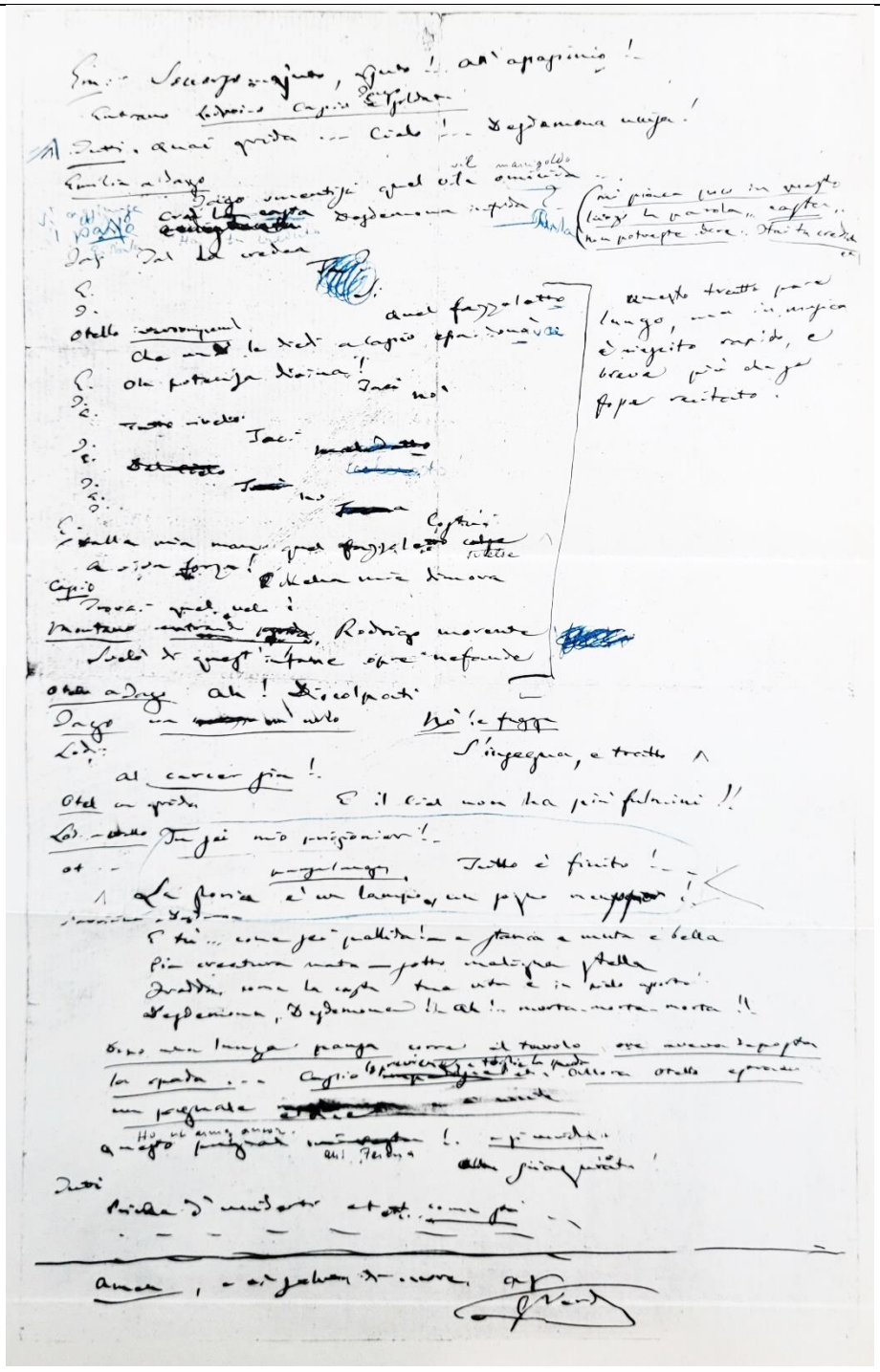


Figura 304 – [Imagem] esboço da versão final da 4ª cena do Ato IV.



Fonte: Terceira imagem entre as páginas 122 e 123 de Luzio (1935).

Transcrição página 2.

Em: Soccorso... ajuto, ajuto!... All'assassinio!.

Entrano Lodovico Cassio Jago e soldati.

Tutti. Quai grida... Cielo!... Desdemona uccisa!

Emilia a Jago

Si aggiunge la parte!

Vil manigoldo

Jago smentisci quel o vile omicidao

Mi piace poco in questo luogo la parola "casta" Non potreste dire: Hai tu creduto et.

Credi la casta Desdemona infida?.

E. Parla! Hai tu creduto Parla!

Jago Tal la credea

E. ~~Tu?~~

J. Si

Otello *interrompendo* Quel fazzoletto

Che un di le diedi a Cassio essa donò. – ava.

E. Oh potenza divina!

J. Taci

E. Nò

Tutto rivelo

J. Taci

E. ~~Maledetto~~ Scelerato!

~~Dal Ciel~~

J. ~~Taci~~

E. ~~No~~

J. Trema

E. Costui

Dalla mia man quel fazzoletto colse svelse

A viva forza!

Cassio E nella mia dimora

Trovai quel velo!

Montano entrando con ~~grida~~ Rodrigo morente

Svelò di quest'infame opre nefande

Otello a Jago

Ah! Discolpati

Jago con un'urlo Nò! e fugge

Lod: S'insegua, e tratto

Al carcer sia!.

Otel con grida E il Ciel non ha più fulmini!!

Lod: a Otello

Tu sei mio prigionier!.

Ot.. pausa lunga Tutto è finito!...

La gloria è un lampo, un sogno menzogner!

s'avvicina a Desdemona

E tù... come sei pallida! – e stanca e muta e bella

Pia creatura nata - sotto maligna stella

Fredda, come la casta tua vita e in cielo assorta!

Desdemona, Desdemona! – Ah!... morta-morta-morta!!

Dopo una lunga pausa corre al tavolo ove aveva deposta

la spada ... Cassio lo previene e toglie la spada. Allora Otello estrae

Questo tratto pare lungo, ma in musica è riescito rapido, e breve più che se fosse recitato.

un pugnale e dice

Ho un arma ancor
Questo pugnale!. e si uccide.

Ah! Ferma!
Tutti Ah sciagurato!

Pria d'ucciderti et etc... *come stà* …

A versão final do Ato IV, colorida com a intertextualidade das traduções aplicadas, ficou assim:

Quadro 153 – [Versão final] 3ª e 4ª cena, Ato IV.

S C E N A I I I .

Desdemona. Otello.

(Otello entra da una porta segreta, depone una scimitarra sul tavolo, s' arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no. Guarda Desdemona. Spegne la face. La scena resta ri- schiarata dal solo lume dell'inginocchiatoio. Otello, spinto da un impeto di furore, s' av- vicina al letto ; ma là s'arresta. Contempla lungamente Desdemona che dorme. La bacia tre volte. All'ultimo bacio Desdemona si desta)

DESDEMONA
…Chi è là?...
Otello?
OTELLO
Sì. Diceste questa sera
Le vostre preci?
DESDEMONA
Orai.
OTELLO
Se vi sovviene
Di qualche colpa commessa che attenda
Grazia dal ciel, imploratela tosto.
DESDEMONA
Perchè?
OTELLO
T' affretta. Uccidere non voglio
L'anima tua.
DESDEMONA
D' uccider parli?
OTELLO
Sì
DESDEMONA
Pietà di me, mio Dio.
OTELLO
Amen.
DESDEMONA
E abbiate
Pietà voi pure.
OTELLO
Pensa ai tuoi peccati.
DESDEMONA
Mio peccato è 1' amor.
OTELLO
Perciò tu muori.
DESDEMONA
E perchè t'amo m'uccidi?...
OTELLO
Ami Cassio.
DESDEMONA
No! sull'anima mia!!
OTELLO
Quel fazzoletto
Ch' io ti donai gli desti.
DESDEMONA
Non è vero!
OTELLO
Nella sua man lo vidi.
DESDEMONA

Io rea non sono!

OTELLO

Confessa!

DESDEMONA

Giuro!

OTELLO

Bada allo spergiuro...
Pensa che sei sul tuo letto di morte.

DESDEMONA

Non per morir.

OTELLO

Per morir tosto.

DESDEMONA

Aita!
Cassio non amo... ch' ei qui venga... ei parli.

OTELLO

Muto è per sempre.

DESDEMONA

Cielo! Morto?

OTELLO

Morto.

DESDEMONA

Son perduta!... ei tradito!

OTELLO

E pianger L'osi?

DESDEMONA

Otello... non uccidermi...

OTELLO

Tu invano
Ti difendi.

DESDEMONA

Ch' io viva ancor...

OTELLO

Giù! cadi,
Prostituta!...

DESDEMONA

Pietà!

OTELLO

Muori!!

DESDEMONA

Ch' io viva
Questa notte…

OTELLO

No.

DESDEMONA

Un' ora...

OTELLO

No.

DESDEMONA

Un istante.

OTELLO

No.

DESDEMONA

Sol eh' io dica un' Ave.

OTELLO

È tardi! È tardi!...

(la soffoca. Un grido di Desdemona)
(s' ode bussare alla porta)

OTELLO

(contemplando il corpo inerte di Desdemona)
Calma come la tomba.

EMILIA

(dal di fuori)
Aprite! Aprite!

OTELLO

(trabalzando)
Chi è là! - Chi batte!

EMILIA

(come sopra)
Signor mio... ven prego,
Lasciate ch'io vi parli... Aprite!

OTELLO

(aprendo)
Emilia,
Che avvenne?

EMILIA

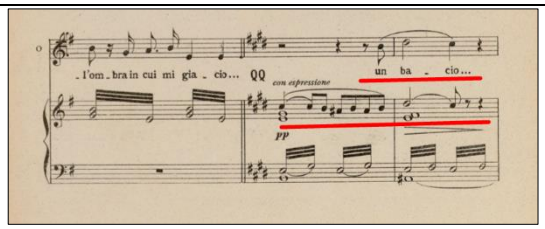
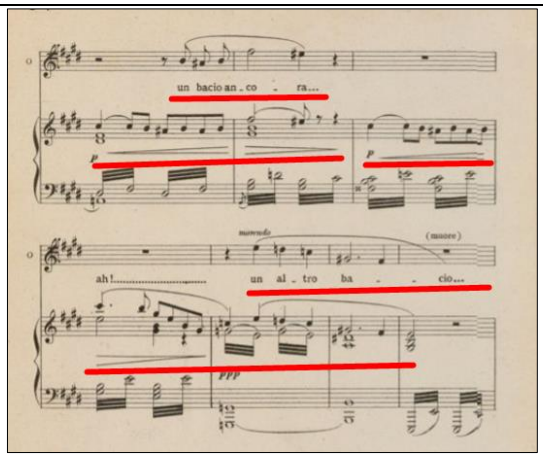
(entrando)
Un gran delitto! Cassio uccise
Rodrigo.
OTELLO
E Cassio?
EMILIA
Vive.
OTELLO
Cassio vive!!
DESDEMONA
(dal letto)
Ingiustamente... uccisa ingiustamente...
EMILIA
(accorrendo al letto)
Chi geme là?... Orror!
DESDEMONA
Muoio innocente...
EMILIA
Gran Dio!... Chi fu?
DESDEMONA
Nessuno... io stessa... al mio
Signor mi raccomanda... Emilia... Addio...
(muore)
OTELLO
O mentitrice! io l'uccisi.
EMILIA
Assassino!
OTELLO
Fu di Cassio la druda. A Jago il chiedi.
EMILIA
A Jago?!
OTELLO
A Jago.
EMILIA
Stolto!! e tu il credesti?...
OTELLO
Negarlo ardisci?!
(fa per avventarsi contro Emilia)
EMILIA
Non ti temo.
OTELLO
(la afferra)
Bada!
EMILIA
(si svincola e corre verso la porta gridando disperatamente)
Olà! Soccorso! Aiuto! Otello uccise
Desdemona!

S C E N A I V.
Otello. Emilia. Lodovico. Cassio. Jago.
Poi **Montàno** *con gente armata*,
TUTTI
(tranne Otello ed Emilia)
Quai grida! Orrore! Orrore!
EMILIA
Jago, smentisci quel vile assassino.
Hai tu creduto Desdemona infida?
Parla!
JAGO
Tal la credea.
OTELLO
Quel fazzoletto
Che un di le diedi, a Cassio essa donava.
EMILIA
O potenza divina!
JAGO
(ad Emilia)
Taci.
EMILIA
No,
Tutto rivelo!
JAGO
Taci.
EMILIA
No! Costui
Dalla mia man quel fazzoletto svelse
A viva forza.

CASSIO
E nella mia dimora
Trovai quel vel.
MONTANO
(entrando ed indicando Jago)
Rodrigo morente
Mi svelò di quest' uom 1' arti nefande,
OTELLO
(a Jago)
Ah! discolpati!!
JAGO
(fuggendo)
No.
LODOVICO
Ferma.
MONTANO
S' insegua.
(alcuni escono inseguendo Jago)
TUTTI
Afferratelo!
OTELLO
(slanciandosi per afferrar la spada)
E il ciel non ha più fulmini?!...
LODOVICO
La spada a me!
OTELLO
Tant' osi?! - Niun mi tema
S' anco armato mi vede. Ecco la fine
Del mio cammin... Oh! Gloria! Otello fu.
(lascia cadere la spada)
(va presso al letto e contempla Desdemona)
E tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella,
Pia créatura nata sotto maligna stella.
Fredda come la casta tua vita, e in cielo assorta.
Desdemona! Desdemona!... Ah!... morta!... morta!...
morta!...
(estraendo furtivamente dalle vesti an pugnale)
Ho un' arma ancor!
(si ferisce)
CASSIO
Ah! Ferma!
TUTTI
Sciagurato!
OTELLO
Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai.
Or morendo... nell'ombra... ov'io mi giacio...
Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...
(muore)

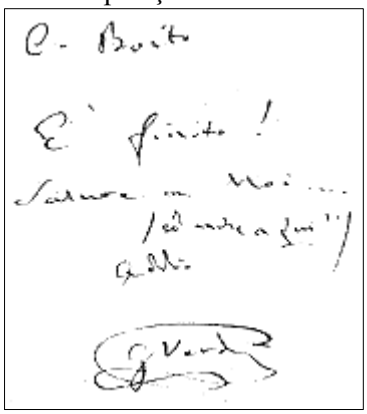
Atenção para o encurtamento das frases aumentou a rapidez dos diálogos, economizou versos e tornou-os mais precisos. Assim, a cena ganhou um ritmo célere. No verso de Otello: "*Pia criatura nata sotto maligna stella*", "Pobre criatura nascida sob maligna estrela", Desdemona, em grego, significa exatamente isto: nascida sob má sorte, má estrela, conforme nota 432.

No momento final, quando Otello está desfalecendo, volta o tema de amor "*un bacio*", agora voz e orquestra:

Quadro 154 – [Partitura] *Leitmotiv* de Otello e Desdemona, 4ª cena, Ato IV.

Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 363-364).

Nos compassos finais, a orquestra pulsa como um coração que expira, em marcha fúnebre. A história que começou durante a noite, também acabou durante a noite. Otello terminou. Verdi anunciou, em 1º de novembro de 1886, ao já amigo e libretista a finalização dos trabalhos de composição, pelo menos para a estreia *scaligera*:

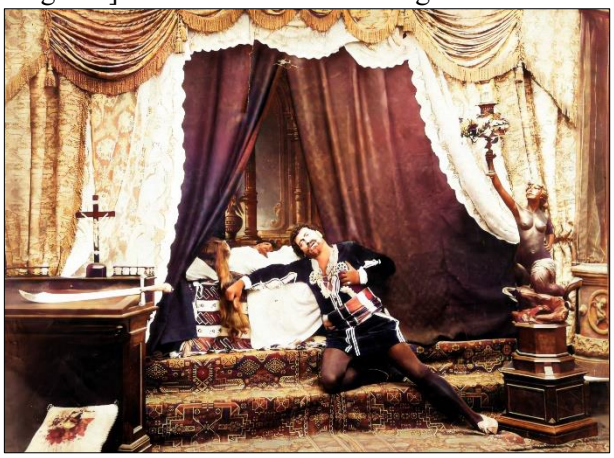
Quadro 155 – [Carta] anúncio do término da composição musical de Otello, 1886.

Figura 305 – [Imagem] carta de anúncio do término da composição de *Otello.*	Transcrição	Tradução da transcrição
	C. Boito È finito! Salute a noi... (ed anche a lui!!!) Addio G. Verdi	Caro Boito, Está terminado! Parabéns pra nós... (e também pra ele!!) [Otello] Adeus G.Verdi
Fonte: (GATTI, 1941, p. 118).		

Do dia em que anunciou o término da composição musical de *Otello* até a estreia, em 05 de fevereiro de 1887, Verdi ainda encarou intensos desafios. Os principais foram: a ida para Milão em janeiro, a coordenação dos ensaios de palco, a proibição de que qualquer pessoa sem relação com a ópera em preparação pudesse presenciar os encontros, a falta do tenor Francesco Tamagno, por 2 semanas, em razão de uma faringite e, finalmente, a enorme espectativa europeia por notícias com respeito a mais nova composição do maestro.

Assim, na noite da estreia *scaligera*, o tenor principal "cravou" uma adaga no abdomen para consumar o destino de Otello, conforme fotografia abaixo.

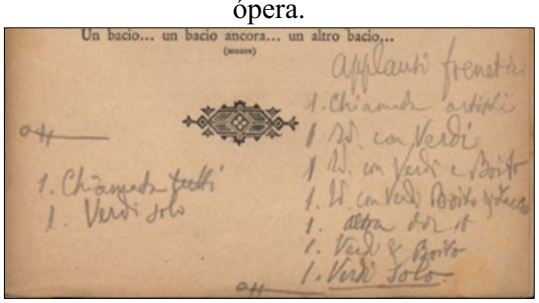
Figura 306 – [Fotografia] O tenor Francesco Tamagno na cena final, Ato IV, 1887.



Fonte: Website Meisterdrucke, (1887).

A reação do público, anotada por Ricordi, informa:

Quadro 156 – [Reação do público] final da ópera, registro de Ricordi com transcrição.

Figura 307 – [Reação do público] encerramento da ópera.	Transcrição:
 Fonte: (BOITO, 1886c, p. 79).	*Applausi frenetici* *1. Chiamata artisti* *1 Id. con Verdi* *1 Id. con Verdi e Boito.* *1. Id. con Verdi Boito e* *1. altra idem id* *1. Verdi & Boito* *1. <u>Verdi solo</u>* *1. Chiamata tutti* *1. Verdi solo* *Faccio*

Não era comum que o libretista fosse chamado ao palco juntamente com o compositor e os demais artistas. Boito foi.

7 FINALE: CONSIDERAÇÕES FINAIS E PERSPECTIVAS FUTURAS

É provável que o capítulo mais difícil seja o de colocar o ponto final num trabalho que durou aproximadamente 6 anos, para o qual confluíram todas as energias, atenções e esforços. Por essa razão, não me será possível escrevê-lo em terceira pessoa, como pretendi fazer até aqui. Este trabalho me representa, num sentido amplo nele, escrevi sem reservas tudo o que eu queria escrever sobre o tema. Mais do que o meu pensamento, nele está expresso, o meu prazer, isto é, o gosto, a satisfação, o amor que eu tenho por refletir, escrever e, obviamente, aprender, sobre Verdi, Boito e Otello.

Certamente não escrevi com a profundidade adequada ou esperada, mas tentei fazê-lo com o máximo de acuidade possível. Como um Sísifo, rolar a pedra sem deixá-la retornar ao ponto de origem. Agora que me aproximo do fim, acredito que a pedra voltou, mas não vejo mais nisso o problema que eu via inicialmente. Mas, é preciso encerrar o ciclo, inclusive, para se poder aprofundar novas questões que surgem desta mesma pesquisa.

O objetivo central desta obra foi o de estabelecer uma configuração ética da relação interpessoal entre Verdi e Boito por ocasião da ópera *Otello.* Acredito que não tenha me limitado a isso, e por essa razão, acabei percebendo que a configuração estética e ética eram completamente imbricadas especialmente porque os documentos de processo analisados revelavam subjetividades estéticas. Inicialmente, pensei que um projeto poético é a formação estética a partir de elementos éticos, de crenças e valores de toda a ordem, dos compositores. Acabei percebendo que, não raras vezes, *Otello* era um projeto ético que resultou em uma obra estética, a formação de uma amizade, a constituição poética da relação entre Verdi e Boito, a construção da minha própria percepção desse trabalho.

A reconstituição do movimento epistolar, o primeiro objetivo específico, mostrou-se as cartas como uma relação de forças e poderes em jogo, mas, além disso, uma relação poética, uma narrativa discursiva que beirou ao ficcional. Essa ficção se deu pelo meu recorte, isto é, tudo o que se leu fez parte de um recorte de pesquisa, de um processo intencional de escolhas que promoveu desde a seleção de cartas até a escolha dos teóricos para dialogarem com arsenal conceitual que deles provinham, tudo, dentro de uma ótica estabelecida por este autor. Se esse recorte, as interpretações e as reflexões aqui expressas correspondem a uma relativa proximidade com a realidade, ótimo. Do contrário, que a história tome este trabalho como uma bela obra fictícia sobre a relação de Verdi e Boito.

A troca de cartas estabelece uma abordagem estética sobre o que se pensou ser um jogo ético. Quando entendi que as duas coisas andavam juntas, foi mais fácil verificar a relação entre o intersubjetivo, o discursivo e o jogo ético-estético. Como conciliar algo que parecia tão complexo e difícil de se aproximar, que na filosofia recusam aproximações e na prática se estranham o tempo todo que é a ética e a estética? A amizade apareceu como elemento de conciliação. A amizade de Verdi e Boito surgiu como o amálgama que faltava para fundir esses dois elementos.

Sempre pensei: por que dois artistas que tiveram rusgas tão profundas trabalharam juntos com tanta afinidade sendo que, ambos tinham uma carreira consolidada e já nem precisavam mais um do outro? Por que, apesar de tantas objeções, o processo prosseguiu, prosperou e teve, relativamente, sucesso? Por que *Otello* é considerado um *capo lavoro* comparativamente à outras obras de Verdi ou de Boito? Essas foram não somente indagações mas insatisfações que sempre julguei mal explicadas. Por fim, pensava: por que Boito sempre quis trabalhar com Verdi e o que havia em Boito que, apesar do maestro de Busseto não precisar o fez aceitar o projeto? Acredito que consegui expressar um pouco dessas dúvidas e da resposta a elas.

As reflexões sobre o que é ter uma ideia musical em ópera refletem meus próprios questionamentos e interesses. Há uma resposta para isso? A questão principal não procura respostas, pois que parecem colocar um ponto final em questões que não pretendem encerrar-se. A composição do drama musical se transformou no resultado de um jogo no qual entravam vários elementos: a ética, como trama social e cultural; o libreto, que fornece os argumentos dramatúrgicos; e, agora, sobretudo a encenação, que materializa as "tintas musicais".

Cada capítulo, subcapítulo, conceito e autor elencado correspondem a uma dúvida, uma insatisfação (minha para comigo), uma necessidade de um aprendizado e crescimento que pudessem levar a uma abordagem mais completa sobre *Otello*. Em todos os momentos, se estava falando de *Otello* pelos conceitos de Gadamer, Foucault, Heidegger, Lévinas Ricœur, Bergson, Deleuze, etc. Até mesmo Wagner serviu para falar de Verdi e Boito e explicar *Otello*.

Outro pensador essencial para esta obra foi Foucault. Pensar um processo criativo como parte de um processo de subjetivação, onde na poética o criador também cria a si mesmo, foi uma exercício tão enriquecedor quanto eleger o cuidado de si como prática de liberdade como elementos essenciais para um processo estético colaborativo. A amizade surgiu como uma espécie de decorrência dessa prática de liberdade manifesta em favor do outro, como um

abrir mão, mais do que uma concessão, uma generosidade cabível dentro de um processo onde os criadores mais do que confiarem um no outro, respeitam-se.

Verdi disse para voltarmos ao passado. Voltei. Ao voltar recordo das palavras do maestro que disse, muitos anos depois da frase inicial: "[...] eu entendo o que há no passado que é base, fundamento, solidez; eu entendo aquele passado que foi colocado de lado pela exuberância moderna, e ao qual se deverá retornar cedo ou tarde infalivelmente." (VERDI, 1883c, p. 629, tradução nossa)[564]. Ao ver o passado que há no passado, vejo Boito como o passado para o qual Verdi retornou, e Verdi o futuro o qual Boito almejava. Não há hierarquia (qual é mais importante ou melhor), não existe um sem o outro.

Se alguém imaginar que enalteci ou idolatrei Verdi aqui, devo alertar que todos que aparecem aqui são personagens da minha imaginação. Logo, o Verdi e o Boito da minha criação acadêmico-ficcional, são ora idealizados, ora próximos da realidade. Portanto, o sentimento crítico está presente até na escolha que se adotou. Independentemente disso, que a leitura tenha sido prazerosa, tanto quanto me foi agradável compartilhar dúvidas, crenças e desejos.

Escrever esse texto fez-me sentir parte do próprio processo criativo de *Otello*, parece que testemunhei e participei. De igual maneira, quando trouxe Foucault para esta obra, sinto como se participasse dos conceitos que dele provinham, parece que pensava com Heidegger, acreditava que redescobria o tempo com Bergson. Além de abordar o processo criativo de uma ópera, *Otello* foi o mote para o meu próprio processo criativo, para articular e criar uma tese que fala de algo fascinante: a relação na prática entre o caos onde orbitam descontroladamente as ideias, passando para uma certa estruturação e materialização naquilo que chamamos criação.

Após tudo isso não me é possível continuar a chamar Verdi de compositor e Boito de libretista, ambos compartilharam tudo, a colaboração fez com que ambos dividissem seus espaços de domínio e realizassem a obra em conjunto. Termino por dizer que, apesar de ter dito tudo o que quis, ainda gostaria de ter dito mais, de ter falado mais sobre o processo de composição do libreto, de ter tratado alguns conceitos com maior profundidade, como a subjetividade estética e a amizade como relação estética, por exemplo e, especialmente, tratado dos esboços musicais com detalhes.

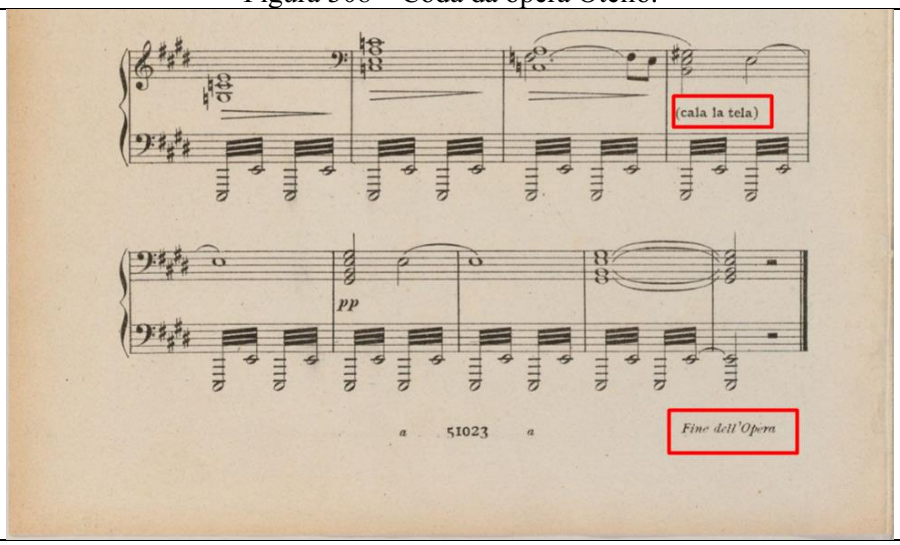
Entendi a pouco tempo do fim que o melhor seria tratar a criação da ópera de maneira integrada, sem fragmentá-la como uma criação dividida em libreto, música e encenação. Entretanto, apesar de ser difícil, pareceu-me mais de acordo com o que defendi desde o princípio, que a ópera é uma arte que só existe quando suas partes constitutivas reúnem-se de

[564] Para acesso ao texto original, vide Anexo 9.1.CXV.

tal forma que não sejam mais identificáveis, que o mais apropriado e coerente, seria expor essa criação também integradamente.

Encerro aqui um capítulo da minha vida: *Otello fu… pria d'usciderti, sposa ti bacia, or morrendo nel ombra in cui mi giaccio... un bacio, un bacio ancor... un altro bachio.*

Figura 308 – Coda da ópera Otello.



Fonte: Partitura reduzida para voz e piano, de Michele Saladino (1913, p. 364).

8 REFERÊNCIAS

8.1 ENTREVISTAS, DEPOIMENTOS E CONFERÊNCIAS

DUBATTI, Jorge. Universidad de Monterrey. **Conferencia sobre filosofía del teatro**, 2010b. Disponivel em: < https://bit.ly/3SanPo3 >. Acesso em: 2017 out. 03.

SUASSUNA, Ariano. Ariano Suassuna fala do bom e do ruim. **Youtube**, abr. 2008. Disponivel em: <https://bit.ly/3njy1wd>. Acesso em: 26 jun. 2022.

8.2 ICONOGRAFIA

AUDOUARD, Pau. Eleonora Duse - Sul retro a matita: "Cini", "as Cleopatra Shakespeare", "1084", "N.275" [Colorido digitalmente]. **Archivio Fondazione Giorgio Cini**, 30 set. 2017. Disponivel em: <https://bit.ly/3w9g7Au>. Acesso em: 06 maio 2022.

BARONCHELLI, Andrea. Retrato de Antonio Ghislanzoni. **Archivio Storico Ricordi - disegno [ICON000042]**, 1917. Disponivel em: <https://bit.ly/3uV4vkR>. Acesso em: 16 jul. 2022.

BARRAULT - Michel Chevalier - Charles Duveyrier : [estampe]. **Gallica - Bibliothèque Nationale de France**, 1979. Disponivel em: <https://bit.ly/3yNBM2w>. Acesso em: 16 jul. 2022.

BELLINI , Gentile. **Processione in piazza San Marco**. 1496. Disponivel em: <https://bit.ly/3Od9LH5>. Acesso em: 17 jul. 2022.

BOITO, Arrigo. Incipit: 1.A.1.a.42: Verdi alle prove. **Archivio Fondazione Giorgio Cini**, 30 set. 2017a. Disponivel em: <https://bit.ly/38bMvu7>. Acesso em: 06 maio 2022.

_____. Antonio e Cleopatra. **Archivio Fondazione Giorgio Cini**, 30 set. 2017b. Disponivel em: <https://bit.ly/3vQDK1I>. Acesso em: 06 maio 2022.

_____. Macbeth. **Archivio Fondazione Giorgio Cini**, 30 set. 2017c. Disponivel em: <https://bit.ly/3kNRunO>. Acesso em: 06 maio 2022.

_____. Giulietta e Romeo. **Archivio Fondazione Giorgio Cini**, 30 set. 2017d. Disponivel em: <https://bit.ly/3MQRZZW>. Acesso em: 06 maio 2022.

_____. Incipit: 1.A.1.b.1: Quella che il Verdi chiamava parola scenica. **Archivio Fondazione Giorgio Cini**, 30 set. 2017e. Disponivel em: <https://bit.ly/3yoPSsr>. Acesso em: 06 maio 2022.

BOSSI; GUIGONI. Fotografia de Verdi e Tamagno. **Dorotheum**, 1899. Disponivel em: <https://bit.ly/3OnF2Y5>. Acesso em: 20 jul. 2022.

CABINET Favereau / Sisiphe. **The British Museum**, 1973. Disponivel em: <http://bit.ly/2YqpKvC>. Acesso em: 10 jul. 2019.

CAGE, John. John Cage - 4'33" by David Tudor. **Youtube**, 1952. Disponivel em: <https://bit.ly/3sNptQF>. Acesso em: 17 fev. 2022.

CALZOLARI, Iginio. Dio, la famiglia e la patria. Ricordo dello scrittore Giulio Carcano nel bicentenario della sua nascita. **Archivio Iconografico del Verbano Cusio Ossola**, 30 ago. 1884. Disponivel em: <https://bit.ly/3AqBW2g>. Acesso em: 04 jul. 2022.

CAMUS, G.. [Victor Maurel dans le rôle de Yago : portrait / G. Camus]. **Gallica**, 1894. Disponivel em: <https://bit.ly/3Pn08ar>. Acesso em: 19 jul. 2022.

CARPACCIO, Vittore. **Ritratto di cavaliere**. 1510. Disponivel em: <https://bit.ly/3ISr6UP>. Acesso em: 18 jul. 2022.

_____. **Arrivo a Colonia**. 1526a. Disponivel em: <https://bit.ly/3aRaGPT>. Acesso em: 17 jul. 2022.

_____. **Miracolo della reliquia della Croce al ponte di Rialto**. 1526b. Disponivel em: < https://bit.ly/3PgHFfH >. Acesso em: 18 jul. 2022.

_____. **Sogno di Orsola**. 1526c. Disponivel em: <https://bit.ly/3RLE9eC>. Acesso em: 19 jul. 2022.

CARPEZAT, Eugène. [Othello : maquette construite de l'acte III / par Eugène Carpezat]. **Gallica**, 1894. Disponivel em: <https://bit.ly/3B0t0kp>. Acesso em: 20 jul. 2022.

CHAPERON, Philippe ; RUBÉ, Auguste. Othello : maquette construite de l'acte IV. **Gallica**, 1894. Disponivel em: <https://bit.ly/3IXZUnP>. Acesso em: 23 jul. 2022.

EDEL, Alfredo. Figurino di Otello, Atto: 1. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000891]**, 1887aa. Disponivel em: <https://bit.ly/3vjXryw>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Otello [Atto: 1, 2]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000892]**, 1887ab. Disponivel em: <https://bit.ly/38o1Rvq>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Otello [Atto: 2, 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000893]**, Milano, 1887ac. Disponivel em: <https://bit.ly/3F4DrUd>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Otello [Atto: 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000894]**, 1887ad. Disponivel em: <https://bit.ly/3vh7SD4>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Jago [Atto: 2]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000883]**, 1887ae. Disponivel em: <https://bit.ly/3rTKl9g>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Roderigo [Atto: 1, 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000899]**, 1887ai. Disponivel em: <https://bit.ly/3vj0JlW>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Dignatari della R.V. [Atto 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000901]**, 1887aj. Disponivel em: <https://bit.ly/3OI6KQz>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Lodovico [Atto 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000902]**, 1887ak. Disponivel em: <https://bit.ly/3ERwHst>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Araldo [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000904]**, 1887am. Disponivel em: <https://bit.ly/3KisKhF>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino delle Popolane Cipriote [Atto:1]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000905]**, 1887an. Disponivel em: <https://bit.ly/3Ln2Uuj>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino delle Popolane Cipriote [Atto: 1]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000906]**, 1887ao. Disponivel em: <https://bit.ly/37JNQrS>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Fanciulli ciprioti [Atto: 1, 2]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000908]**, 1887ap. Disponivel em: <https://bit.ly/3vIUeYx>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino delle Nobili Dame Veneziane [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000909]**, 1887aq. Disponivel em: <https://bit.ly/3LAvRDf>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino delle Nobili Dame Veneziane [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON 000911]**, 1887ar. Disponivel em: <https://bit.ly/39lpVj5>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Gentildonna Veneziana [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000910]**, 1887as. Disponivel em: <https://bit.ly/3xZzr5F>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Capi Ciurma Veneti [Atto: 1, 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000912]**, 1887at. Disponivel em: <https://bit.ly/38qv2hi>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Ciurma [Atto: 1, 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000913]**, 1887au. Disponivel em: <https://bit.ly/39lqLML>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Ciurma [Atto: 1]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000914]**, 1887av. Disponivel em: <https://bit.ly/3OD4ni6>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Capitani Veneti [Atto: 1, 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000915]**, 1887aw. Disponivel em: <https://bit.ly/3kifMps>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figutino di Capitani [Atto: 1, 2, 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000916]**, 1887ax. Disponivel em: <https://bit.ly/3xZC8UP>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Soldati Veneti [Atti: 1, 3, 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000917]**, 1887ay. Disponivel em: <https://bit.ly/3MzjOG4>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Soldati veneti [Atto: 1, 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000918]**, 1887az. Disponivel em: <https://bit.ly/3ESo54I>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Popolani Ciprioti [Atto: 1, 2]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000919]**, 1887ba. Disponivel em: <https://bit.ly/3KqRSTC>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Marinai Veneti. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000920]**, 1887bb. Disponivel em: <https://bit.ly/3MzbPZS>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurini degl'Albanesi e Greci [Atto: 1, 2]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000921]**, 1887bc. Disponivel em: <https://bit.ly/3KhZEPy>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Nobili Signori veneti [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000924]**, 1887be. Disponivel em: <https://bit.ly/3xRfCNX>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Cavalieri [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000926]**, 1887bf. Disponivel em: <https://bit.ly/3Kl2i79>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Nobili Cavalieri Veneti [Atto: 3, 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000927]**, 1887bg. Disponivel em: <https://bit.ly/3OxLKMm>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Giovani Veneti [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000928]**, 1887bh. Disponivel em: <https://bit.ly/3Ki11Oc>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Giovani gentiluomini veneti [Atto: 3, 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000929]**, 1887bi. Disponivel em: <https://bit.ly/3LlJ9TQ>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figutrino di Taverniere Cipriotto. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000930]**, 1887bj. Disponivel em: <https://bit.ly/3EOHdka>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Trombettiere [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000931]**, 1887bk. Disponivel em: <https://bit.ly/3MyN2ou>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Alfiere [Attop:3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000932]**, 1887bl. Disponivel em: <https://bit.ly/3ENX4zC>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Paggio veneto. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000933]**, 1887bm. Disponivel em: <https://bit.ly/3LniHcz>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Paggi di Desdemona [Atto: 3, 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000934]**, 1887bn. Disponivel em: <https://bit.ly/3LlKk5I>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Cavalieri della Calza [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000935]**, 1887bo. Disponivel em: <https://bit.ly/3vgV0wU>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino degl'Ufficiali veneti [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICONM000937]**, 1887bp. Disponivel em: <https://bit.ly/3EOIAiO>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino dei Guardie d'onore [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000938]**, 1887bq. Disponivel em: <https://bit.ly/3MAqbJ8>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Desdemona [Atto: 2]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000885]**, 1887bs. Disponivel em: <https://bit.ly/3OEbUx7>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Desdemona [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000886]**, 1887bt. Disponivel em: <https://bit.ly/3vkYbno>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Desdemona [Atto: 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000887]**, 1887bu. Disponivel em: <https://bit.ly/3MCfW7r>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Emilia [Atto: 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000888]**, 1887bw. Disponivel em: <https://bit.ly/3LlOEBY>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino di Emilia [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collazione Digitale [ICON000889]**, 1887bx. Disponivel em: <https://bit.ly/3viISLN>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurino de Emilia [Atto: 2]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000890]**, 1887by. Disponivel em: <https://bit.ly/3LkvVGN>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Figurini di Gentiluomini veneziani. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale (ICON000936)**, 1887bz. Disponivel em: <https://bit.ly/38QE7R1>. Acesso em: 04 maio 2022.

ELEMENTI di scenotecnica. **Lo spazio scenico**, 2020. Disponivel em: <https://bit.ly/3NRjALe>. Acesso em: 05 jun. 2022.

FARINA, Salvatore. "Dopo la prima rappresentazione dell'Aida di Giuseppe Verdi alla Scala." Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52]. **InternetCulturale**, 11 fev. 1872. Disponivel em: <http://bit.ly/2OjiudZ>. Acesso em: 14 dez. 2019.

FERRARIO, Achille. Giuseppe verdi (a destra) e Arrigo Boito (a sinistra) nel giardino dell'abitazione di Giulio Ricordi in Via Borgonuovo, Milano. [Colorida Digitalmente]. **Internet Culturale**, 1892. Disponivel em: <http://bit.ly/2JXRIpv>. Acesso em: 10 jul. 2019.

FERRARIO, Carlos. Fotografia: Sala dorada [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000161]**, 1887a. Disponivel em: <https://bit.ly/3xW7dbS>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Fotografia: La Camera di Desdemona [Atto 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000162]**, 1887b. Disponivel em: <https://bit.ly/37HKFBg>. Acesso em: 26 abr. 2022.

FOTOGRAFIA de Alfredo Edel. **Archivio Storico Ricordi - Fotografia [FOTO003436]**, 1912. Disponivel em: <https://bit.ly/3zcG3Ov>. Acesso em: 16 jul. 2022.

FOTOGRAFIA de Francesco Tamagno com o Figurino N11 de Otello. **Teatro dell'Opera di Roma**, 1887. Disponivel em: <https://bit.ly/3Pw2GmJ>. Acesso em: 24 jul. 2022.

FOTOGRAFIA de Francesco Tamagno como Otello no segundo Ato. **Youtube**, 1887. Disponivel em: <https://bit.ly/3yU9Utt>. Acesso em: 20 jul. 2022.

FOTOGRAFIA de Franco Faccio. **Archivio Storico Ricordi - Fotografia [FOTO000041]**, 1891. Disponivel em: <https://bit.ly/3uSSbS8>. Acesso em: 16 jul. 2022.

FOTOGRAFIA de Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi - Fotografia [FOTO000715]**, 1912. Disponivel em: <https://bit.ly/3RGYQs6>. Acesso em: 16 jul. 2022.

FOTOGRAFIA de Giuseppe Giacosa e Arrigo Boito. **Arrigo Boito Comitato Nazionale 1918-2018**, 2022. Disponivel em: <https://bit.ly/3yNWvmC>. Acesso em: 16 jul. 2022.

FOTOGRAFIA de Verdi e Jago, 1894. Disponivel em: <https://bit.ly/3INYnAx>. Acesso em: 19 jul. 2022.

LISTA dei costumi - Otello. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale[ICON011892]**, 1887. Disponivel em: <https://bit.ly/3vTz0Hx>. Acesso em: 26 abr. 2022.

GORDIGIANI, Michele. Testimonianze figurative dal territorio tra XIV e XIX secolo. **Riva del Garda, Museo Civico**, 1862. Disponivel em: <https://bit.ly/3RbOal0>. Acesso em: 04 jul. 2022.

JAMBON, Marcel. [Othello : Acte I : une place près du château, une taverne : maquette de décor en volume / Marcel Jambon]. **Gallica**, 1895a. Disponivel em: <https://bit.ly/3PCHD1n>. Acesso em: 19 jul. 2022.

KAMERMANN. Gravura de Alessandro Rolla, école française. **Bibliothèque Nationale de France**, 2010. Disponivel em: <https://bit.ly/3o9eKyg>. Acesso em: 16 jul. 2022.

MARGHERITA Barezzi. **Verdi Online**, ago. 2013. Disponivel em: <http://bit.ly/2M2wHM5>. Acesso em: 16 dez. 2019.

MAURI, Achille. Fotografia de Francesco Florimo. **Archivio Storico Ricordi - Fotogragia [FOTO001345]**, 1888. Disponivel em: <https://bit.ly/3yLuT1J>. Acesso em: 16 jul. 2022.

MUGNONE, Leopoldo. Fotografia de Teresa Stolz e Giuseppe Verdi. **Archivio Storico Ricordi - Fotografia [FOTO000709]**, 1899. Disponivel em: <https://bit.ly/3za64O7>. Acesso em: 16 jul. 2022.

NADAR, Félix. **Eugène Scribe. Auteur dramatique**. Paris: Atelier Nadar, 1900-1916. Disponivel em: <https://bit.ly/3PfX53B>. Acesso em: 16 jul. 2022.

OTELLO, Victor Maurel nel ruolo di Jago/Ritratto. **Fondazione Giorgio Cini**, 1887a. Disponivel em: <https://bit.ly/3RJ2S3q>. Acesso em: 19 jul. 2022.

PALAZZETTO Bru Zane. **Centre de musique romantique Française**, 1905. Disponivel em: <https://bit.ly/3BbZsR5>. Acesso em: 16 jul. 2022.

RITRATTO del tenore italiano Francesco Tamagno (1850 - 1905) nell'ultimo atto dell'Otello di Giuseppe Verdi. **Meisterdruker Kunstreproduktionen - Fine Art Prints**, 1887. Disponivel em: <https://bit.ly/3v8HaMI>. Acesso em: 24 jul. 2022.

ROSSI, Giulio. Galleria Immagini. **Archivio Storico Ricordi - Fotografia [FOTO000757]**, 1900. Disponivel em: <https://bit.ly/3z99yRa>. Acesso em: 16 jul. 2022.

SALVATORE Cammarano. **VERDI ONLINE - Un viaggio attraverso le fonti storiche di Giuseppe Verdi**, 2022. Disponivel em: <https://bit.ly/3PsMphM>. Acesso em: 16 jul. 2022.

SILVA , Carlos Eduardo da. **Visita ao Museo Teatrale Alla Scala**. 2019. Fotografias. Coleção particular

VACQUERIE, Augueste. François-Victor Hugo, tête tournée vers la droite. **Les Musée de la ville de Paris**, Entre 1853 e 1855. Disponivel em: <https://bit.ly/3OKwEmj>. Acesso em: 04 jul. 2022.

VARISCHI, Arturo ; ARTICO, Giovanni. Fotografia de Arrigo Boito. **Archivio Storico Ricordi - Fotografia [FOTO002997]**, 1900-1918. Disponivel em: <https://bit.ly/3ObSvSH>. Acesso em: 16 jul. 2022.

VERDI. Direção: Renato CASTELLANI. Produção: Alessandro ALTIERI e et. al. Intérpretes: Ronald PICKUP; Carla FRACCI; Giampiero ALBERTINI; Daria NICOLODI; Adriana INNOCENTI e et. al. [S.l.]: RAI, Antenne 2, Bavaria Film, BBC, SVT 2, TSS. 1982.

ZUCCARELLI, Giovanni. Scenario: L'esterno del Castello [Atto: 1, Scena I]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000155]**, 1887a. Disponivel em: <https://bit.ly/3rVK31D>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Scenario: Una sala terrena nel castello [Atto: 2]. **Archvio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000156]**, 1887b. Disponivel em: <https://bit.ly/3Ki8VXS>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Scenario: La gran sala del Castello sala dorata [Atto: 3]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON0001569]**, 1887e. Disponivel em: <https://bit.ly/3vhcdGy>. Acesso em: 26 abr. 2022.

_____. Scenario: La Camera di Desdemona [Atto: 4]. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON000160]**, 1887f. Disponivel em: <https://bit.ly/3vl8iIR>. Acesso em: 26 abr. 2022.

8.3 DISSERTAÇÕES E TESES

BOSIO, Elisa. **L'epistolario di Arrigo Boito - Tomo I**. Università degli Studi di Padova. Dipartimento di Italianistica. Tese de Doutorado. Padova, p. 621. 2010a.

_____. **L’epistolario di Arrigo Boito - Tomo II**. Università degli Studi di Padova. Dipartimento di Italianistica. Tese de Doutorado. Padova, p. 598. 2010b.

BURONI, Edoardo. **Arrigo Boito Libretista: Un'indagine linguistica tra testo poetico e testo musicale**. Università Degli Studi di Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia. Dipartimento di Filologia Moderna. Milano, p. 326. 2008-2009.

PLESSIS, Hendrik Johannes Paulus du. **Parola Scenica: toward realism in Italian Opera**. University of the. Faculty of Arts. Tese de Doutorado. Johannesburg, p. 257. 2007.

SOARES, Nara Marques. **Sendo Escritor**. Universidade Federal de Santa Catarina. Centro de Comunição e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura. Tese de Doutorado. Florianópolis, p. 216. 2011.

8.4 BIBLIOGRAFIA

ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963a.

_____. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963b.

_____. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. III, 1963c.

_____. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV, 1963d.

ABRAHAM, Tomás. **Los senderos de Foucault**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1990.

ADAMI, Giuseppe. **Giulio Ricordi:** l'amico dei musicisti italiani. Milano: Biessezeta, 2002.

AGAMBEN, Gigorgio. **Signatura rerum**. Tradução de Flavia Costa e Mercedes Ruvitoso. Barcelona: Anagrama, 2009.

AGAWU, Kofi. Il ritmo. In: NATTIEZ, Jean-Jacques , et al. **Enciclopedia della musica:** Il sapere musicale. Torino: Giuluo Einaudi Editore, v. II, 2002. p. 45-71.

ALIGHIERI, Dante. **A divina commedia:** inferno. Tradução de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ALLERS, Christian Wilhelm; KRAEMER, Hans. **Unser Bismarck**. Stuttgart: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, 1895.

ANTONIO Barezzi. **Verdi Online**, ago. 2013. Disponivel em: <http://bit.ly/2YQctdM>. Acesso em: 16 dez. 2019.

APPIA, Adolphe. **L’oeuvre d’art vivant.** Paris: Édition Atar, 1921.

ARAGONA, Livio. Shakespeare-Boito-Verdi: Otello. In: GRILLI, Alessandro. **L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità**. Pisa: Plus - Pisa University Press, 2006. p. 91-110.

ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

_____. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Júnior; Paulo Famhouser Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2a. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

_____. **Poética**. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

ARISTÓXENO. Harmonica. In: MACRAN, Henry Stuart (ed.). **The Harmonics of Aristoxenus**. Oxford: Clarendon Press, 1902. p. 165 – 222.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1990.

BABLET-HAHN, Marie L. (org.). **Adolphe Appia:** ŒUVRES COMPLÈTES. Tome I. 1880 - 1894. Paris: L'age d'homme, 1983.

BACCA, Juan David García. **Filosofía de la música**. Barcelona: Anthropos, 1989.

BAILLY, Anatole. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Gérard Gréco, 2020.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Questões de literatura e de estética:** a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et. al. 7a. ed. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes.** Tradução de Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

BARENBOIM, Daniel ; CHÉREAU, Patrice. **Diálogos Sobre Música e Teatro:** Tristão e Isolda. Tradução de Sérgio Rocha Brito Marques. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 65-70 p. ISBN 1415-4498.

BARKER, Andrew. Did Aristoxenus Write Musical History. In: HUFFMAN, Carl A. (ed.). **Aristoxenus of Tarentum:** discussion. New Jersey: Routledge, 2012. p. 1 – 28.

BARROS, Diana Luz Pessoa; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARTHES, Roland. “The Death of the Author”. Tradução de Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. p. 142-148.

BASEVI, Abramo. **Studio sulle opere di Giuseppe Verdi**. Firenze: Tipografia Tofani, 1859.

BAUDELAIRE, Charles. **Les Paradis Artificiel**. Paris: Poulet-Malassis, 1860.

BAUGNIET, Charles. 400 lettres de musiciens au Musée royal de Mariemont. Paris: Editions Mardaga, 1995.

BEACHAM, Richard. **ADOLPHE APPIA:** Texts on Theatre. New York: Routledge Inc., 2011.

BELLAIGUE, Camille. **Verdi, bibliographie critique**. Paris: Librairie Renouad, 1912.

BENVENISTE, Èmile. **Problèmes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, v. 2, 1974.

BERGSON, Henri. Introdução à Metafísica. In: BERGSON, Henri ; BACHELARD, Gaston. **Os Pensadores - Cartas, Conferências e Outros Escritos - A Filosofia do Não - O Novo Espírito Científico - A Poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1974. p. 17-46. Os Pensadores - XXXVIII.

_____. **Matéria e memória:** ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A evolução criadora**. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BIANCONI, Lorenzo. Piccolo glossario di Drammaturgia musicale. In: PAGANNONE, Giorgio (org.). **Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche**. Lecce-Iseo: Pensa MultiMedia, 2010. p. 201-263. Disponivel em: <https://bit.ly/3rDYpDK>. Acesso em: 19 Abril 2022.

BLOEMAERT , Cornelis ; DIEPENBEECK , Abraham van e MATHAM , Theodor. **Cabinet Favereau / Sisiphe**. 1655. ilustração. Disponivel em: <https://bit.ly/2JNnw1n>. Acesso em: 10 jul. 2019.

BOAL, Augusto. **O arco-íris do desejo:** o método Boal de teatro e terapia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BOHM, David. **A totalidade e a ordem implicada:** uma nova percepção da realidade. Tradução de Mauro de Campos Silva. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BOHRER, Karl Heinz. Die romantische Brief die Entstehung ästhetischer Subjektivität. München: Karl Hanser, 1987.

BOITO, Arrigo. Cronaca musicale (13 settembre 1863). In: NARDI, Piero (a cura). **Tutti gli scritti di Arrigo Boito**. Milano: Mondadori, 1942a. p. 1079-1084.

_____. Esperimenti della Società del Quartetto - Seconto esperimento, Ano II (7 maggio 1865). In: NARDI, Piero (a cura). **Tutti gli scritti di Arrigo Boito**. Milano: A. Mondadori, 1942a. p. 1169-1172.

_____. Bibliografia italiana: canti di Aleardo Aleardi. In: NARDI, Piero. **Tutti gli scritti di Arrigo Boito**. Milano: Mandadori, 1942b. p. 1250-1275.

_____. **Otello:** dramma lirico in 4 atti. Milano: G. Ricordi & C., 1886b. Disponivel em: <https://bit.ly/3aI4qu1>. Acesso em: 18 ago. 2022.

_____. **Otello:** dramma lirico in 4 atti. Milano: G. Ricordi & C., 1886c. Disponivel em: <https://bit.ly/3xdqxPQ>. Acesso em: 18 jul. 2022.

_____. **Otello**. Dramma lirico in quattro atti. Milano: G. Ricordi & C., 1887. Disponivel em: <https://bit.ly/3xdqxPQ>. Acesso em: 07 jul. 2022.

_____. Falstaff. **Opera Stanford**, 23 set. 2005. Disponivel em: <https://stanford.io/2EubDd8>. Acesso em: 17 dez. 2019.

BOUVET, Nora Esperanza. **La escritura epistolar**. Buenos Aires: Eudeba, 2006.

BRADLEY, A. C. **A tragédia shakespeariana:** Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas; revisão da tradução Marcelo Brandão Cipolla e revisão técnica John Milton. 1a. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

BUSONI, Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio. L'Otello di Verdi, studio critico. In: _____. **Otello di Giuseppe Verdi:** Stagione 2001-2002. Milano: Teatro Alla Scala, 2001. p. 219-223.

BUTLER, Gregory. La retorica tedesca e la Affektenlehre. In: NATTIEZ, Jean-Jacques , et al. **Enciclopedia della musica:** Storia della musica europea. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., v. IV, 2004. p. 447-461.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens:** a máscara e a vertigem. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Edições Cotovia, 1990.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio:** lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Caio Vieira Reis de. **Fundamentos da tradução em língua espanhola**. Rio e Janeiro: SESES, 2016.

CASATI, Marisa di Gregorio; CELLA, Franca ; RICORDI, Madina. **Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)**. Parma: Istituto di Studi Verdiani, 1994.

CASOY, Sergio. **Óperas e outros cantares**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

CASTRO, Edgardo. El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores. Bemal: Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

CHOCIAY, Rogério. **Teoria do verso**. São Paulo: Mc Graw-Hill, 1974.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. **A ópera barroca italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COLERIDGE, Samuel Taylor. **The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge**. New York: Harper & Brothers, v. IV, 1884.

_____. **Lectures on Shakespeare**. London: J. M. Dent & Sons, Ltd., 1907.

CONATI, Marcello. "Il valore del tempo": Verdi e Boito: Preistoria de una collaborazione. In: MORELLI, Giovanni. **Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita**. Venezia: Leo S. Olschki, 1994. p. 297-354.

_____. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

CREESE, David. Instruments and Empiricism in Aristoxenus' Elementa Harmonica. In: HUFFMAN, Carl A. (ed.). **Aristoxenus of Tarentum:** discussion. New Jersey: Routledge, 2012. p. 29 – 64.

CROCHE, Benedetto. **La letteratura della nuova Italia**. Bari: Gius. Laterza & Figli, 1921.

_____. **Breviário de estética**. São Paulo: Ática, 1997.

D'ANGELO, Emanuele. **Arrigo Boito drammaturgo per musica:** idee, visioni, forma e battaglie. Venezia: Marsilio Editori, 2010.

DE RENSIS, Raffaello. **Franco Faccio e Verdi. Carteggi e documenti inediti**. Milano: Fratelli Trevis Editori, 1934.

_____. **Franco Faccio:** Arte, Scapigliatura, Patriotismo. Roma: Neoclassica, 2016.

DEAN, Winton. Verdi's 'Otello': A "shakespearean" masterpiece. In: _____. **Shakespeare Survey**. Cambridge: Cambridge University Press, v. 21, 1968. p. 87-96.

DELEUZE, Gilles ; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia? Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz**. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____; _____. **Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, v. 4, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Rio, 1976.

_____. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Bergsonismo**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. **Proust e os signos.** Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2a ed. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Foucault**. Tradução de Cláudia Sant'Anna Martins e revisão de tradução Renato Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2019.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. ISBN Tomaz Tadeu da Silva.

DESCARTES, René. **Regras para a direção do espírito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2a. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens. 1a. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

D'OLIVEIRA, Armando Mora. Vida e Obra. In: WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000. p. 5-16. Col. Os Pensadores.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica:** (para além do estruturalismo e da hermenêutica). Tradução de Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária., 1995.

DUARTE, Irene Borges. Prólogo à edição portuguesa. In: HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014. p. V-XX.

DUBATTI, Jorge. **Filosofía del Teatro I:** Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. **Concepciones de teatro:** Poéticas teatrales y bases epistemológicas. Buenos Aires: Colihue, 2009.

_____. **Filosofía del teatro II:** cuerpo poético y función ontológica. 1a. ed. Buenos Aires: Atuel, 2010a.

DUCROT, Oswald ; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro et al. 3. ed. ed. São Paulo: [s.n.], 1998.

FERRERO, Mercedes Viale. Boito inventore di immagini sceniche: Rapporti significativi tra immagine poetica e immagine scenica. In: MORELLI, Giovanni. **Arrigo Boito**. Verona: Leo S. Olschki, 1994. p. 275-296.

FETIS, François-Joseph. MAZZUCATO (Albert). In: _____. **Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique**. Paris: Firmin-Didot Frères, v. 6, 1867. p. 49-50.

FIORIN, José Luiz. Uma teoria da enunciação: Benveniste e Greimas. **Gragoatá**, Niterói, v. 22, n. 22, p. 970-985, set-dez 2017. Disponivel em: <https://bit.ly/3aJNTFj>. Acesso em: 09 jun. 2022.

FITZMAURICE-KELLY, James. **Lope de Vega and the spanish drama**. London: R. Brimley Johnson, 1902.

FOUCAULT, Michel. **L'archéologie du savoir**. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

_____. Conversazione con Michel Foucault ("Entretien avec Michel Foucault"). In: DEFERT, Daniel ; EWALD, François ; LAGRANGE, Jacques. **Dits et écrits IV, 1980-1988**. Paris: Éditions Gallimard, 1994e. p. 41-95.

_____. Le Cercle d'épistémologie. In: EDWALD, François ; DEFERT, Daniel (org.). **Dits et écrits I, 1954-1969**. Paris: Éditions Gallimard, 1994j. p. 696-731.

_____. A verdade e as formas jurídicas ("La vérité et les formes juridiques"). In: DEFERT, Daniel ; EWALD, François ; LAGRANGE, Jacques. **Dits et écrits II, 1970-1975**. Paris: Éditions Gallimard, 1994k. p. 538-645.

_____. **A verdade e as formas jurídicas**. Tradução de supervisão final do texto Léa Porto de Abreu Novaes. et al. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2002.

_____. **A hermenêutica do sujeito:** curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução de Salma annus Muchail Márcio Alves da Fonseca. 3a. ed. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Pena, 2010a.

_____. **O Governo de si e dos outros**. Tradução de Eduardo BRANDÃO. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b.

_____. As Técnicas de Si. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos, volume IX:** genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Tradução de Abner CHIQUIERI. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a. p. 264-296.

_____. Sobre a Genealogia da Ética: um Resumo do Trabalho em Curso. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos, volume IX:** genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014b. p. 214-237.

_____. A vontade de saber. In: MOTTA, Manoel Barros da. **Ditos e escritos, volume X:** filosofia, diagnóstico do presente e verdade. Tradução de Abner Chiquieri. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. X, 2014c. p. 81-86.

_____. O jogo de Michel Foucault. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos, volume IX:** genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014d. p. 44-77.

_____. O sujeito e o poder. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). **Ditos e escritos, volume IX:** genealogia da ética, subjetividade e sexualidade. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014e. p. 118-140.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Ditos e escritos, volume V:** ética, sexualidade, política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 3a. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. V, 2017a. p. 258-280.

_____. O Cuidado com a Verdade. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Ditos e escritos, volume V:** ética, sexualidade, política. 3.ed. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. V, 2017b. p. 234-245.

_____. O Uso dos Prazeres e as Técnicas de Si. In: MOTTA, Manuel Barros da (org.). **Ditos e Escritos, volume V:** ética, sexualidade, política. 3.ed. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, v. V, 2017c. p. 187-211.

_____. **História da Sexualidade 2:** o uso dos prazeres. Tradução de Maria Thereza da Costa Abuquerque e revisão técnica de José Augusto Guihon Albuquerque. 8a. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FRANK, Manfred. **What is neostructuralism?** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.

FUBINI, Mario. **Piero Metastasio:** Opere. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1968.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Tradução de Flávio Paulo Meurer e revisão da tradução de Enio Paulo Giachini Giachini. 3a ed. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, v. I, 1997.

GATTI, Carlo. **Verdi nelle immagini**. Milano: Ministero della Cultura Popolare, 1941.

GATTI, Patrícia. **A expressão dos afetos em peças para cravo de François Coupeirin (1668-1733)**. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Dissertação. Campinas, p. 113. 1997.

GIRALDI, Giambattista Cinzio. **Gli Ecatommiti**. Torino: Cugini Pomba e Comp. Editori, v. II, 1853.

GIRARDI, Michele. Verdi e Boito: due artisti fra tradizione e rinnovameto. In: TINTORI, Giampiero. **Arrigo Boito, musicista e letterato**. Roma: Nuove Edizioni, 1986. p. 95-108.

GIUSTI, Giuseppe. **La Repubblica, in Versi editi ed inediti**. Livorno: Batta Rossi, 1863.

GOLDOVSKY, Boris. **Bringing Opera to Life:** Operatic acting and stage direction. New York: Meredith Corporation, 1968.

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere, Vol. 1:** Introdução ao estudo da filosofia. A filosofia de Benedetto Croce. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. São Paulo : Estação Liberdade, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Constraponto/PUC-RJ , 2010.

HANEY, John Louis. **The German Influence on Samuel Taylor Coleridge**. Philadelphia: [s.n.], 1902.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O discurso dos sons:** caminhos para uma nova compreensão musical. Tradução de Marcelo Fagerlande e revisão de Maria Teresa Resende e Myrna Herzog. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

HAROUCHE-BOUZINAC, Geneviève. **Escritas epistolares**. Tradução de Ligia F Ferreira. São Paulo: Edusp/IEB, 2016.

HAUSER, Arnold. **The Sociology of Art**. Tradução de Kenneth J. Northcott. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. **Ser e tempo**. Tradução de organização, nota prévia, anexos e notas: Fausto Castilho tradução. Campinas/SP: Editora Unicamp; Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 2012.

_____. **Die GrundProbleme der Phänomenologie**. Frankfurt: Vittorio Klostermann, 1975.

HELLER, Wendy. **Music in the Baroque**. New York: W.W. Norton and Company, 2014.

HEPOKOSKI, James A. **Giuseppe Verdi:** Otello. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

_____A. Boito and F.-V. Hugo's "Magnificent Translation": A Study in the Genesis of the Otello Libretto. In: PARKER, Roger. **Reading Opera**. New Jersey: Princeton University Press, 1988. p. 34-59.

_____A. Musica, dramma e dramma lirico. In: _____. **Otello:** dramma lirico in quattro atti. Milano: Edizini del Teatro Alla Scala , 2001. p. 55-87.

_____A.; FERRERO, Mercedes Viale. **'Otello' di Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, 1990.

HUFFER, Franz. Richard Wagner and the music of the future. History and aesthetics. London: Chapman and Hall, 1874.

HUGO, François-Victor. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. **Œuvres Complètes de William Shakespeare**. Tradução de François-Victor Hugo. Paris: Pagnerre, Libraire Éditeur, v. V, 1860a. p. 7-80.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berretini. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Os miseráveis**. Tradução de Francisco Ferreira da Silva Vieira. São Paulo: Centaur Editions, 2013.

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens:** o jogo como elemento da cultura. Tradução de João Paulo Monteiro e revisão de Mary Amazonas Leite de Barros. 4a. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

JESURUM, Olga. **Il personaggio muto:** due secoli di scenografia verdiana. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

JULLIEN, Adolphe. **Richard Wagner, sa vie et ses oeuvres**. Paris: J. Rouam, 1886. Disponivel em: <https://bit.ly/38ty6tH>. Acesso em: 17 maio 2022.

KAHN, Charles H. **A arte e o pesamento de Heráclito:** uma edição dos fragmentos com tradução e comentário de Charles H. Kahn. Tradução de o Élcio de Gusmão Verçosa Filho. São Paulo: Paulus, 2009.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KÁROLYI, Ottó. **La grammatica della musica:** la teoria, le forme e gli strumenti musicali. Torino: Einaudi, 1965.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage**. Paris: A. Colin, 1980.

KRAMER, Jonathan D. Il tempo musicale. In: NATTIEZ, Jean-Jacques , et al. **Enciclopedia della musica:** Il sapere musicale. Torino: Giulio Einaudi Editore, v. II, 2002. p. 143-170.

LACAN, Jacques Alain-Miller. **O Seminário, Livro 17:** o avesso da psicanálise, 1969-1970. Tradução de Ary Roitman e Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

LANGER, Susanne K. **Feeling and Form**. New York: Charles Scribner Son's, 1953.

LARRAURI, Maïte. Verdade e mentira dos jogos de verdade. **Mnemosine**, v. 10, n. 2, p. 281-299, 2014.

LEVI, Primo. **Domenico Morelli:** nella vita e nell'arte. Roma-Torino: Casa Editrice Nazionale, 1906.

LÉVINAS, Emmanuel. **Éthique et infini**. Paris: Librarie Arthème Fayard et Radio-France, 1982.

_____. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LUZIO, Alessandro. **Studi e bozzetti di storia letteraria e politica**. Milano: L. F. Cogliati, v. 1, 1910.

_____. **Carteggi Verdiani**. Roma: Reale Accademia D'Italia, v. II, 1935.

MARCHESI, Gustavo. **Viva V.E.R.D.I.:** Il suono del Risorgimento. Parma: Monte Università Parma Editore, 2011.

MELLACE, Raffaele. "Le nozze del piacere con la ragione". La voce dell'uomo di Teatro. In: BENISCELLI, Alberto ; COTTICELLI, Francesco ; TONGIORGI, Duccio (org.). **"Di Vienna e di me". Dalle lettere di / Aus den Briefen von / From the Letters of Pietro Metastasio**. Viena: Hollitzer Verlag, 2021. p. 65-67.

MEZI, Lodovico. Cenni storici sul R. Conservatorio di Milano. Milano: Ricordi, 1873.

MONALDI, Gino. **Verdi, 1839-1898**. Torino: Fratelli Bocca Editori, 1899.

MORELLI, Giovanni. Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita. Firenze: Olschki , 1994.

MORROCCHESI, Antonio. **Lezioni di declamazione e d'arte teatrale**. Firenzi: Tip. all insegna di Dante, 1832.

NARDI, Piero (a cura). **Tutti gli scritti di Arrigo Boito**. Milano: Mondadori, 1942a.

_____. **Vita di Arrigo Boito**. Verona: Casa Editrice A. Mondadori, 1942b.

NASCIMENTO, João Paulo Costa; SILVA, Mariana Galon. **História e Crítica Musical:** da Antiguidade ao Barroco. Batatais: Claretiano, 2016.

NATALI, Giulio. **La vita e le opere di Pietro Metastasio.** Livorno: Raffaello Giusti Editore, 1923.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estétca da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 1999.

_____. **Para uma política da amizade:** Arendt, Derrida, Foucault. Rio de Janeiro: Sinergia, Relume Dumará, 2009.

OSBORNE, Charles. **The complete operas from Verdi**. New York: Da Capo Press, 1977.

_____. **Dicionário de Ópera**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Marcus Góes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

_____. **Verdi, vida e ópera**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2009.

PACHECO, Omar. **Cuando se detiene la palabra**. Buenos Aires: Colihue, 2015.

PAREYSON, Luigi. **Estética:** Teoria da formatividade. Tradução de Ephraim Ferreira Alvez. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. **Os problemas da estética**. 3a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacob Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **Ópera e encenação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

PELBART, Peter Pál. **O tempo não reconciliado:** Imagens de tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: SAADI, Fátioma, GARCIA, Silvana (org.). **Próximo ato:** questões de Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008. p. 33-37. Disponivel em: <https://bit.ly/35F8zvv>. Acesso em: 01 Março 2022.

PETRARCA, Francesco. **Canzoniere**. Milano: BUR rizzoti, 2011.

PETROBELLI, Pierluigi ; CASATI, Marisa di Gregorio; MOSSA, Carlos Matteo. **Carteggio Verdi-Ricordi [1880-1881]**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1988.

_____. Boito e Verdi. In: MORELLI, Giovanni. Arrigo Boito. Atti del Convegno internazionale di studi dedicato al centocinquantesimo della nascita. Venezia: Leo S. Olschki, 1994. p. 261-273.

_____. **La musica nel teatro:** saggi su Verdi e altri compositori. Torino: EDT, 1998.

PHILLIPS-MATZ, Mary Jane. **Verdi:** a biography. London & New York: Oxford University Press, 1993.

PIANIGIANI, Guglielmo. **Giuseppe Verdi. Otello**. Pisa: ETS, 2010.

PIAVE, Francesco Maria. Libretto. In: OSBORNE, Charles. **Rigoletto:** a guide to the opera. London: Barrie & Jenkins, 1979. p. 99-154.

PICHON-RIVIÈRE, Enrique. **Teoria do vínculo**. Tradução de Eliane Toscano Zamikhouwsky. 7a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

PLANELLI, Antonio. **Dell' opera in musica**. Napoli: Stameria di D. Campo, 1772.

PLATÃO. **A República**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3a. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

_____. Primeiro Alcibíades. In: NUNES, Benedito ; PINHEIRO, Victor Sales. **Primeiro Alcibíades. Segundo Alcibíades**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015. p. 43-170.

_____. **Apologia de Sócrates**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.

PLUTARCO. De Musica. In: DUBNER, Emendavit Fredericus (ed.). **Plutarchi scripta moralia – Græce et Latine**. Paris: Editore Ambrosio Firmin Dido, v. II, 1841. p. 1382 – 1402.

PORTRAITS d'écrivains et hommes de lettres de la seconde moitié du XIXe siècle. Paris: [s.n.], 1890. Disponivel em: <https://bit.ly/3PfSDBV>. Acesso em: 16 jul. 2022.

POUGIN, Arthur. **Verdi:** histoire anegdotique de sa vie et de ses oeuvres. Paris: Ancienne Maison Michel Lévy Fréres, 1886.

RICŒUR, Paul. **Soi-même comme un autre**. Paris: Éditions Du Seuil , 1990.

_____. **Finitude et culpabilité**. Paris: Aubier, 1993.

_____. **Le juste**. Paris: Éditions Esprit, 1995.

_____. De la morale À l'éthique et aux éthiques. In: APEL, Karl-Otto , et al. **Un siècle de philosophie:** (1900-2000). Paris: Éditions Gallimard et Centre Pompidou, 2000. p. 103-120 (reproduzido em Le Juste 2, Paris: Esprit, 2001, pp. 55-68).

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REVEL, Judith. **Foucault, conceitos essenciais**. Tradução de Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez e Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

ROCCONI, Eleonora. Aristoxenus and Musical Ethos. In: HUFFMAN, Carl A. (ed.). **Aristoxenus of Tarentum:** discussion. New Jersey: Routledge, 2012. p. 91 – 128.

ROMANELLI, Sergio. **Gênese do processo tradutório**. Vinhedo: Horizonte, 2013.

_____. Compêndio de Crítica Genética na América Latina. Vinhedo: Nova Horizonte, 2015.

ROOSEVELT, Blanche. **Verdi:** Milan and "Othello". London: Ward and Downey, 1887.

ROSAND, Ellen. Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte ai teatri d'opera a pagamento. In: NATTIEZ, Jean-Jacques , et al. **Enciclopedia della musica:** Storia della musica europea. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., v. IV, 2004. p. 402-415.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Opera**. London: Macmillan, 1992.

SALADINO, Michele. **Riduzione per Canto e Pianoforte d'Otello, opera completa di Verdi e Boito.** Milano: Ricordi, 1913. Disponivel em: <https://bit.ly/3c4quz6>.

SALINAS, Pedro. Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar. In: SALINAS, Pedro. **El defensor. Ensayos**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1948. p. 11-87.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes de criação:** construção da obra de arte. 2a. ed. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

SCHLEGEL, August Wilhelm. **Corso di Letteratura Drammatica**. Tradução de Giovanni Gherardini. Milano: Paolo Emilio Giusti, v. III, 1817.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, v. I Tomo, 2005.

SEARLE, John R. **Speech acts, an essay in the philosophy of language**. 34. ed. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

SEDIE, Enrico delle. **Estetica del canto e dell'arte melodrammatica**. Paris: Medaille d'or, v. IV, 1886.

SHAKESPEARE, William. **Teatro completo di Shakespeare**. Tradução de Carlo Rusconi. Padova: Coi tipi della Minerva, 1838.

_____. The Complete Works of William Shakespeare. Leipzig: Baumgärtner, 1854.

_____. **Teatro di Shakespeare:** scelto e tradotto in versi. Tradução de Giulio Carcano. Napoli: Francesco Rossi-Romano Editore, 1857.

_____. **Ouvres Complètes de W. Shakespeare:** Les jaloux II, Cymbeline - Othello. Tradução de François-Victor Hugo. Paris: Pagnerre, Libraire-Éditeur, v. V, 1860.

_____. **Otello e La Tempesta**. Tradução de Andrea Maffei. Firenze: Successori le Monnier, 1869.

_____. **The sonnets of Mr. William Shakespeare**. London: The Riccardi Press Books, 1913.

_____. **The Tempest**. London: Heinemann, 1997.

_____. **The Works of William Shakspeare:** King Henry V. Edinburgh: Cambridge University Press, v. 10, 2009.

_____. **Tragédias e comédias sombrias**. Tradução de Barbara Heliodora e Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. São Paulo: Nova Aguilar, v. 1, 2016.

SHAW, George Bernard. A Word More About Verdi. In: BENTLEY, Eric (org.). **Shaw on music:** a selection from the music criticism of Bernard Shaw. Garden City, New York: Doubleday & Company, Inc., 1955. p. 133-145.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STANISLAVSKI, Constantin ; RUMYANTSEV, Pavel. **Stanislavski on Opera**. New York: Routledge, 1998.

STANISLAVSKI, Constantin. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1986.

STENDHAL. **Rome, Naples et Florence, en 1817**. Paris : Delaunay, Libraire au Palais-Royal, Galerie-de-Bois; Pelicier, Libraire, au Palais-Royal, Galerie-de-Officies, 1817.

STRAVISNKI, Igor. **Poética musical:** en forma de seis lecciones. Tradução de Eduardo Grau. [S.l.]: epublibre, 2017.

STROHM, Reinhard. Aria e recitativo. Dalle origini all'Ottocento. In: NATTIEZ, Jean-Jacques , et al. **Enciclopedia della musica:** Storia della musica europea. Torino: Giulio Einaudi s.p.a., v. IV, 2004. p. 416-429.

SWEDENBORG, Emanuel. **Heaven and Hell:** New Century Edition. Tradução de George F. Dole. West Chester, Pennsylvania: SWEDENBORG FOUNDATION, 2000.

TELLES, Narcisio. **Pedagogia do Teatro e o teatro de rua**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

TEMPERA, Mariangela. Otello: da Verdi a Shakespeare. In: FELICE, Elena Sala di; SANNA, Laura. **Tre secoli di Otello**. Roma: Bulzoni Editore, 1999. p. 71-93.

TOMAS, Lia. **Música e Filosofia - Estética Musical**. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2004.

TRAHNDORFF, Karl Friedrich Eusebius. **Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst**. Berlin: Maurer, 1827.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. **O novo paradigma da ciência**. 3a. ed. Campinas: Papirus, 2002.

VERDI, Giuseppe. Partitura Autografa dell'Opera Otello di Verdi - Facsimile Edition. Milano: Casa Ricordi, v. I, 2018.

VIAGRANDE, Riccardo. **Verdi e Boito "all'arte dell'avvenire":** storia di un'amicizia e di una collaborazione artistica. Milano: Casa Musicale Eco, 2013.

_____. **Che farò senza Euridice? Il teatro musicale in Europa nei secoli XVII e XVIII**. Monza: Casa Musicale Eco, 2016. Disponivel em: <https://bit.ly/3OepE1o>. Acesso em: 29 Setembro 2021.

WAGNER, Richard. **Die Kunst und die Revolution**. Leipzig: Otto Wigand Verlag, 1849.

_____. **Das Kunstwerk der Zukunft**. Leipzig: Otto Wigand Verlag, 1850.

_____. **The music of the future:** a letter to M. Frédéric Villot. Tradução de Edward Dannreuther. London: Schott & Co., 1873.

_____. **Richard Wagner's Prose Works, Volume IV:** Art and Politics. Tradução de William Ashton Ellis. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1895a.

_____. **Richard Wagner's Prose Works, Volume I:** The Art-Work of the Future and other works. Tradução de William Ashton Ellis. 2a. ed. London: Kegan Paul, Trench, Tübner & CO., Ltd., v. I, 1895b.

_____. **Richard Wagner's Prose Works, Volume VI:** Religion and Art. Tradução de William Ashton Ellis. London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1897.

_____. **My life**. New York: Tudor Publishing Company, 1936.

_____. **Wagner on music and drama:** a compendium of Richard Wagner's prose. New York: Dutton, 1964.

_____. **The art-work of the future, and other works**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

WALKER, Frank. **l'uomo Verdi**. Milano: Mursia, 1962.

WEISS, Piero. **L'Opera italiana nel'700.** Roma: Astrolabio, 2013.

WILLS, Garry. **Verdi's Shakespeare**. London: Penguin Paperbacks, 2012.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000. (Col. Os Pensadores).

_____. **Tractatus Logicus Philosophicus. Investigaciones filosóficas. Sobre la certeza**. Tradução de Isidoro Reguera Pérez. Barcelona: Editorial Gredos S. A., 2009.

ZABALETA, Juan de. **El día de fiesta por la mañana y por la tarde**. Barcelona: Daniel Cortezo Y Ca., 1885.

ZANON, Tobia. Il 'Bianco' e il 'Nero': Boito e o libretto per l'"Otello" di Verdi. In: PRADA, Massimo ; SERGIO, Giuseppe. **Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni**. Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007. p. 953-965.

ZANOTTI, Francesco Maria. **Dell'arte poetica ragionamenti cinque**. Firenze: Felice Le Monnier, 1768/1859.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz:** A "literatura" medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

8.5 ARTIGOS EM PERIÓDICOS E CATÁLOGOS

Il Pungolo, Milano, 26-27 mar. 1884. 2-3.

Classic Voice, 2015. Disponivel em: <http://bit.ly/2NarylR>. Acesso em: 09 jan. 2020.

BALESTRAZZI, Di Mauro. Cacia al tesoro di Verdi. **Classic Voice**, Milano, n. 193, p. 20-26, jun. 2015.

Cosmorama pittorico [1868:11]. **InternetCulturale**, 15 mar. 1868. Disponivel em: <http://bit.ly/34bCWmY>. Acesso em: 11 dez. 2019.

_____ [1868:18]. **InternetCulturale**, 04 maio 1868. Disponivel em: <http://bit.ly/2PGtliU>. Acesso em: 14 dez. 2019.

DUJARDIN, Édouard (Ed.). **Revue wagnérienne**. Paris: [s.n.], 1885. Disponivel em: <https://bit.ly/3yJaGLA>. Acesso em: 17 maio 2022.

FEUILLET, Maurice. Verdi aux répétitions de Falstaff. **L'Univers illustré : journal hebdomadaire**, Levy (Paris), 21 abr. 1894. 252. Disponivel em: <https://bit.ly/3OYSDqa>. Acesso em: 05 maio 2022. Bibliothèque nationale de France.

GALFIONE, María Verónica. El concepto de sujetividad estética en el planteamiento de Karl Heinz Bohrer. **Ideas y valores**, Bogotá, n. 167, p. 81-102, ago. 2018. ISSN 0120-0062. Disponivel em: <https://bit.ly/3zDqBuW>. Acesso em: 28 jul. 2022.

Gazzetta Musicale di Milano [1858:1-52]. **InternetCulturale**, 18 jul. 1858. Disponivel em: <http://bit.ly/35BOEs8>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Gazzetta Musicale di Milano [1859:1-22]. **InternetCulturale**, 1859. Disponivel em: <http://bit.ly/35cuh5h>. Acesso em: 11 dez. 2019.

Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52]. **InternetCulturale**, 17 mar. 1867. Disponivel em: <http://bit.ly/2LN76qf>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52]. **InternetCulturale**, 20 mar. 1868. Disponivel em: <http://bit.ly/348I4rV>. Acesso em: 11 dez. 2019.

Gazzetta Musicale di Milano [1871:1-53]. **InternetCulturale**, 25 dez. 1871. Disponivel em: <http://bit.ly/2thdX54>. Acesso em: 14 dez. 2019.

Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52]. **InternetCulturale**, 07 jan. 1872. Disponivel em: <http://bit.ly/35mzmYu>. Acesso em: 14 dez. 2019.

Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52]. **InternetCulturale**, 1879. Disponivel em: <http://bit.ly/2OjiudZ>. Acesso em: 15 nov. 2019.

GIACOMAZZI, Giuseppina. Voci bianche fra '600 e '700 in Voci bianche e aspetti del mondo musicale europeo fra '600 e '700. Città di Castello: LuoghInteriori, 2019.

GIACOSA, Giuseppe. Una conferenza di Giuseppe Giacosa. **Gazzetta Musicale di Milano (1885:1-52)**, Milano, 17 maio 1885. 181-182. Disponivel em: <http://bit.ly/2FQpDyJ>. Acesso em: 14 jan. 2020.

Il crepuscolo [1858:A. 9, giu., 27, fasc. 26]. **InternetCulturale**, 27 jun. 1858. Disponivel em: <http://bit.ly/2QTT5dG>. Acesso em: 26 nov. 2019.

Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1868:12-52]. **InternetCulturale**, 31 maio 1868. Disponivel em: <http://bit.ly/38E73Hf>. Acesso em: 14 dez. 2019.

Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1872:1-52]. **InternetCulturale**, 06 fev. 1872. Disponivel em: <http://bit.ly/2RRsoa5>. Acesso em: 14 dez. 2019.

Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1872:1-52]. **InternetCulturale**, 22 jun. 1872a. Disponivel em: <http://bit.ly/2YKT9yw>. Acesso em: 14 dez. 2019.

Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1879:1-52]. **InternetCulturale**, 01 jul. 1879b. Disponivel em: <http://bit.ly/2YKT9yw>. Acesso em: 14 dez. 2019.

Il Parelio [1879: A. 1, giu. 3, fasc. 5]. **InternetCulturale**, 1879. Disponivel em: <http://bit.ly/2OflpUX>. Acesso em: 15 nov. 2019.

IOVINO, Roberto. Casa Verdi. **la Repubblica**, 01 mar. 2013. Disponivel em: <http://bit.ly/2SHzfn2>. Acesso em: 01 jan. 2020.

Le Figaro. **Gallica**, 27 maio 1868. Disponivel em: <http://bit.ly/38vOR2x>. Acesso em: 13 dez. 2012.

L'emporio Pittoresco [1868: 175-200]. **Biblioteca Digitale Lombarda**, 15 mar. 1868. Disponivel em: <http://bit.ly/2LKHcDK>. Acesso em: 11 dez. 2012.

MARTUCCI, Eraldo. Bari - Teatro Petruzzelli: Falstaff. **Operaclick:** quotidiano di informazione operistica e musicale, 15 out. 2020. Disponivel em: <https://bit.ly/3IN1aZ5>. Acesso em: 29 mar. 2022.

MAZZUCATO, Alberto. Gazzetta Musicale di Milano [1858:1-52]. **InternetCulturale**, 18 jul. 1858. Disponivel em: <http://bit.ly/35BOEs8>. Acesso em: 26 nov. 2019.

MORAES, Marcos Antônio de. Mário de Andrade: epistolografia e processos de criação. **Manuscrítica. Revista de Crítica Genética**, Vitória/ES, n. 14, p. 65-70, Dezembro 2006. ISSN 1415-4498. Disponivel em: <http://bit.ly/30a1gVU>. Acesso em: 11 jan. 2020.

Museo di Famiglia. **GoogleLivros**, 22 nov. 1863. Disponivel em: <http://bit.ly/2OFbNEm>. Acesso em: 02 dez. 2019.

Museo Civico Pallavicino Busseto. **Sistema Archivistico Nazionale**, s.d. Disponivel em: <https://bit.ly/3AZqRFw>. Acesso em: 16 jul. 2022.

PESCI, Ugo. Arrigo Boito - Il libretto; "le prove dell'Otello". **L'Illustrazione Italiana**, Milano, v. único, p. 39-40, 1887. Disponivel em: <https://bit.ly/3mif8cH>. Acesso em: 05 jun. 2022.

PETRILLO, Maria Adelaide. VERDI, il contadino di Parma che scrisse musica per gli italiani. **Lunigiana Dantesca**, n. 102, p. 15-17, fev. 2015. ISSN ANNO XIII. Disponivel em: <https://bit.ly/39byjBR>. Acesso em: 06 jun. 2022.

PELLEGRINI, Alessandra Carlotta. "Abbruciate tutto questo pacco di carte": gli abbozzi musicali da Villa Verdi. In: _____. **Studi Verdiani**. 28. ed. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2018. p. 91-112.

PEZATTI, Erotilde Goreti. A gramática da derivação sufixal: os sufixos formadores de substantivos abstratos. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 34, p. 153-170, 1990. ISSN 1981-5794. Disponivel em: <https://bit.ly/3rBxfhe>. Acesso em: 09 Fevereiro 2022.

SANTOLIN, Rosane Faraco. Constantin Stanislavski e o estúdio de ópera do Teatro Bolshoi: percursos e pensamentos sobre ópera. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 7, n. 9, p. 37-50, 2012. ISSN 1808-3129. Disponivel em: < https://bit.ly/3bfr8tq >. Acesso em: 14 maio 2019.

TARCHETTI, Igino. L'Emporio Pittoresco [1868:175-200]. **Biblioteca Digitale Lombarda**, 15 mar. 1868. Disponivel em: <http://bit.ly/2LKHcDK>. Acesso em: 11 dez. 2019.

WOLFMAN, Ursula Rehn. Richard Wagner and Paris. **Interlude**, 14 fev. 2013. Disponivel em: < https://bit.ly/3SdZbCX >. Acesso em: 15 jul. 2019.

8.6 SÍTIOS DA INTERNET

BANDIERE.IT , 2000. Disponivel em: <https://bit.ly/3bHhTSI>. Acesso em: 05 jul. 2022.

FLACO, Quinto Horácio. **Ars poetica**. Roma: [s.n.], 18 a.C. Disponivel em: <http://bit.ly/34pOwLf>. Acesso em: 14 dez. 2019.

I primi passo nella Milano asburgica. **Verdi online**, 2012. Disponivel em: <http://bit.ly/37OQrMu>. Acesso em: 28 jul. 2022.

LATHAM-KOENIG, Jan. The Epiphany Festival at the Novaya Opera, January 19 – 30, 2021. **NovayaOpera**, 19 maio 2013. Disponivel em: <https://bit.ly/3Dp4310>. Acesso em: 30 mar. 2022.

LIMA, Paulo Costa. Perfil pessoal. **Facebook**, 05 Abril 2022. Disponivel em: <https://bit.ly/3vbA7ln>. Acesso em: 12 Abril 2022.

Reverso Dicionário. **Reverso Dicionário**. Disponivel em: < https://bit.ly/3OCSGa1 >. Acesso em: 15 Abril 2018.

SACCHETTI, Franco. **Il trecentonovelle**. Milano: Giovanni Silvestri, v. III, 1815. Disponivel em: <http://bit.ly/34mtUUv>. Acesso em: 14 dez. 2019.

STORTI, Luca. Endecassilabo. **Metrica Italiana**, 16 jun. 2013. Disponivel em: <http://bit.ly/300GVm9>. Acesso em: 04 jan. 2020.

Treccani. **Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani S.p.A.**, 15 set. 2020. Disponivel em: <https://bit.ly/3yc7KXm>. Acesso em: 04 maio 2022.

TRINDADE, Rafael. Devir-Mulher. **Razão Inadequada**, 08 mar. 2016. Disponivel em: <https://bit.ly/2SOHLTL>. Acesso em: 05 jul. 2021.

8.7 CARTAS

BIZET, Georges. [Correspondência]. Destinatário: Edmond Galabert. Paris, 11 mar. 1867a. [1 carta]. p. 64-65 In: VITTU, Mathilde. **Études de composition sous la direction de Georges Bizet**. Sprimont (Belgique): Mardaga éditeur, 2005.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Paul Lacombe. Paris, 11 mar. 1867b. [1 carta]. p. 98-100 In: VITTU, Mathilde. **Études de composition sous la direction de Georges Bizet**. Sprimont (Belgique): Mardaga éditeur, 2005.

BOITO, Arrigo. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 20 dez. 1864. [1 carta]. p. 772 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppina Coletti. Milano, 18 mar. 1866. [Carta n. 18]. p. 61-63 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Emilio Broglio. Milano, 21 maio 1868. [Carta n.33]. p. 74-78 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienza Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova, p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. Milano, jul. 1879a. [Carta n.124]. p. 140 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. Veneza, 24 ago. 1879c. [Carta n.127]. p. 141 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. Venezia, 21 set. 1879d. [Carta n.128]. p. 142 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienza Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova, p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 02 dez. 1879e. [Carta n.131]. p. 143 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET000023, 24 ago. 1879f. Disponivel em: <http://bit.ly/2SuEZAj>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET000024, 21 set. 1879g. Disponivel em: <http://bit.ly/2thW1qS>. Acesso em: 18 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppina Strepponi. Monaco, 04 set. 1880a. [Carta n.4]. p. 7 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 18 out. 1880b. [1 carta]. p. 469-471 In: NARDI, Piero. **Vita di Arrigo Boito**. Verona: Casa Editrice A. Mondadori, 1942.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 14 jan. 1881a. [Carta n. 21]. p. 36-38 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 07 fev. 1881b. [Carta n. 31]. p. 50-52 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Padova, 21 jan. 1881c. [Carta n. 161]. p. 171-172 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 25 maio 1881d. [Carta n. 171]. p. 178-179 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 17 jun. 1881e. [Carta n. 175]. p. 180-184 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. Monticello, 10 jul. 1881f. [Carta n. 176]. p. 184 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 24 ago. 1881g. [Carta n. 177]. p. 184-186 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET000043, 10 jul. 1881h. Disponivel em: <http://bit.ly/2ro8Sr6>. Acesso em: 30 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET000040, 21 jan. 1881i. Disponivel em: <http://bit.ly/355htfU>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 16 jan. 1881k. [Carta n.160]. p. 169 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato

di Ricerca in Scienza Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Nervi, 21 jan. 1884a. [Carta n. 236]. p. 225-226 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. Nervi, 14 fev. 1884b. [Carta n. 239]. p. 227-228 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Napole, 20 mar. 1884c. [Carta n. 246]. p. 232-233 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET000145, 20 mar. 1884d. Disponivel em: <http://bit.ly/35bRQdl>. Acesso em: 01 jan. 2020.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eugenio Tornaghi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** Cod. LLET000066, 14 fev. 1884e. Disponivel em: <http://bit.ly/2ZE2F74>. Acesso em: 01 jan. 2020.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 26 abr. 1884f. [Carta n. 249]. p. 234-237 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 26* abr. 1884g. [Carta n. 250]. p. 237-238 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. **Sistema Archivistico Nazionale**, 26 abr. 1884h. Disponivel em: <http://bit.ly/39wTtpv>. Acesso em: 02 jan. 2020.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Quinto, 16 maio 1886a. [Carta n.86]. p. 138 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Como per Villa d'Este, 21 jun. 1886c. [Carta n.88]. p. 148-150 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Quinto, 16 maio 1886d. [Carta n.86]. p. 141-144 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Quinto, 16 maio 1886d. [Carta n.86]. p. 141-144 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Eleonora Duse. Milano, 03 nov. 1888. [Carta n. 526]. p. 429-430 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova, p. 621, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 20 mar. 1890. [Carta n.710]. p. 565-566 In: BOSIO, Elisa. **L'epistolario de Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. II, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 25 set. 1892. [Carta n.843]. p. 655-656 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienza Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova, v. I, 2010.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Camille Bellaigue. Milano, 03 set. 1908. [Carta n. 1135]. p. 829-830 In: BOSIO, Elisa. **L'Epistolario di Arrigo Boito**. Padova: Scuola di Dottorato di Ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie. Università degli Studi di Padova. p. 621, v. II.

BROGLIO, Emilio. [Correspondência]. Destinatário: Gioachino Rossini. Firenze, 29 mar. 1868. [1 carta]. p. 314-315 In: NARDI, Piero. **Vita di Arrigo Boito**. Verona: Casa Editrice A. Mondadori.

FACCIO, Franco. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Londres, 17 jun. 1862. [1 carta]. p. 103 In: NARVI, Piero. **Vita di Arrigo Boito**. Verona: Casa Editrice A. Mandadori.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 16 nov. 1863. [1 carta]. p. 761 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 04 abr. 1884a. [1 carta]. p. 237-238 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV, 1963.

MORELLI, Domenico. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Napoli, 10 abr. 1880. [1 carta]. p. 236 In: LEVI, Primo. **Domenico Morelli**. Roma-Torino: Casa editrice Nazionale, 1906.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Napoli, 10 ago. 1881. [1 carta]. p. 353-354 In: LEVI, Primo. **Domenico Morelli**. Roma-Torino: Casa editrice Nazionale, 1906.

MUZIO, Emanuel. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET011584, 23 dez. 1879a. Disponivel em: <http://bit.ly/2PZCyTI>. Acesso em: 19 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET011587, 25 fev. 1880a. Disponivel em: <http://bit.ly/2QbeWvl>. Acesso em: 22 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET011588, 04 mar. 1880b. Disponivel em: <http://bit.ly/2EIUDzU>. Acesso em: 23 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET011614, 17 jan. 1881a. Disponivel em: <http://bit.ly/2MlNZEc>. Acesso em: 23 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 29 dez. 1882a. [1 carta]. p. 82 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 29 dez. 1882a. [1 carta]. p. 82 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET011756, 29 dez. 1882b. Disponivel em: <http://bit.ly/2Q8MiMp>. Acesso em: 30 dez. 2019.

RICORDI, Giulio. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 07 out. 1879e. [1 carta]. p. 95-96 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV, 1963.

_____. Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52]. **InternetCulturale**, 15 mar. 1868. Disponivel em: <http://bit.ly/348I4rV>. Acesso em: 11 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 28 ago. 1879a. [1 carta]. p. 89-90 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 05 set. 1879b. [1 carta]. p. 90-93 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 17 set. 1879c. [1 carta]. p. 94 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 27 set. 1879d. [1 carta]. p. 94-95 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppina Verdi. Milano, 8 nov. 1879f. [1 carta]. p. LXXXIV-LCCCV In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Param: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 06 jan. 1880a. [Carta n. 2]. p. 3-4 In: PETROBELLI, Pierluigi ; CASATI, Marisa di Gregorio; MOSSA, Carlo Matteo. **Carteggio Verdi-Ricordi [1880-1881]**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1988.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Milano, 24 jul. 1880b. [1 carta]. p. 465-466 In: NARDI, Piero. **Vita di Arrigo Boito**. Verona: Casa Editrice A. Mandatori, 1942.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 19 nov. 1880c. [Carta n. 76]. p. 68-69 In: PETROBELLI, Pierluigi ; CASATI, Marisa di Gregorio; MOSSA, Carlo

Matteo. **Carteggio Verdi-Ricordi [1880-1881]**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1988.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 24 nov. 1880d. [Carta n. 79]. p. 73-75 In: PETROBELLI, Pierluigi ; CASATI, Marisa di Gregorio; MOSSA, Carlo Matteo. **Carteggio Verdi-Ricordi [1880-1881]**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1988.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe Verdi. Milano, 08 fev. 1882. [Carta n. 12]. p. 13-14 In: CELLA, Franca ; RICORDI, Madina ; CASATI, Marisa Di Gregorio. **Carteggio Verdi-Ricordi [1882-1885]**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994.

_____. Disposizione Scenica per l'opera Otello. Compilata e regolata secondo le istruzioni dell'Autore da Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi - Collezione Digitale [ICON013650]**, Milano, 1891. Disponivel em: <https://bit.ly/3uRxbez>. Acesso em: 15 jul. 2022.

SELETTI, Giuseppe. [Correspondência]. Destinatário: Antonio Barezzi. Milano , 04 jul. 1832. [1 carta]. p. 119-120 In: LUZIO, Alessandro. **Carteggi Verdiani**. Roma: Reale Accademia d'Italia, v. IV.

STREPPONI, Giuseppina. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. S. Agata, 07 nov. 1879a. [1 Carta]. p. LXXXIII-LXXXIV In: CONATI, Marcello. **Cartiggeio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatária: Negroni Prati Morosini. S. Agata, 18 dez. 1879b. [1 carta]. p. 47-48 In: LUZIO, Alessandro. **Carteggi Verdiani**. Roma: Reale Accademia d'Italia, v. II, 1935.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giuseppe De Sanctis. Busseto, 05 nov. 1886. [Carta n. CCXI]. p. 203 In: LUZIO, Alessandro. **Carteggi Verdiani**. Roma: Reale Accademia d'Italia, v. I, 1935.

VERDI, Giuseppe. [Correspondência]. Destinatário: Francesco Maria Piave. Busseto, 22 out. 1850a. [1 carta]. p. 71-72 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Carlo Marzari. Busseto, 24 ago. 1850b. [Carta n. CIV]. p. 106-107 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Carlo Antonio Bersi. Busseto, 08 set. 1852. [Carta n. 1]. p. 497-498 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copiallettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Sig. Dottore Balestra. Busseto, 21 out. 1855. [Carta n. CLVII]. p. 169-170 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Comissione Esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Socio segretario dell'Impresa dei RR. Teatri. Napoli, 14 fev. 1858. [Carta n. 1]. p. 566 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Paris, 29 mar. 1862a. [1 carta]. p. XXVII In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. Lettera ad Arrigo Boito, Parigi 29 marzo 1862. **Sistema Archivistico Nazionale**, 29 mar. 1862b. Disponivel em: <http://bit.ly/2R8rjKQ>. Acesso em: 01 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Condessa Clarina Maffei. Torino, 31 jul. 1863a. [1 carta]. p. 755 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Condessa Clarina Maffei. S. Agata, 13 dez. 1863b. [1 carta]. p. 763 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Franco Faccio. S. Agata, 14 dez. 1863c. [1 carta]. p. 764 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. II, 1963.

_____. lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei. **Internet Culturale**, 13 dez. 1863d. Disponivel em: <http://bit.ly/2F9qkmc>. Acesso em: 30 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tito Ricordi. S. Agata, 03 maio 1865a. [1 carta]. p. 14 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. III, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tito Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET000932, 03 maio 1865b. Disponivel em: <http://bit.ly/362WNqj>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Léon Escudier. Genova, 01 abr. 1867. [1 carta]. p. 524-525 In: _____. **Rivista Musicale Italiana [1928**. Torino: Fratelli Bocca Editori, 1928.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. S. Agata, 13 mar. 1868a. [1 carta]. p. 166 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. III, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Emilio Broglio. Genova, 24 maio 1868b. [1 carta]. p. 199 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. III, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tito Ricordi. Genova, 23 maio 1868c. [1 carta]. p. 193-194 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. III.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET000986, 13 mar. 1868d. Disponivel em: <http://bit.ly/2Q4PmJM>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tito Ricordi. Genova, 15 dez. 1868e. [Carta n. CLXXXIV]. p. 208 In: CESARE, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Tito Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001010, 15 dez. 1868f. Disponivel em: <https://bit.ly/3rNfjzM>. Acesso em: 24 abr. 2022.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Antonio Gallo. Genova, 17 ago. 1869. [Carta n. 1]. p. 619-620 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo anno della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Antonio Ghislanzoni. S. Agata, 17 ago. 1870a. [Carta n.CXCV]. p. 641-642 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Antonio Ghislanzoni. Genova, 31 dez. 1870b. [1 Carta]. p. 672 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Francesco Florimo. Genova, 4 jan. 1871a. [Carta n. CCI]. p. 233-234 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 11 Abril 1871b. [Carta n. CCXXI]. p. 255-257 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001153, 11 abr. 1871c. Disponivel em: <https://bit.ly/3v1X37Y>. Acesso em: 21 abr. 2022.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. S. Agata, 10 jul. 1871d. [Carta n. CCXXVIU]. p. 263-265 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Cesare De Sanctis. Parma, 17 abr. 1872. [Carta n. CXXXIX]. p. 149-150 In: LUZIO, Alessandro. **Carteggi Verdiani**. Roma: Reale Accademia d'Italia, v. I.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. S. Agata, 04 abr. 1875a. [1 carta]. p. 748-749 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. III, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001551, 04 abr. 1875b. Disponivel em: <http://bit.ly/352Gjx4>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Opprandino Arrivabene. S. Agata, 14 out. 1878a. [1 carta]. p. 153-154 In: TURBA, Alessandro. **Lettera di Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2018.

_____. [Correspondência]. Destinatário: desconhecido. S. Agata, ago. 1878b. [1 Carta NÃO ENVIADA]. p. 626 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. Giuseppe Verdi, "Shakespeare e l'uomo". **Sistema Archivistico Nazionale**, jun. 1878c. Disponivel em: <http://bit.ly/2D06WXT>. Acesso em: 20 nov. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Opprandino Arrivabene. Sta. Agata, 14 out. 1878d. [Carta n. 63]. p. 153-154 In: TURBA, Alessandro. **Lettere di Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene**. Milano: Libreria Musicale Italiana srl, 2018.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. S. Agata, 02 maio 1879a. [1 carta]. p. 82 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Miano: Ricordi, v. IV.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. S. Agata, 11 jun. 1879b. [1 carta]. p. 82-83 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Condessa Clarina Maffei. S. Agata, 02 maio 1879c. [1 Carta]. p. 525 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 18 jul. 1879d. [1 carta]. p. 86 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 26 ago. 1879e. [1 carta]. p. LXXVII-LXXVIII In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001627, 18 nov. 1879f. Disponivel em: <http://bit.ly/35Fvcv6>. Acesso em: 18 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. S. Agata, 04 set. 1879f. [1 carta]. p. LXVIII-LXIX In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001620, 04 set. 1879g. Disponivel em: <http://bit.ly/352eSDB>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001619, 26 ago. 1879h. Disponivel em: <http://bit.ly/351l6U8>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001613, 11 jun. 1879i. Disponivel em: <http://bit.ly/363yNDs>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001609, 02 maio 1879j. Disponivel em: <http://bit.ly/2Q2zxmU>. Acesso em: 27 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Domenico Morelli. Genova, 06 jan. 1880a. [1 carta]. p. 226-227 In: LEVI, Primo. **Domenico Morelli**. Roma-Torino: Casa Editrice Nazionale, 1906.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giacomo Caponi. S. Agata, 13 out. 1880b. [1 carta]. p. 103-104 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. I.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Domenico Morelli. Genova, 07 fev. 1880c. [1 carta]. p. 228 In: LEVI, Primo. **Domenico Morelli**. Roma-Torino: Casa editrice Nazionale, 1906.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Oprandino Arrivabene. S. Agata, 14 set. 1880d. [1 cartta]. p. 127 In: ABBIATI, Franco. **Giuseppe Verdi**. Milano: Ricordi, v. IV, 1963.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. S. Agata, 15 ago. 1880e. [Carta n. 3]. p. 4-5 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. S. Agata, 15 ago. 1880e. [Carta n. 3]. p. 4-5 In: CONATI, Marcelo. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Busseto, 14 out. 1880f. [Carta n. 5]. p. 8 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Busseto, 14 out. 1880f. [Carta n. 5]. p. 8 In: CONATI, Marcelo. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 20 nov. 1880g. [Carta n. 77]. p. 69-70 In: PETROBELLI, Pierluigi ; CASATI, Marisa di Gregorio; MOSSA, Carlo Matteo. **Carteggio Verdi-Ricordi [1880-1881]**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1988.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 26 nov. 1880h. [Carta n. 82]. p. 77-79 In: PETROBELLI, Pierluigi ; CASATI, Marisa di Gregorio; MOSSA, Carlo Matteo. **Carteggio Verdi-Ricordi [1880-1881]**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1988.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 28 dez. 1880i. [Carta n. 12]. p. 22-23 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001643, 20 nov. 1880j. Disponivel em: <http://bit.ly/2sabXvj>. Acesso em: 26 dez. 2019.

_____. Lettera ad Arrigo Boito, Sant'Agata 14 ottobre 1880. **Sistema Archivistico Nazionale**, 14 out. 1880l. Disponivel em: <http://bit.ly/398eiqZ>. Acesso em: 24 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 10 jan. 1881a. [Carta n. 18]. p. 33-34 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 15 fev. 1881b. [Carta n. 33]. p. 53-54 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Domenico Morelli. S. Agata, 20 ago. 1881c. [1 carta]. p. 255 In: LEVI, Primo. **Domenico Morelli**. Roma-Torino: Casa editrice Nazionale, 1906.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Domenico Morelli. S.Agata, 01 set. 1881d. [1 carta]. p. 255-257 In: LEVI, Primo. **Domenico Morelli**. Roma-Torino: Casa editrice Nazionale, 1906.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Domenico Morelli. S. Agata, 24 set. 1881e. [1 carta]. p. 257 In: LEVI, Primo. **Domenico Morelli**. Roma-Torino: Casa editrice Nazionale, 1906.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Condessa Clarina Maffei. S. Agata, 29 out. 1881f. [1 carta]. p. 513-514 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Milano, 27 ago. 1881i. [Carta n. 45]. p. 73-75 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. **Sistema Archivistico Nazionale**, 27 ago. 1881l. Disponivel em: <http://bit.ly/35kpcal>. Acesso em: 01 jan. 2020.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 15 jan. 1881m. [Carta n.22]. p. 39-40 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 15 jan. 1881m. [Carta n.22]. p. 39-40 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Domenico Morelli. Genova, 05 jan. 1882a. [1 carta]. p. 257-258 In: LEVI, Primo. **Domenico Morelli**. Roma-Torino: Casa editrice Nazionale, 1906.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 08 fev. 1882b. [Carta n. 13]. p. 15-16 In: CELLA, Franca ; RICORDI, Madina ; CASATI, Marisa di Gregorio. **Carteggio Verdi-Ricordi [1882-1885]**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1994.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. S. Agata, 16 ago. 1882c. [Carta n. 47]. p. 78-79 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001665, 08 fev. 1882d. Disponivel em: <http://bit.ly/2FaIuEq>. Acesso em: 31 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. **Sistema Archivistico Nazionale**, 16 ago. 1882e. Disponivel em: <http://bit.ly/37muAuP>. Acesso em: 31 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Opprandino Arrivabene. Genova, 17 Março 1882f. [Carta 75]. p. 170 In: TURBA, Alessandro. **Lettere di Giuseppe Verdi a Opprandino Arrivabene**. Lucca: Libreria Musicale Italiana srl, 2018.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 15 fev. 1883a. [Carta n. CCLXXXVII]. p. 323 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001678, 15 fev. 1883b. Disponivel em: <http://bit.ly/37h81rs>. Acesso em: 31 dez. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. Genova, 26 dez. 1883c. [Carta n. CXCII]. p. 629 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Opprandino Arrivabene. Genova, 26 dez. 1883c. [Carta n. CXCII]. p. 629 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Giulio Ricordi. **Archivio Storico Ricordi [Fondo Corrispondenza]:** cod. LLET001692, 26 dez. 1883d. Disponivel em: <https://bit.ly/3thqguj>. Acesso em: 07 jun. 2022.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 07 fev. 1884a. [Carta n. 52]. p. 86-87 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Milano: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 07 fev. 1884a. [Carta n. 52]. p. 86-87 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Milano: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Franco Faccio. Genova, 27 mar. 1884b. [Carta n. CCLXXXIX]. p. 324-325 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Franco Faccio. [1 carta]. p. 92 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 26 abr. 1884d. [Carta n. 54]. p. 94-95 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 26 abr. 1884d. [Carta n. 54]. p. 94-95 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. **Sistema Archivistico Nazionale**, 26 abr. 1884e. Disponivel em: <http://bit.ly/39zUQDK>. Acesso em: 02 jan. 2019.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 03 maio 1884f. [Carta n.56]. p. 97-98 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 03 maio 1884f. [Carta n.56]. p. 97-98 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. **Sistema Archivistico Nazionale**, 03 maio 1884g. Disponivel em: <http://bit.ly/35iY5MH>. Acesso em: 02 jan. 2020.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. **Sistema Archivistico Nazionale**, 09 dez. 1884h. Disponivel em: <http://bit.ly/2QkTmWv>. Acesso em: 03 jan. 2020.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 09 dez. 1884i. [Carta n. 60]. p. 190-191 In: CONATI, Marcelo. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 09 dez. 1884i. [Carta n. 60]. p. 190-191 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Opprandino Arrivabene. [1 Carta]. p. 629-630 In: CESARI, Gaetano ; LUZIO, Alessandro. **I Copialettere di Giuseppe Verdi**. Milano: Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 21 jan. 1886a. [[Carta n.80]]. p. 129-131 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 21 jan. 1886a. [[Carta n.80]]. p. 129-131 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Sant'Agata, 14 maio 1886b. [Carta n.85]. p. 140-141 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Sant'Agata, 08 maio 1886c. [Carta n. 83]. p. 134-137 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Sant'Agata, 17 jul. 1886d. [Carta n. 87]. p. 144-148 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 08 abr. 1898. [Carta n. 304]. p. 397 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

_____. [Correspondência]. Destinatário: Arrigo Boito. Genova, 08 abr. 1898. [Carta n. 304]. p. 397 In: CONATI, Marcello. **Carteggio Verdi-Boito**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

9 ANEXOS

9.1 ANEXOS – CARTAS

9.1.1 Anexo 9.1.I – Strepponi a Ricordi, sobre Boito

Documento	Carta
Remetente	Giuseppina Strepponi Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	S. Agata, 07 de novembro de 1879

[…]

Ora vediamo alla parte seria della sua lettera. Io conosco pochissimo Boito, ma credo averlo indovinato. Natura nervosa, eccitabilissima! Quando invaso dall'ammirazione, capace di sconfinati entusiasmi e fors'anco talvolta "per effetto dei contrasti" capace di eccessive antipatie! Tutto ciò però a brevi parossismi e sol quando vi è lotta fra la mente ed il cuore, o meglio fra contrarie passioni, o potenze. La lealtà, la giustizia del suo carattere devono presto avere il predominio e rimettere in equilibrio ogni sua facoltà. Fermo nell'amicizia e nello stesso tempo mite e pieghevole come un fanciullo, quando la sua fibra non sia per così dire, *pizzicata*. Tutto questo lo dico, per farle *capire*, che parmi aver *capito l'uomo*; per cui non mi sorprende il suo stato febbrile nell'ora presente. Nella speranza di portare un po' di calma, sussurrerò all'orecchio di Giulio una piccola confidenza, a condizione che non diventi un segreto di Pulcinella.

Verso il 20 del corrente Novembre, noi verremo a passare a Milano alcuni giorni, ed io sarei di parere di aspettare quel momento, che sembrami opportunissimo, perché senza dare nell'occhio, né risvegliare l'attenzione dei curiosi, Boito possa parlare distesamente e quietamente con Verdi,

Inter nos quanto finora ha scritto *dell'Africano* pare sia di suo gusto e benissimo fatto; sicuro che sarà altrettanto ben fatto il resto. Finisca dunque il poema con calma, abbandonandosi (senza torturar-la) alla sua fantasia, appena finito lo mandi senza dilazioni o esitazioni a Verdi, prima che venga a Milano, affinché possa leggerlo tranquillamente e nel caso fare in precedenza le sue osservazioni. Ripeto, l'impressione è buona: le modificazioni e la lima verranno dopo.

Io desidero e ho fede si possa dire "*Tutto è bene ciò che a ben riesce*" e così riesca. Non scriva dunque né parli a Verdi di timori, desiderii, titubanze: aggiungo: non dica neppure a Verdi, ch'io le ho scritto su questo argomento. Lo credo il miglior modo per non suscitare nell'animo di Verdi, l'idea d'una benché lontana pressione. Lasciamo che la corrente se ne

vada diritta per la sua via al mare. È negli ampi spazj che certi uomini sonno destinati ad incontrarsi ed intendersi.

[…]

Fonte: (STREPPONI, 1879a, p. LXXXIII-LXXXIV).

9.1.2 Anexo 9.1.II – Verdi a Florimo, "…torniamo all'antico…"[565]

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Francesco Florimo[566].
Local e Data	Gênova, 4 de janeiro de 1871.

Genova, 4 Gennaio 1871[567].

Car. Florimo,

Se vi ha qualche cosa che possa lusingare il mio amor proprio, si è quest'invito a Direttore del Conservatorio di Napoli che, per mezzo vostro, m' inviano i Maestri dello stesso Conservatorio ed i tanti musicisti della vostra città. È ben doloroso per me non poter rispondere, come io desidererei, a questa fiducia; ma colle mie occupazioni, colle mie abitudini, coli' amor mio alla vita indipendente, mi sarebbe impossibile di sobbarcarmi ad un impegno così grave. Voi mi direte: *E l'arte?* – Sta bene; ma io ho fatto quanto ho potuto, e se di tratto in tratto posso fare qualche cosa, bisogna che io sia libero da qualunque altra preoccupazione. Se ciò non fosse, immaginate s' io non sarei fiero di occupare quel posto dove sedettero fondatori di una scuola *A. Scarlatti*, e poscia *Durante e Leo*. Mi sarei fatto una gloria[568] di esercitare gli alunni a quei studj gravi e severi, e in un così chiari, di quei primi padri. Avrei voluto porre, per così dire, un piede sul passato e l'altro sul presente e sull'avvenire (che a me non fa paura la *musica dell'avvenire*); avrei detto ai giovani alunni: «Esercitatevi nella *Fuga* costantemente, tenacemente, fino alla sazietà, e fino a che la mano– sia divenuta franca e forte a piegar la nota al voler vostro. Imparerete così a comporre con sicurezza, a disporre bene le parti ed a modulare senz'affettazione. Studiate Palestrina e pochi altri suoi coetanei. Saltate dopo a Marcello e fermate specialmente la vostra attenzione sui recitativi. – Assistete *poche rappresentazioni* delle Opere moderne, senza lasciarvi affascinare né dalle molte bellezze armoniche ed istromentali né dall'accordo di *settima diminuita*, scoglio e rifugio di tutti noi che non sappiamo comporre quattro battute senza una mezza dozzina di queste *settime*.

[565] Notas obtidas em Cesari & Luzio (1913, p. 232), carta n. CCI.

[566] Francesco, arquivista do Conservatório de música em S. Pietro a Majella e historiador insigne. Advindo n o dia 17 de dezembro de 1870 a morte de Mercadante, Florimo, como amigo de Verdi, e o Colégio dos professores do Conservatório de Nápoles tinha convidado o Maestro a assumir a cadeira de diretor, abandonada por Mercadante.

[567] Essa è a data da minuta, já que a lettera foi efetivamente de 5 de janeiro, como vem datada na publicação do *Il Pungolo*, de 17, depois da *GMM*, de 22 de janeiro.

[568] Aqui falta o inciso: (nem nesse momento seria um regresso).

Fatti questi studj, uniti a larga cultura letteraria, direi infine ai giovani: Ora mettete una mano sul cuore; scrivete, e (ammessa l'organizzazione artistica) sarete compositori. In ogni modo non aumenterete la turba degli imitatori e degli ammalati dell'epoca nostra, che cercante, cercano, e (facendo talvolta bene) non trovano mai. Nell'insegnamento di canto avrei voluto pure gli studj antichi, uniti alla declamazione moderna.

Per mettere in pratica queste poche massime, facili in apparenza, bisognerebbe sorvegliare l'insegnamento con tanta assiduità, che sarebbero pochi, per così dire, i dodici mesi dell'anno, lo, che ho casa, interessi, fortuna.... tutto, tutto qui, lo domando a voi stesso: Come potrei io farlo?

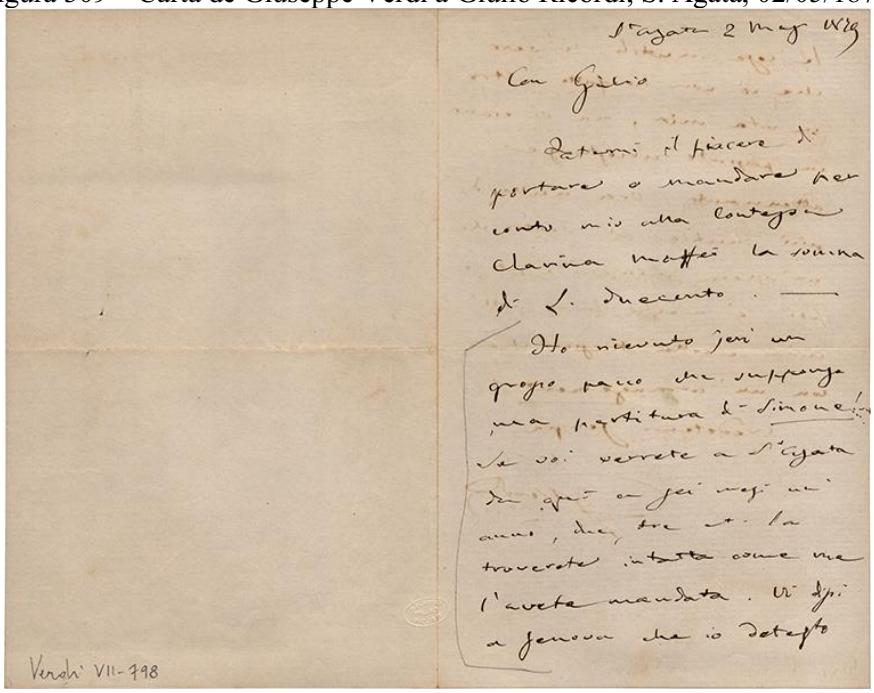
Vogliate dunque, mio caro Florimo, essere interprete del mio grandissimo dispiacere presso i vostri colleghi ed i tanti musicisti della vostra bella Napoli, se io non posso accettare quest'invito tanto onorevole per me. Auguro troviate un uomo dotto sopratutto e severo negli studj. Le licenze e gli errori di contrappunto si possono ammettere e son belli talvolta in teatro: in Conservatorio, no. Torniamo all'antico: sarà un progresso.

Addio, addio. Credetemi sempre V'os.

Fonte: (VERDI, 1879a, p. 82).

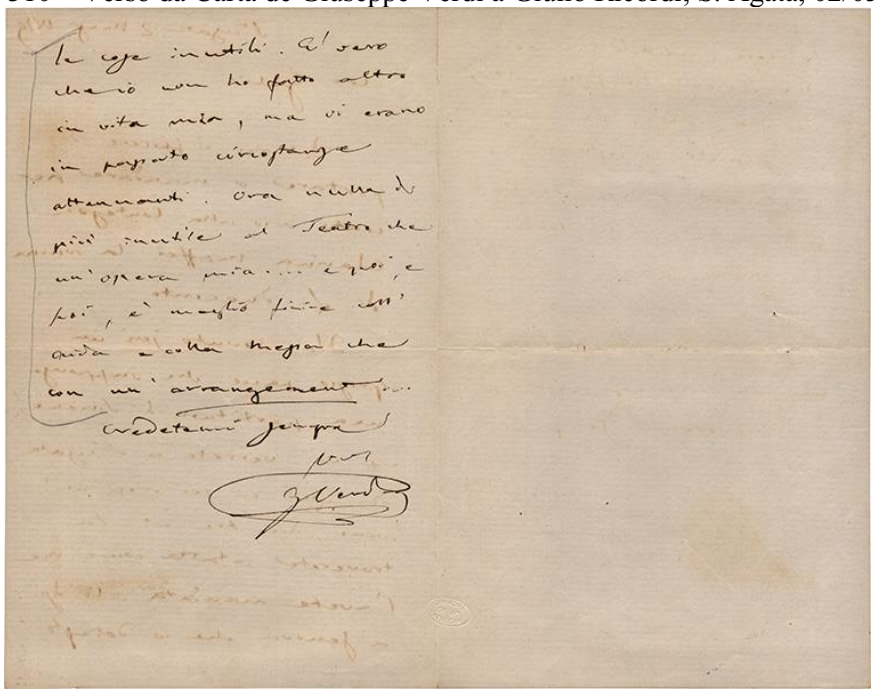
9.1.3 Anexo 9.1.III – Verdi a Ricordi, sobre a reformar Boccanegra

Figura 309 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 02/05/1879.



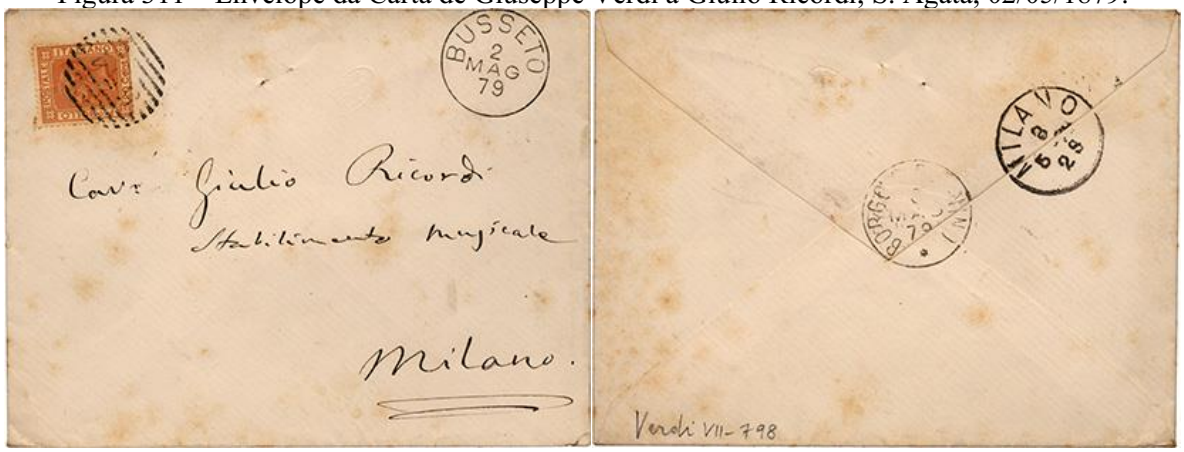
Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879j).

Figura 310 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 02/05/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879j).

Figura 311 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 02/05/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879j).

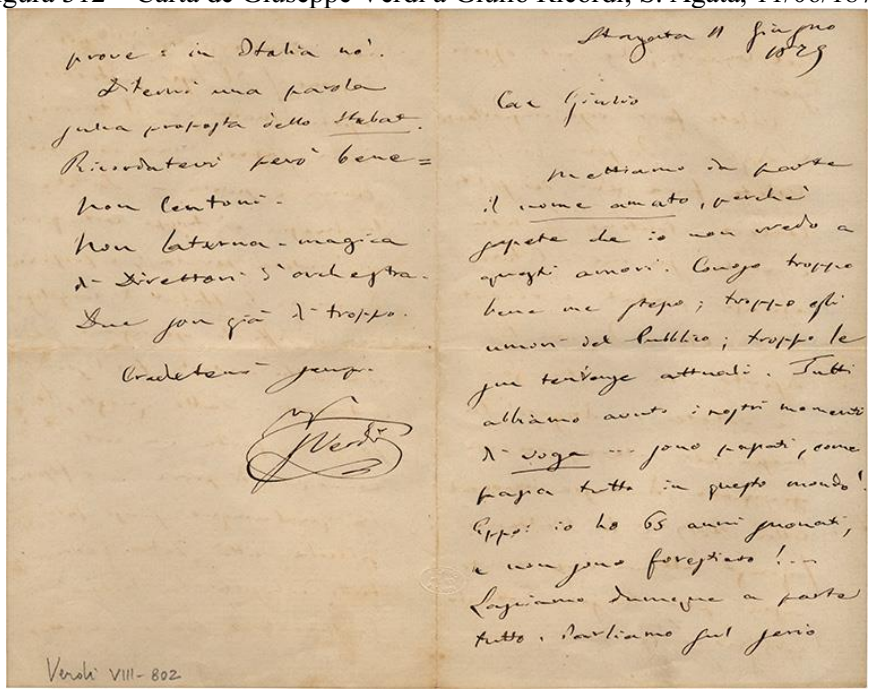
Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	S. Agata, 2 de maio de 1879.

...Ho ricevuto jeri un grosso pacco che suppongo una partitura di Simone!... Se voi verrete a St Agata da qui a sei mesi un'anno, due, tre, etc. la troverete intatta come me l'avete mandata. Vi dissi a Genova che io detesto le cose inutili. È vero che io non ho fatto altro in vita mia, ma vi erano in passato circostanze attenuanti. Ora nulla di più inutile al Teatro che un'opera mia… e poi, è meglio finire coll'Aida e colla Messa che con *un'arrangement*….

Fonte: (VERDI, 1879a, p. 82).

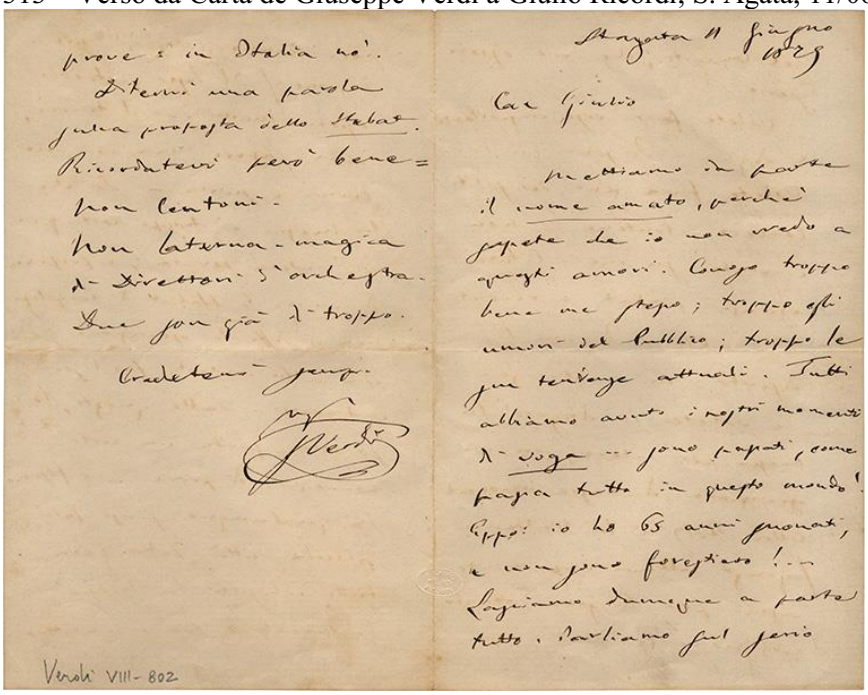
9.1.4 Anexo 9.1.IV – Verdi a Ricordi, sobre o Réquiem.

Figura 312 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 11/06/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879i).

Figura 313 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 11/06/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879i).

Figura 314 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 11/06/1879.

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879i).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	S. Agata, 11 de junho de 1879.

Mettiamo da parte il *nome amato*, perché sapete che io non credo a questi amori. Conosco troppo bene me stesso; troppo bene gli umori del Pubblico; troppo le sue tendenze attuali. Tutti abbiamo avuto i nostri momenti di voga… sono passati, come passa tutto in questo mondo! Eppoi io ho 65 anni suonati, e non sono forestiero! Lasciamo dunque a parte tutto. Parliamo sul serio del Concerto, che deve essere serio. Volete fare cosa importante e degna? Io sono con voi.

Volete fare uno dei soliti Concerti-centone? Non contate su me. Citarmi esempi passati e recenti è inutile. Io non li discuto: mi astengo. Se volete io dirigerò la Messa per intero, con un'esecuzione di masse imponenti colla Stolz e la Waldman (quest'ultima importante assai per la sua attuale posizione, o perché essa pure danneggiata dall'innondazione). Il basso potrebbe essere Maini; ed il tenore non saprei, ma con voce buona e sicura [sarà il parmigiano Enrico Barbacini – N.D.R].

So che la *Messa* è troppo corta per un'intera serata; e proporrei di unirvi lo *Stabat* di Pergolesi, non di difficile esecuzione, e con altri cantanti facilissimi a trovarsi. Tutto questo, lo so bene, porta un certo impegno di prove. Se fossimo in qualunque siasi più piccola città dela Germania tutti conoscono la *Messa*, e basterebbero tre o quattro prove: in Italia no.

Ditemi una parola sulla proposta dello *Stabat*. Ricordatevi però bene: Non Centoni. Non lanterna-magica di Direttori d'orchestra. Due son già di troppo.

Fonte: (VERDI, 1879b, p. 82-83).

9.1.5 Anexo 9.1.V – Strepponi à Morosini, sobre Otello

Documento	Carta
Remetente	Giuseppina Verdi [Strepponi]
Destinatário	Contessa Negroni Prati Morosini
Local e Data	S. Agata, 18 de dezembro de 1879.

…si discorreva un giorno dell'Otello del grande tragico inglese e come fosse stato manomesso da un «pasticcere nel modo niente poetico e nientissimo shakesperiano che tutti conoscono. »

«Fu riferito il discorso a Boito, che se ne scaldò la fantasia e ne presentò dopo due giorni la tela e poscia un libretto tutto compiuto. Pare che a Verdi possa esser piaciuto, perchè dopo letto lo comperò ma... lo mise accanto al *Re Lear* del Somma che dorme da 30 anni nel suo portafoglio sonni profondi e non turbati. Cosa succederà di questo *Otello*? *Se sa minga*. Vorrei che Verdi potesse lasciarlo dormire come il *Re Lear* altri 30 anni, e poi si sentisse tanto vigore e coraggio da musicarlo a gloria dell'arte sua, saltando a pie' pari «nessun maggior dolore»[569] senza aver bisogno di ripeter quel verso in nessuna circostanza della sua vita.»

Fonte: (STREPPONI, 1879b, p. 47-48).

[569] N.A.: O trecho entre aspas é uma referência aos versos dantescos de Francesca da Rimini, cantados na ária do gondoleiro, do ato 3, da ópera *Otello,* de Rossini, sendo reconhecido como um dos trechos mais melodiosos e tocantes do maestro *pesarese*. "Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria."

9.1.6 Anexo 9.1.VI – Boito a Tornaghi, primeira menção a *Otello*

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Eugenio Tornaghi
Local e Data	julho de 1879.

Caro Tornaghi.

prego di farmi tenere I.L. 300 de *mon petit avoir*.

Dirai a Giulio che sto fabricando il ciocolatte.3

tuo

Arrigo

Fonte: (BOITO, 1879a, p. 140).

9.1.7 Anexo 9.1.VII – Boito a Verdi, sobre a pronúncia em inglês

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	20 de março de 1890.

Caro Maestro.[570]

Ho voluto lasciar passare il S. Giuseppe[571] senza scriverle, per non aggiungere una lettera di più a quel centinajo che Lei avrà dovuto leggere jeri. E rispondo.

E prima di tutto un primo Evviva per la notizia ch'Ella mi dà di aver terminato il I° atto del Fàlstaff[572].

Fàlstaff come tutti i nomi inglesi bisillabi è accentuato sulla prima. Chieda alla Signora Giuseppina[573] se ho torto o ragione.

Nella mia memoria non trovo nessun cognome Inglese il quale abbia più d'una sillaba e porti l'accento sull'ultima.

Solo i Francesi che sono gl'incorreggibili travisatovi di cognomi stranieri pronunciano: Falstàff.

Credo anch'io che bisognerà accorciare l'episodio della cesta e del paravento.[574] Le cedo, caro Maestro, le forbici. Tagli dove le pare e le piace. Ho abbondato apposta perché ella potesse in quella larghezza di materiale tagliare il pezzo a modo suo e con più agio. Negli sviluppi d'insieme non si può prevedere i bisogni della musica, perciò è meglio che i versi abbondino.

Non si dia pensiero per me. Lavoro. Oggi i Corti[575] vennero a trovarmi ed ho ripetuto ad essi la promessa che avevo fatto quest'estate, certo di mantenerla.[576]

Hanno trattenuta la loro curiosità e non mi hanno fatto domande indiscrete intorno al lavoro[577] di Palazzo Doria.

---

[570] Giuseppe Verdi.
[571] Dia 19 de maço, dia de São José, onomástico de Verdi. Na tradição italiana, festejam-se as pessoas que possuem o mesmo nome do santo aniversariante do dia.
[572] Verdi escreveu: "Terminei o primeiro ato sem nenhuma mudança na poesia, tal qual me enviaste.", cfr. (CONATI, 2014, p. 224), carta n. 156.
[573] Giuseppina Strepponi Verdi, cfr. (BOSIO, 2010b, p. 148), carta n.141, nota 4.
[574] A. Boito, *Falstaff*, ato II, cena 2.
[575] Os irmãos Cesare e Enrico Corti administraram o Teatro alla Scala de 1887 às estações de Carnaval e Quaresma de 1881-1882, cfr. (BOSIO, 2010b, p. 279), carta n. 322, nota 6.
[576] Alude à conclusão de *Nerone*, cfr. (CONATI, 2014, p. 255), carta n. 157, nota 1.
[577] *Falstaff*.

Ieri ho visto ancora il Faccio[578], avevo in casa sua, e in sua presenza, un appuntamento col suo uomo d'affari[579], il quale è una stimabilissima persona. I quattrini del nostro amico sono in una botte di ferro. – So che Lei deve aver ricevuto una lettera sua pel giorno di S. Giuseppe e anche questo fatto mi piacque. Ripeto la mia impressione: quello è un cervello stanco ma non è una mente che si spegne. Il riposo lo farà più savio di prima.

Mi rammenti cordialmente alla Signora Giuseppina.

Un saluto affettuoso

dal suo

Arrigo Boito

Fonte: (BOITO, 1890, p. 565-566).

[578][578] Franco Faccio, cfr. (BOSIO, 2010b, p. 45), carta n. 1, nota 1.

[579] Provavelmente refere-se ao contador Giovanni Battista Leoni que, posterior seria nomeado tutor de Faccio, cfr. (CONATI, 2014, p. 225), carta n. 157, nota 3.

9.1.8 Anexo 9.1.VIII – Verdi à Maffei, sobre a arte italiana

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Condessa Clarina Maffei
Local e Data	S. Agata, 02 de maio de 1879

Car. Clarina (Maffei),

Per vostra norma ho scritto oggi stesso a Giulio di portare o mandare per conto mio alla contessa Clarina Maffei la somma di L. 200 che voi darete a ecc., ecc.

Leggendo la vostra lettera ho detto quanto voi dite: perché questi tristi pensieri? È vero che i tempi sono tristissimi sotto ogni rapporto, e se vi si aggiungono poi dispiaceri particolari il peso diviene schiacciante. Ma la vita non è altro che una sequela di dispiaceri da cui non si sottrae che l'egoista. Bisogna farsi coraggio (a voi non manca certamente) e aver fede negli amici che restano, fra i quali contate me in prima linea.

M'hanno scritto del concerto[580] e sta bene: fa onore al paese ma non so di quanto utile sarà all'arte nostra. Intendiamoci bene: l'arte nostra non è l'istromentale.

La Stolz mi scrive di tratto in tratto e so della sua vita brillante. Fa benissimo: ha una fortuna, è libera, ancora di buona età, ben vista e stimata. Nulla di meglio. La Waldmann al contrario è nelle tristezze e mi scrisse jeri una lettera desolante. È causa la morte del padre che oltrepassava gli SO. Il tempo risanerà la piagai...

Fonte: (VERDI, 1879c, p. 525).

[580] O primeiro concerto da Sociedade Orquestral do Alla Scala, teve lugar em Milão, sob a direção de Luigi Mancinelli, em 27 abril de 1879.

9.1.9 Anexo 9.1.IX – Verdi a Arrivabene, sobre Gounod

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Opprandino Arrivabene
Local e Data	S. Agata, 14 de outubro de 1878

St Agata, 14 Ott 1878.

Car Arrivabene

So tutto, so tutto! So che sei vivo; che sei stato a Velletri; che stai bene; che sei ringiovanito; florido, bello, e che vivrai ancora cinquant'anni!. Io te li auguro e spero che potrai darmi fino a quel tempo tue notizie.

Io vivo si può dire fuori del mondo. Non so nulla di nulla, e desidero non saperne, e non vederne [v^2] perchè Voi altri Signori della Capitale ne fate delle belle, ma proprio delle belle… ed per dir meglio[,] sai tu dirmi cosa intendano fare, cosa vogliano, e a cosa vogliano arrivare?… Quello che so di certo \si è/ che siamo nelle Città, più che nelle campagne finora, innondati [*sic*] di ladri. Bei provvedimenti di questo Governo!!…… Ma lasciamo questi argomenti troppo troppo tristi!.

Non so nulla o poco almeno [r^2] di cose musicali. So però del poco successo di Gounod… Ma, non bisogna illudersi, e bisogna considerare gli uomini per quel che sono. Gounod è un gran musicista, un gran talento, che fà il pezzo di Camera e l'[a]istromentale in modo superiore, e tutto suo. Ma non è artista di fibra drammatica. Il *Faust* stesso[,] benchè riescito[,] è diventato piccolo nelle sue mani. Così la *Giulietta e Romeo*, e così sarà questo *Poliuto*.[225] In somma fa bene [v^2] sempre il pezzo intimo, [b]ma \rende/ sempre debolmente la situazione, e scolpisce male i caratteri. Così tanti e tanti altri.

Non dirmi maldicente; dico sinceramente la mia opinione ad un'amico al quale non voglio fare ipocrisia.

Ti ricordi di quella giovinetta anzi [c]quasi bambina che vedesti qui a St Agata 10 o 12 anni fà? Il giorno 17 del corrente [mese] sarà sposa ad un'ottimo Giovine della [r^3] famiglia Carrara di Busseto.[226] Io ne sono contentissimo. Credo sarà felice in questa famiglia [d]comoda e un po' patriarcale…

Ed ora che t'ho seccato l'anima con delle ciarle [e]forse poco interessanti per te, ti dico di stare sempre bene come stai ora e che spero presto di vederti…Dove? Chi sa mai!!

Forse a Roma… Ma e tu perchè non sei venuto qui?… Addio mio carissimo Ron,Ron e coi saluti di Peppina ti stringo le mani di cuore

Af

G. Verdi

[a] S'intenda: l'orchestrazione. [b] Corr.: ren[…] [c] *Idem*: b[ambina] [d] S'intenda: agiata. [e] Corr.: inutili

225. Nel giugno 1877, Verdi aveva assistito all'Opéra di Parigi alla poco fortunata, 1° rappr.ass. di *Cinq-Mars* di Gounod all'Opéra di Parigi. Non migliore sarà l'esito raccolto dallo stesso titolo, l'anno successivo, alla Scala e al San Carlo, parimenti alla *première* del *Polyeucte*, diretta da Charles Lamoureux, all'Opéra Garnier, il 7 ottobre 1878.

226. Come confermano questa e la successiva l., il matrimonio tra Maria Verdi e il notaio Alberto Carrara (1854–1925), figlio di Angiolo e di Caterina Demaldè, celebrato nella capella privata di Villa Verdi a Sant'Agata, non si sarebbe dunque celebrato, come finora tramandato, l'11 ottobre.

Fonte: (VERDI, 1878a, p. 153-154).

9.1.10 Anexo 9.1.X – Verdi, minuta sobre a arte italiana

Documento	Minuta de Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	–
Local e Data	S. Agata, abril de 1878

[581]Tutti concorriamo senza volerlo alla rovina di questo nostro teatro. Forse io, voi, ecc., ecc., siamo del numero. E se volessi dirvi cose che apparentemente non hanno senso comune, vi direi che causa prima in Italia furono le Società del Quartetto; causa recente il successo di esecuzione (non di composizioni) dell'orchestra della Scala a Parigi[582]. L'ho detta: non lapidatemi.... Troppo lungo sarebbe dirne le ragioni. Ma in nome del diavolo, se siamo in Italia perchè facciamo dell'arte tedesca? 12 o 15 anni fa, non ricordo se a Milano o altrove, mi nominavano Presidente d'una Società del Quartetto. Rifiutai, e dissi: Ma perchè non istituite una Società di Quartetto vocale? Questa è vita italiana. L'altra è arte tedesca. Era forse anche allora bestemmia come adesso, ma un'istituzione di Quartetto vocale che avesse fatto sentire Palestrina, i migliori suoi contemporanei, Marcello, ecc., ecc., avrebbe tenuto vivo in noi l'amore del canto, la cui espressione è l'opera. Ora, tutti tendono ad istromentare, ad armonizzare. L'*alpha* e *l'omega*: la Nona Sinfonia di Beethoven (sublime nei primi tre tempi; pessima come fattura nell' ultima parte). Non arriveranno mai all'altezza della prima parte; imiteranno facilmente la pessima disposizione del canto dell'ultima, e coll'autorità di Beethoven si griderà: così si deve fare...

Sia pure; si faccia pur così! Sarà anche meglio; ma questo meglio è la rovina dell'opera indubitatamente. L'arte è universale, nessuno più di me lo crede; ma sono gli individui che la esercitano; e siccome i Tedeschi hanno dei mezzi diversi dai nostri, c'è qualche cosa di diverso anche di dentro. Noi non possiamo, dirò anzi, non dovremmo scrivere come i Tedeschi, né i Tedeschi come noi. Che i Tedeschi si appropriino le nostre qualità come fecero a' loro tempi Haydn, Mozart restando però sempre quartettisti; che Rossini si approprii perfino alcune forme di Mozart restando però sempre melodista, sta bene; ma che si rinunci per moda, per smania di novità, per affettazione di scienza, si rinneghi l'arte nostra, il nostro istinto, quel nostro fare sicuro spontaneo naturale sensibile abbagliante di luce, è assurdo e stupido.

Fonte: (VERDI, 1878b, p. 626).

[581] Frammento di minuta di lettera ad ignoto, conservata fra i carteggi degli Er. Carrara-Verdi.
[582] Vide anexo Anexo 9.1.XI.

9.1.11 Anexo 9.1.XI – Série de cartas sobre turnê scaligera a Paris

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Franco Faccio
Local e Data	S. Agata, 26 de maio de 1878

Nel giugno 1878, l'orchestra della Scala capitanata da Franco Faccio si presentava a Parigi nei concerti del Trocadero. Faccio avrebbe desiderato da Verdi l'approvazione dei programmi, ma il Maestro gli scriveva il 26 maggio:

Caro Faccio,

Non saprei e non mi pare vi sia cosa rispondere alla preg. vostra 22 maggio.

Dal momento che avete stabilito di andare a Parigi per dare concerti coll'orchestra della Scala; dal momento che quella Commissione impone un programma non resta che uniformarvisi, e potrebbe riuscire d' inciampo qualunque opinione. Io non posso altro che far voti caldissimi per una splendida riuscita ad onore del nostro paese. (Autogr. presso il signor Carlo Schmidl di Trieste.)

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Condessa Clarina Maffei
Local e Data	S. Agata, 19 de junho de 1878

Il 19 giugno, l'orchestra della Scala affrontava il giudizio del pubblico parigino, e Verdi ritornò sull'argomento scrivendone replicatamente alla Maffei, poi allo stesso Faccio

Cara Clarina,

....Dunque oggi è la gran giornata per l'orchestra della Scala, lo auguro tutto il possibile successo per l'onore del nostro paese, ma certo che il rischio è grande. Hanno giuocato il cento contro uno. Se riescono, guadagnano poco; se non riescono perdono quel po' di riputazione e di prestigio che dà, da lontano, il vostro teatro della Scala. Infine il pericolo è grande, e pormi non siavisi pensato abbastanza. Faccio mi scrisse domandandomi il mio paterno consiglio (come dice lui) sul repertorio. Due giorni dopo vidi annunciato sulla GAZZETTA MUSICALE il programma del 1.º Concerto! À Quoi BON il mio paterno consiglio? Era uno scherzo che m'avrebbe offeso se non veniva da Faccio. Infine speriamo che il fuoco, l'impeto che Faccio saprà comunicare all'orchestra (purchè non vada al di là) salvi tutto. Non vi è altro su cui sperare. Sulle RECETTES non vi è da calcolare e sarà un magro affare....

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Condessa Clarina Maffei
Local e Data	S. Agata, 22 de junho de 1878

Cara Clarina,

Da 48 ore voi già sapete quello che son per dirvi. Due telegrammi e diverse lettere da Parigi constatano il successo dell'orchestra della Scala. Le poche macchie che si rimarcano non oscurano per nulla la splendida riuscita, ed io sono felicissimo d'essermi ingannato. Speravo anch' io che la foga e l'impeto avrebbero salvato tutto, ma non credevo ad un successo così netto. Mi si scrive anche che sarà un SUCCÈS D'ARQENT. Mi sono sbagliato doppiamente. Vedete che gran TURLURU son io! (LUZIO, 1910, p. 443-444)

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Franco Faccio
Local e Data	S. Agata, 26 de junho de 1878

Caro Faccio,

Se anche non ve lo scrivessi, voi mi conoscete abbastanza per essere sicuro che io sono stato lietissimo del trionfo dell'orchestra della Scala, trionfo che non è soltanto onore per voi e pei vostri Professori, ma di tutto il paese. Vedete, dunque, che io avevo ragione di dirvi che non vi era bisogno de' miei consigli. Chissà! io forse v'avrei detto di fare diversamente da quello che avete fatto; e risulta con tutta evidenza che io avrei avuto torto. E poi si giudica e si danno consigli secondo il proprio modo di vedere e di sentire. Io pel primo dichiaro che non amo i consigli. I consigli fanno nascere i dubbi e le esitazioni. L'artista che esita non cammina. Camminate dunque, ed abbiatevi le congratulazioni del vostro G. Verdi.

Dopo quest'esito tanto felice, alcuni componenti l'orchestra della Scala iniziarono pratiche affinchè la Società, di cui i concerti parigini erano stati l'emanazione, non andasse sciolta. La Direzione artistica venne affidata al Faccio, assistito da un Comitato di sorveglianza composto dai professori Orsi, Rampazzini, Torriani e Zamperoni: a Verdi fu offerta la Presidenza onoraria.

Fonte: (CESARI e LUZIO, 1913, p. 305-307).

9.1.12 Anexo 9.1.XII – Verdi a Caponi, sobre a recusa do Conservatório

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giacomo Caponi
Local e Data	S. Agata, 13 de outubro de 1880

Carissimo Caponi,

Non nel 1833, ma nel 1832 nel mese di giugno (non avevo compiti 19 anni) feci domanda in iscritto per essere ammesso come alunno pagante al Conservatorio di Milano. Di più subii una specie di esame al Conservatorio presentando alcune mie composizioni, e suonando un pezzo sul pianoforte dinanzi a Basily, a Piantanida, Angeleri ed altri eec. eec. più il vecchio Rolla, ai quale ero raccomandato dal mio maestro di Busseto, Ferdinando Provesi. Circa otto giorni dopo mi recai dal Rolla il quale mi disse: «Non pensate più al Conservatorio: scegliete uri maestro in città; io vi consiglio o Lavigna o Negri». Non seppi più nulla del Conservatorio. Nissuno rispose alla mia domanda. Niuno mi parlo, ne prima, ne dopo l'esame, del Regolamento. E non so nulla del giudizio del Basily pronunciato dal Fétis. Ecco tutto! Vi ho scritto in fretta e brevemente perché voi avete premura. Vi ho però detto tutto quello che so. Mia moglie vi ringrazia e vi saluta ed io vi stringo affettuosamente la mano.

Fonte: (ABBIATI, 1963a, p. 103-104).

9.1.13 Anexo 9.1.XIII – Seletti a Barezzi, sobre a recusa do Conservatório

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Seletti
Destinatário	Antonio Barezzi
Local e Data	Milão, 4 de julho de 1832

Milano, 4 luglio 1832.

Car/mo Amico

Non spaventarli, ma leggi con mente fredda ciò che ti scrivo. Io avrei aspettato ancora, ma però per darti qualche notizia sull'incaminamento dell'affare ho voluto scriverti questa. Non è ancora risolto pienamente l'interesse del Verdi. Ti puoi immaginare che io non manco d'essere giornalmente dal Dottor Frigeri, e dal Vicesegretario Cadolini. Frigeri parla col figlio Rolla e mi dà tutte le speranze, Cadolini mi dà le sue purchè il Censore e il Direttore non parlino del locale; ma il Censore (anche ufficiato dallo stesso Cadolini) ha risposto che il Verdi è debole nel Cembalo. Il Maestro Angeleri mi disse lunedì, che cercato dal Censore a dare il suo parere in tutta coscienza (la coscienza è una parola stampata nel vocabolario) rispose al medesimo che Verdi non sa suonare il Cembalo, nè imparerà giammai. Il figlio Rolla però aveva detto sin dal primo giorno al Dott. Frigeri che Verdi mancava di accento, ma che ciò non era gran male per chi vuole studiare la composizione.

Il Conte Sormani pregato dal mio Collega ha risposto al medesimo lunedì, che il giorno seguente avrebbe disimpegnato questo suo rapporto col Governo, e che avrebbe taciuto dell'età del Verdi, ma avrebbe anzi parlato fortemente sulla mancanza del locale e pertanto io ringrazio con tutto il cuore la gentilezza del Sig. Direttore. Rolla padre può in qualche modo proteggere il Verdi, ma per buona fortuna martedì ad una prova nel Conservatorio Rolla venne a lite col Censore Basilio, e quasi gli diede dei pugni sulla faccia, Ieri parlando in Casa del Frigeri col Maestro Coccia Napolitano sulla risposta dell'Angeleri, Coccia disse che all'età di diciotto aoni era difficile rendersi gran suonatore ma che però non vedeva l'impossibilita dell'Angeleri, quando il giovine studente abbia passione. Ieri sera Verdi consegnò a Rolla padre la lettera che gli hai spedito e Rolla gli diede gran buone parole, ma io non mi fido. Distaccatomi dal Verdi dissi nell'orecchio a Rolla la risposta dell'Angeleri, e Rolla mi rispose: «sentite, e il Censore e qualche altro sono di carattere dubbio, ma assolutamente benchè io non suoni il Cembalo, però non credo che si possa dare una risposta simile a quella dell'Angeleri, e dimani al Conservatorio parlerò su di questo col medesimo. Lunedì parto per la campagna, e sabbato venite a trovarmi, che io dirò a voi quel che saprò, e voi direte a me quel che sarà riuscito».

Dimani anderò ancora dal Dottor Frigeri e dal Cadolini per sentire la riuscita degli impegni di questi giorni. Sabbato sera ti scriverò per Borgo SAN, Donnino qualche sarà riuscito, e se non fosse tutto posto in chiaro, aspetterò lunedì sera e se tu avrai persone per Borgo SAN, Donnino manda a vedere se si troveranno lettere.

Ti avverto poi che Verdi non sa la risposta dell'Angeleri, nè gliela dirò mai per non avvilirlo. Che l'ho tenuto sempre in Casa mia d'alloggio e tavola dicendogli che sono seco inteso, e ch'egli non deve pensare ad altro. Ma però se va male la faccenda del Conservatorio bisognerà che io disponga di collocarlo altrove. Non ostante atteso il fallimento di tulle le nostre speranze farà duopo che tu mi scriva ancora i tuoi progetti, o pure io ti consiglierei a tacere con tutti i Bussetani per non essere aggravato da nessuno, e prenderei una sedia, e il tuo bravo cavallo, e in un giorno verrei a Milano, in un altro tornerei a casa, e due o tre starei qui per rimediare al migliore collocamento del Verdi, perchè a dirti la verità stando fuori di Conservatorio si corre in un grande impegno. Ciò nonostante spedisci tosto i Certificati che premono assai ai Segretario Cadolini, e in quanto alla risoluzione di stare o venire a Milano la prenderai quanto ti avrò scritto sabato o lunedì.

Sappi però che Verdi non sa che oggi io ti abbia scritto, nè tu scrivendo a lui gli devi dare cenno di quanto ti scrivo.

La sua condotta è questa: Va in una casa di miei amici a suonare il Cembalo, ma anche qui il diavolo ha fatto ammalare una figlia, e non può andarvi di seguito. Sta poi in casa a studiare, e qualche ora va al passeggio come è necessario.

Oggi è arrivata mia moglie e ti saluta. Ieri ho ricevuto il salame, ma o tu ti sei sbagliato, o in qualche paese si è perduto un lombo: perchè se bene mi ricordo tu mi hai detto che mio zio mi ha spedito due lombi, e 10 salami piccoli, ma non ho trovato che un solo lombo in carta diversa. I salami poi di commissione vanno bene tutti.

Tuo Affe/mo Giuseppe Seletti.

All'Ornatissimo Sig. Antonio Barezzi

Borgo San Donnino per Busseto

Fonte: (SELETTI, 1832, p. 119-120).

9.1.14 Anexo 9.1.XIV – Faccio a Verdi, sobre a estreia de *I profughi*...

Documento	Carta
Remetente	Franco Faccio
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 16 de novembro de 1863

La signora Contessa Maffei m'incoraggia a darle io stesso notizie sul buon esito della mia prima opera. Ella può immaginare che scrivendo queste righe mi sento tutto compreso di quella timida soggezione che prova il piccolissimo a fronte del grandissimo; ma pure, oso dirlo, vicino a Lei che mi spronò a fare con parole gagliarde di fede e di speranza, la mia timidezza diventa confidente e fiduciosa. E ricordo sempre con emozione d'artista l'ultimo suo consiglio, l'ultimo suo augurio, e so che staccandomi da Lei io mi sentii pieno di baldanza giovanile, ed ho osato, ed ho scritto.

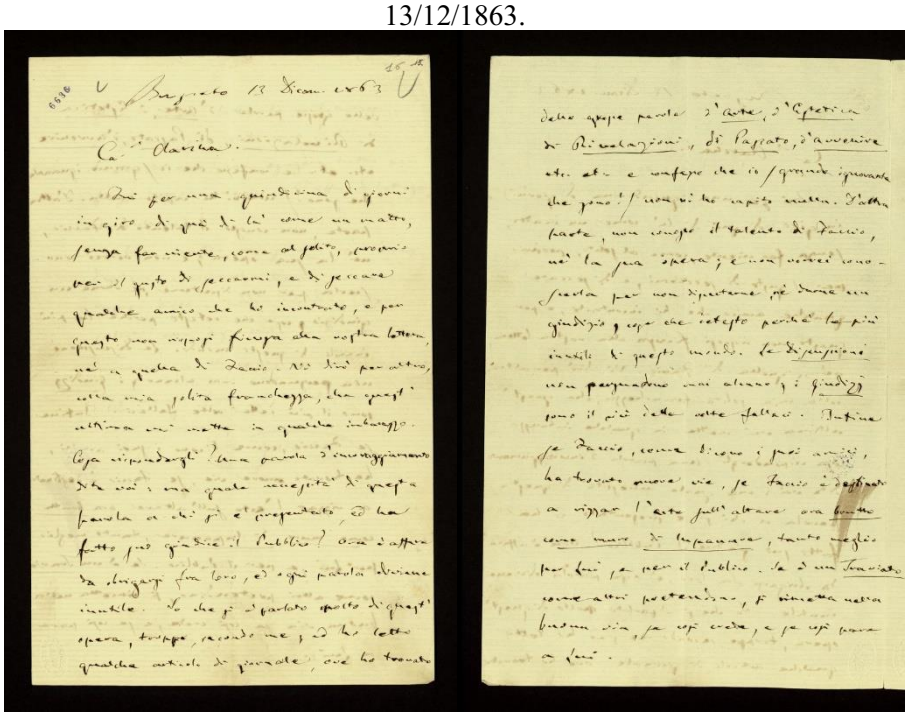
Ora che a questo primo passo mi ressero le gambe, sento proprio il bisogno di dirle quanto m'abbia giovato a farlo il coraggio ch'Ella mi ha ispirato. E codesto coraggio lo avrò maggiormente per l'avvenire, perché nutro sempre lusinga che il di lei voto mi accompagni. La signora Contessa s'incarica di ottenermi indulgenza per questa lettera che ardisco inviarle.

La prego d'aggradire gli omaggi del mio Boito che al pari di me spera e lavora, mi ricordi con affetto riverente alla egregia e gentilissima Signora, e mi saluti quel buon e leale amico che si chiama Francesco Maria Piave. Devotissimo...

Fonte: (FACCIO, 1863, p. 761).

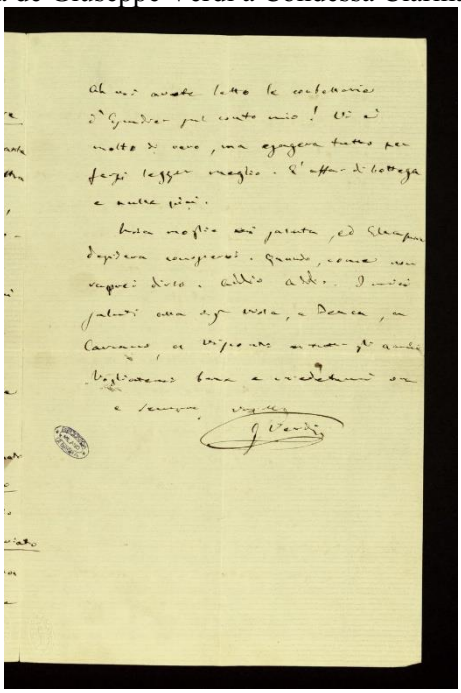
9.1.15 Anexo 9.1.XV – Verdi à Maffei, sobre a estreia de Faccio e a Ode

Figura 315 – Página 1 e 2 da Carta de Giuseppe Verdi a Condessa Clarina Maffei, Busseto, 13/12/1863.



Fonte: *Internet Culturale*, (VERDI, 1863d, p. 1).

Figura 316 – Página 3 da Carta de Giuseppe Verdi a Condessa Clarina Maffei, Busseto, 13/12/1863.



Fonte: *Internet Culturale*, (VERDI, 1863d, p. 3).

Documento	Carta

Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Condessa Clarina Maffei
Local e Data	S. Agata, 13 de dezembro de 1863

Fui per una quindicina di giorni in giro di qua e di là come un matto, senza far niente, come al solito, proprio per il gusto di seccarmi, e di seccare qualche amico che ho incontrato, e per questo non riposi finora alla vostra lettera, né a quella di Faccio. Vi dirò per altro, colla mia solita franchezza, che quest'ultima mi mette nell'imbarazzo. Cosa rispondergli? Una parola d'incoraggiamento dite voi: ma quale necessità di questa parola a chi si è presentato, ed ha fatto per giudice il pubblico? Ora è affare da sbrigarsi fra loro, ed ogni parola diviene inutile.

So che si è parlato molto di quest'opera, troppo, secondo me; ed ho letto qualche articolo di giornale, ove ho trovato delle grosse parole d'Arte, d'Estetica, di Rivelazioni, di Avvenire, etc. etc. e confesso che io (grande ignorante che sono!) non vi ho capito nulla... D'altra parte non conosco il talento di Faccio né la sua opera; e non vorrei conoscerla per non discuterne, né darne un giudizio, cose che detesto perché le più inutili di questo mondo.

Le discussioni non persuadono mai alcuno; i *giudizi* sono il più delle volte fallaci. Infine se Faccio, come dicono i suoi amici, ha trovato nuove vie, se Faccio è destinato a rizzare l'arte sull'altare ora *brutto come lezzo di lupanare*, tanto meglio per lui e per il pubblico. Se è un *traviato*, come altri pretendono, si rimetta sulla buona via, se così crede, se così pare a Lui.

Fonte: (VERDI, 1863b, p. 763).

9.1.16 Anexo 9.1.XVI – Verdi a Faccio, depois da Ode

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Franco Faccio
Local e Data	S. Agata, 14 de dezembro de 1863

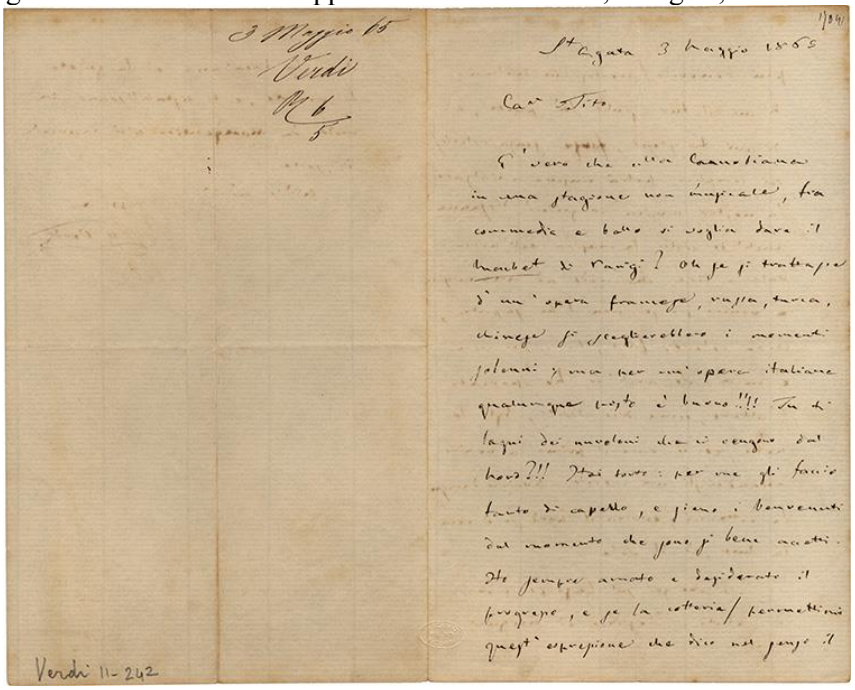
[...] La di Lei cortesia vuol farmi un merito delle poche parole che io Le dissi a Parigi, e son ben lieto se quelle parole mi valsero il piacere d'aver direttamente notizie sue e della sua opera.

Se il pubblico, questo sovrano Giudice, ha fatto buon viso al suo primo lavoro, e l'esito fu buono, com'Ella afferma, prosegua con animo sicuro l'intrapresa carriera, ed aggiunga ai grandi nomi di Pergolese e di Marcello un altro nome glorioso, il Suo. Faccio gli stessi voti pel suo amico Boito, che prego salutare a nome mio.

Fonte: (VERDI, 1863c, p. 764).

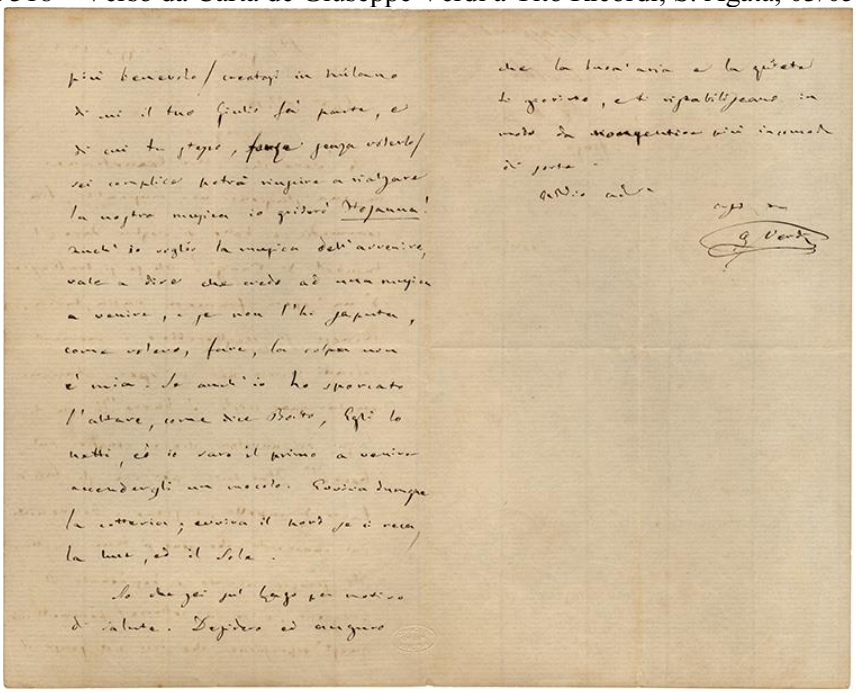
9.1.17 Anexo 9.1.XVII – Verdi a Tito Ricordi, sobre os scapigliati

Figura 317 – Carta de Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, S. Agata, 03/05/1865.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1865b).

Figura 318 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, S. Agata, 03/05/1865.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1865b).

Documento	Carta

Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Tito Ricordi
Local e Data	S. Agata, 03 de maio de 1865

È vero [domanda a Tito] che alla Cannobiana in una stagione non musicale, fra commedia e ballo si voglia dare il Macbet di Parigi? Oh se si trattasse d'un'opera francese, russa, turca, chinese si sceglierebbero i momenti solenni; ma per un'opera italiana qualunque posto è buono!!!!

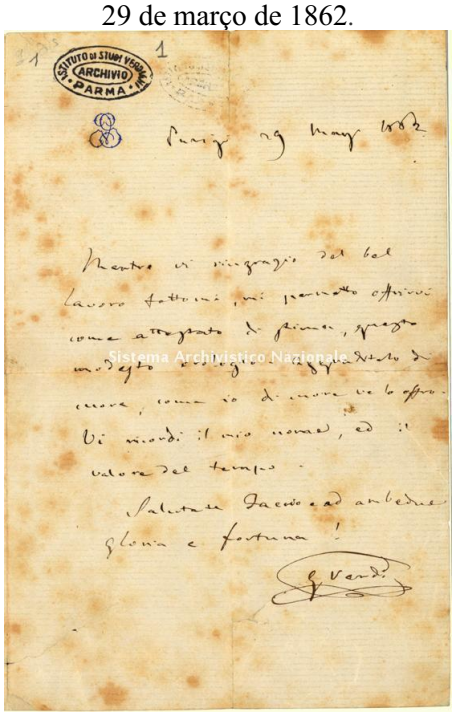
Tu ti lagni dei nuvoloni che ci vengono dal Nord?!! Hai torto: per me gli faccio tanto di cappello, e siano i benvenuti dal momento che sono sì bene accetti. Ho sempre amato e desiderato il progresso, e se la *cotterie* (permettimi quest'espressione che dico nel senso il più benevolo) creatasi in Milano di cui il tuo Giulio fa parte, e di cui tu stesso, forse senza volerlo, sei complice potrà riuscire a rialzare la nostra musica lo griderò Hosanna!

Anch'io voglio la musica dell'avvenire, vale a dire che credo ad una musica a venire, e se non l'ho saputa, come volevo, fare, la colpa non è mia. Se anch'io ho sporcato l'altare, come dice Boito, Egli lo netti, ed io sarò il primo a venire accendergli un moccolo. Evviva dunque la *cotterie*; evviva il Nord se ci reca la luce, ed il sole.

Fonte: (VERDI, 1865a, p. 14).

9.1.18 Anexo 9.1.XVIII – Verdi a Boito, agradecimento pelo Hino

Figura 319 – Carta de agradecimento de Verdi a Boito pelo poema do *Inno alle Nazioni*, enviada em 29 de março de 1862.



Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1862b).

9.1.19 Anexo 9.1.XIX – Verdi à Maffei sobre a estreia de Faccio

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Condessa Clarina Maffei
Local e Data	Turim, 31 de julho de 1863

Torino, 31 luglio 1863.

Ho ricevuto la vostra carissima al momento di partite per l'Italia, mi fermai due giorni a Torino, andai a casa ed ora sono di ritorno a Torino, ove non mi fermerò che poche ore.

Voi dite benissimo sul canto di Filippi e se potete indurlo a trovarsi una posizione e specialmente dopo l'accaduto in Milano, credo farete ottima cosa.

Vedevo spesso in Parigi l'anno scorso Boito e Faccio e sono certamente due giovani di molto ingegno, ma io non posso dir nulla del loro talento musicale, perché di Boito non ho mai inteso nulla, e di Faccio poche cose che egli venne un giorno a farmi sentire. Del resto poiché Faccio darà un'opera, il pubblico dirà la sua sentenza. Questi due giovani sono accusati di essere caldissimi ammiratori di Vagner. Vagner è fatto ed è inutile rifarlo.

Vagner non è una bestia feroce come vogliono i puristi, né un profeta come lo vogliono i suoi apostoli. È un uomo di molto ingegno che si piace delle vie scabrose, perché non sa trovare le facili e più diritte. Non bisogna che i giovani si illudano, vi sono molti e molti che fanno credere di aver delle ali, perché realmente non hanno gambe da reggersi in piedi.

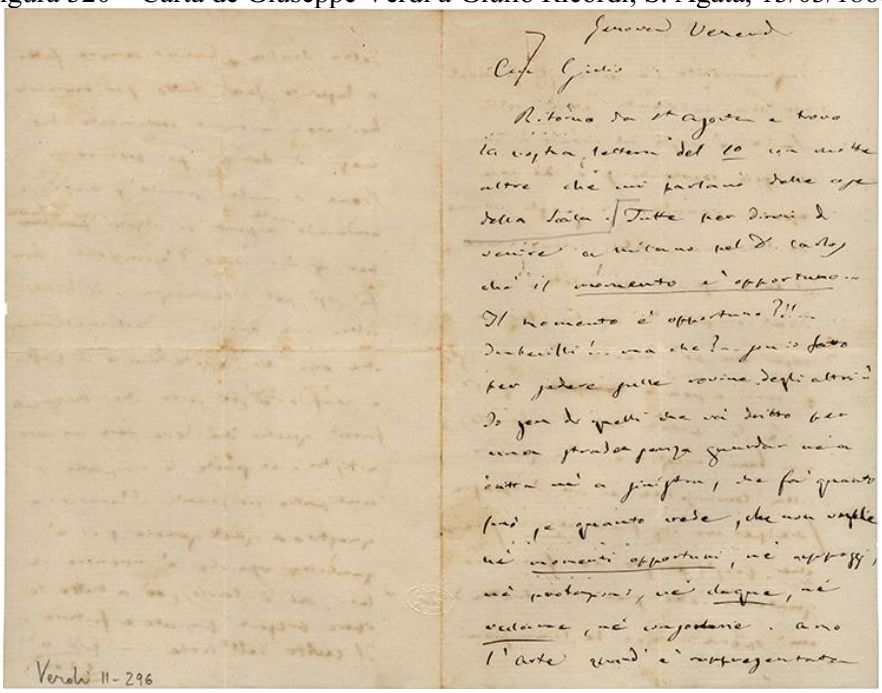
Che Faccio si metta una mano sol cuore e senza badare ad altro come questo gli detta; abbia *ardire* per tentare vie nuove e *coraggio* per affrontare le opposizioni.

Salutate gli amici, mille cose a Donna Saulina. Vogliatemi bene...

Fonte: (VERDI, 1863a, p. 755).

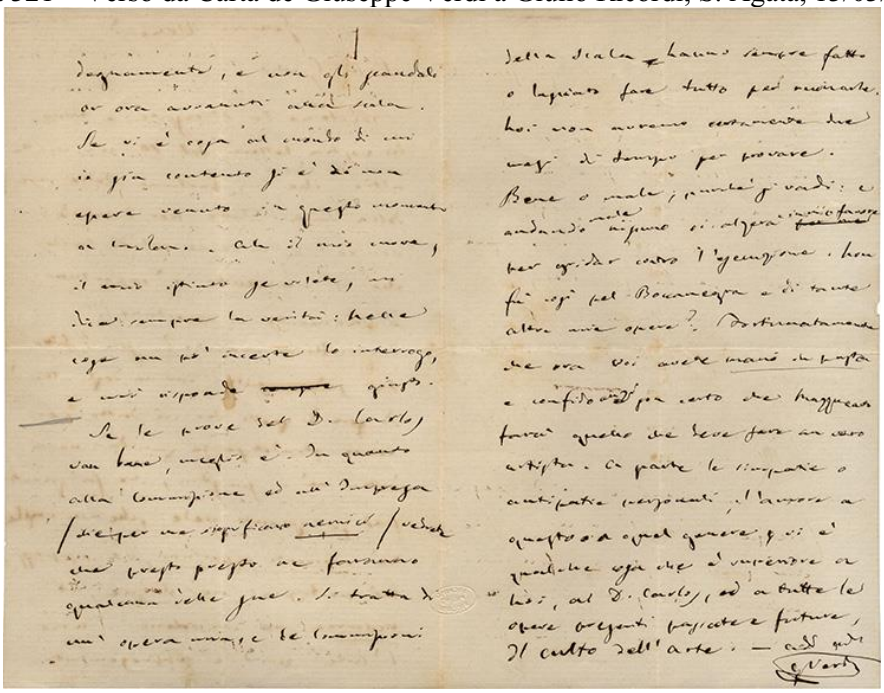
9.1.20 Anexo 9.1.XX – Verdi a Ricordi, sobre a estreia de *Mefistofele*

Figura 320 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 13/03/1868.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1868d).

Figura 321 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 13/03/1868.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1868d).

Figura 322 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 13/03/1868.

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1868d).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	S. Agata, 13 de março de 1868

II momento è opportuno?!!... Imbecilli!... ma che?... son io fatto per godere sulle rovine degli altri? Io son di quelli che va dritto per una strada senza guardar né a dritta né a sinistra, che fa quanto può, e quanto crede, che non vuole né *momenti opportuni*, né appoggi né protezioni, né *claque*, né *reclame*, né consorterie. Amo l'arte quand'è rappresentata degnamente, e non gli scandali or ora avvenuti alla Scala. Se vi è cosa al mondo di cui io sia contento si é di non essere venuto in questo momento a Milano. Ah il mio cuore, il mio istinto se volete, mi dice sempre la verità: nelle cose un po' incerte lo interrogo, e mi risponde giusto.

Se le prove del *D. Carlos* van bene, meglio è. In quanto alla Commissione ed all'Impresa (che per me significano *nemici*) vedrete che presto presto ne faranno qualcuna delle sue. Si tratta di un'opera mia, e le Commissioni della Scala hanno sempre fatto o lasciato fare tutto per ruinarle. Noi non avremo certamente due mesi di tempo per provare. Bene o male, purché si vadi: e andando male nissuno si alzerà In mio favore per gridar contro l'esecuzione. Non fu così pel *Boccanegra* e di tante altre mie opere? Fortunatamente che ora voi avete mano in pasta e confido anzi son certo che Mazzucato farà quello che deve fare un vero artista. A parte le simpatie o antipatie personali, l'amore a questo o a quel genere, vi è qualche cosa che è superiore a noi, al *D. Carlos*, e a tutte le opere presenti passate e future. Il culto dell'arte. Addio addio.

Fonte: (VERDI, 1868a, p. 166).

9.1.21 Anexo 9.1.XXI – Bizet a Lacombe, sobre Verdi

Documento	Carta
Remetente	Georges Bizet
Destinatário	Paul Lacombe
Local e Data	Paris, 11 de março de 1867

11 mars 1867.

[…]

Deux heures du matin

Deux mots seulement. Je suis abruti, éreinté. Verdi n'est plus italien; il veut faire du Wagner… il a abandonné la sauce et n'a pas levé le lièvre. Cela n'a ni queue no tête… Il n'a plus ses défauts, mais aussi plus une seule de ses qualités… Il veut faire du style et ne fait que de la prétention… C'est assommant… four complet, absolu. L'exposition prolongera peut-être l'agonie; mais c'est une bataille perdue. Le public surtout est furieux. Les artistes lui pardonneront peut-être une tentative malheureuse qui prouve, après tout, en faveur de son goût et de sa loyauté artistique. Mais le bon public était venu pour s'amuser… et je crois qu'on ne l'y repincera pas… La presse sera mauvaise.

A bientôt et croyez toujours aux sentiments affectueux de votre mille fois dévoué et affectionné.

Ah ! merci pour votre photographie. Je ne vous retourne pas la mienne; je ne l'ai pas. Je ne me suis fait portraiturer qu'une fois, sur la demande de la princesse Mathilde, qui tenait absolument à collectionner les têtes de ses invités du dimanche, et mes amis m'ont volé toutes les épreuves.

À bientôt.

Fonte: (BIZET, 1867b, p. 100).

9.1.22 Anexo 9.1.XXII – Bizet a Galabert, sobre Don Carlos

Documento	Carta
Remetente	Georges Bizet
Destinatário	Edmond Galabert
Local e Data	Paris, 11 de março de 1867

11 mars 1867.

[…]

Quand le sujet est très chargé de notes, le contre-sujet doit être large, et vice-versa. Ne perdez aucune occasion d'introduire des dissonances, les retards enrichissent l'harmonie. Si vous réussissez votre fugue à 2 parties, nous commencerons à trois parties. À votre prochain voyage, il faut que la fugue à 4 parties marche bien.

Ma pièce va marcher. Carvalho est enchanté de la partition; on copie. Je vais à Bordeaux cette semaine pour entendre un ténor. Ma première marchera fin mai; mettons 15 juin et n'en parlons plus.

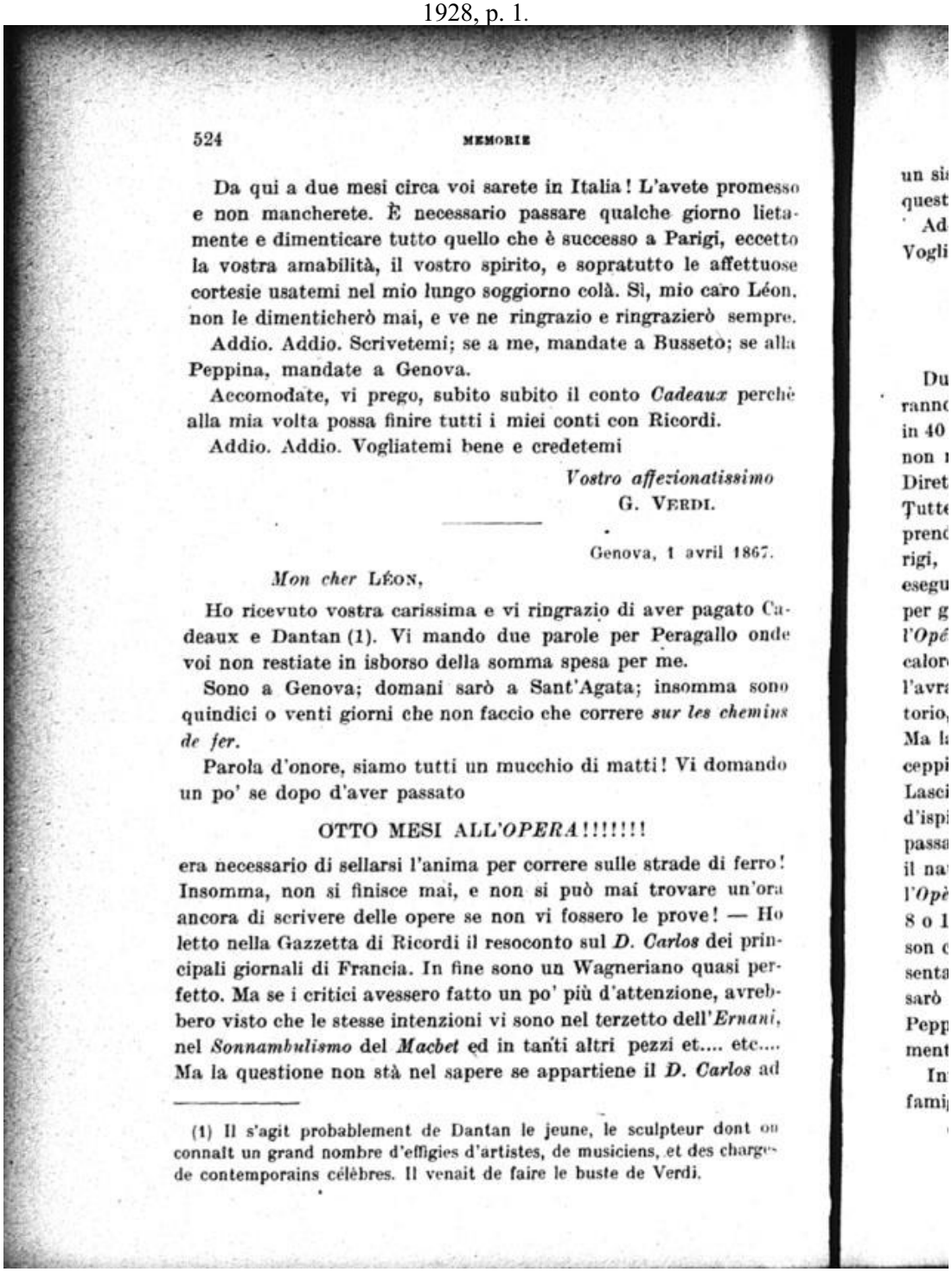
Je sors de Don Carlos. C'est très mauvais. Vous savez que je suis éclectique; j'adore la Traviata et Rigoletto. Don Carlos est une espèce de compromis. Pas de mélodie, pas d'accent; cela vise au style, mais cela vise... seulement. L'impression a été désastreuse. C'est un four complet, absolu. L'exposition fera peut-être un demi-succès, mais c'est quand même un désastre pour Verdi.

Adieu, faites vite votre fugue. Travaillez, et à vous mille fois de tout cœur.

Fonte: (BIZET, 1867a, p. 64-65).

9.1.23 Anexo 9.1.XXIII – Verdi à Escudier, sobre Don Carlos, p. 1

Figura 323 – Carta de Verdi à Léon Escudier, *Rivista Musicale Italiana*, Ano XXXV, Nº. 4, de 1928, p. 1.



524 MEMORIE

Da qui a due mesi circa voi sarete in Italia! L'avete promesso e non mancherete. È necessario passare qualche giorno lietamente e dimenticare tutto quello che è successo a Parigi, eccetto la vostra amabilità, il vostro spirito, e sopratutto le affettuose cortesie usatemi nel mio lungo soggiorno colà. Sì, mio caro Léon, non le dimenticherò mai, e ve ne ringrazio e ringrazierò sempre.

Addio. Addio. Scrivetemi; se a me, mandate a Busseto; se alla Peppina, mandate a Genova.

Accomodate, vi prego, subito subito il conto *Cadeaux* perchè alla mia volta possa finire tutti i miei conti con Ricordi.

Addio. Addio. Vogliatemi bene e credetemi

Vostro affezionatissimo
G. VERDI.

Genova, 1 avril 1867.

Mon cher LÉON,

Ho ricevuto vostra carissima e vi ringrazio di aver pagato Cadeaux e Dantan (1). Vi mando due parole per Peragallo onde voi non restiate in isborso della somma spesa per me.

Sono a Genova; domani sarò a Sant'Agata; insomma sono quindici o venti giorni che non faccio che correre *sur les chemins de fer*.

Parola d'onore, siamo tutti un mucchio di matti! Vi domando un po' se dopo d'aver passato

OTTO MESI ALL'*OPERA*!!!!!!!

era necessario di sellarsi l'anima per correre sulle strade di ferro! Insomma, non si finisce mai, e non si può mai trovare un'ora ancora di scrivere delle opere se non vi fossero le prove! — Ho letto nella Gazzetta di Ricordi il resoconto sul *D. Carlos* dei principali giornali di Francia. In fine sono un Wagneriano quasi perfetto. Ma se i critici avessero fatto un po' più d'attenzione, avrebbero visto che le stesse intenzioni vi sono nel terzetto dell'*Ernani*, nel *Sonnambulismo* del *Macbet* ed in tanti altri pezzi et.... etc.... Ma la questione non stà nel sapere se appartiene il *D. Carlos* ad

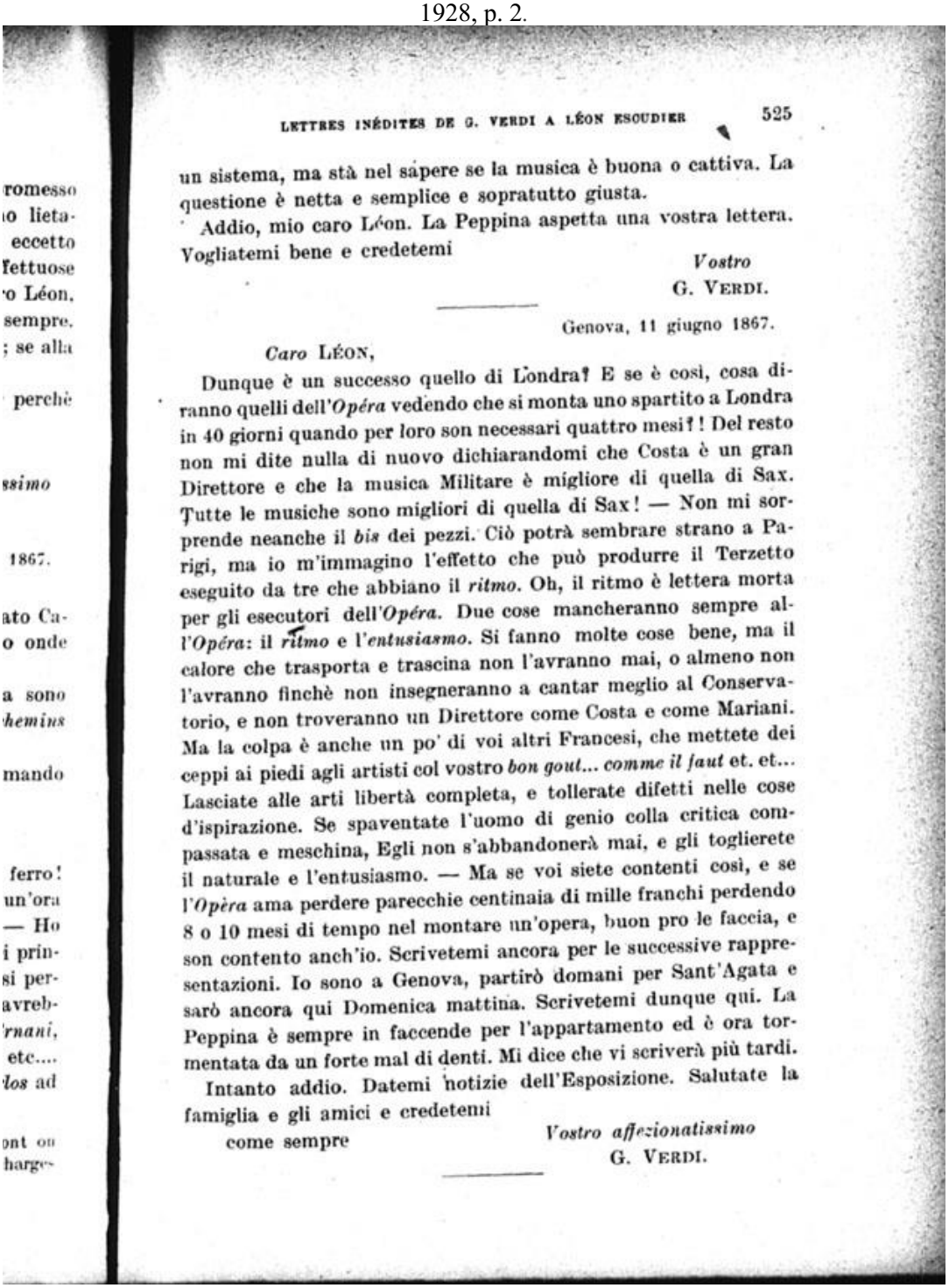
---

(1) Il s'agit probablement de Dantan le jeune, le sculpteur dont on connaît un grand nombre d'effigies d'artistes, de musiciens, et des charges de contemporains célèbres. Il venait de faire le buste de Verdi.

Fonte: (VERDI, 1867, p. 524).

9.1.24 Anexo 9.1.XXIV – Verdi à Escudier, sobre Don Carlos, p. 2

Figura 324 – Carta de Verdi à Léon Escudier, *Rivista Musicale Italiana*, Ano XXXV, Nº. 4, de 1928, p. 2.



LETTRES INÉDITES DE G. VERDI A LÉON ESCUDIER 525

romesso
o lieta-
eccetto
fettuose
o Léon,
sempre,
; se alla

perchè

ssimo

1867.

ato Ca-
o onde

a sono
hemins

mando

ferro!
un'ora
— Ho
i prin-
si per-
avreb-
rnani,
etc....
los ad

ont ou
harge-

un sistema, ma stà nel sapere se la musica è buona o cattiva. La questione è netta e semplice e sopratutto giusta.

Addio, mio caro Léon. La Peppina aspetta una vostra lettera. Vogliatemi bene e credetemi

Vostro
G. VERDI.

Genova, 11 giugno 1867.

Caro LÉON,

Dunque è un successo quello di Londra? E se è così, cosa diranno quelli dell'*Opéra* vedendo che si monta uno spartito a Londra in 40 giorni quando per loro son necessari quattro mesi?! Del resto non mi dite nulla di nuovo dichiarandomi che Costa è un gran Direttore e che la musica Militare è migliore di quella di Sax. Tutte le musiche sono migliori di quella di Sax! — Non mi sorprende neanche il *bis* dei pezzi. Ciò potrà sembrare strano a Parigi, ma io m'immagino l'effetto che può produrre il Terzetto eseguito da tre che abbiano il *ritmo*. Oh, il ritmo è lettera morta per gli esecutori dell'*Opéra*. Due cose mancheranno sempre all'*Opéra*: il *ritmo* e l'*entusiasmo*. Si fanno molte cose bene, ma il calore che trasporta e trascina non l'avranno mai, o almeno non l'avranno finchè non insegneranno a cantar meglio al Conservatorio, e non troveranno un Direttore come Costa e come Mariani. Ma la colpa è anche un po' di voi altri Francesi, che mettete dei ceppi ai piedi agli artisti col vostro *bon gout... comme il faut* et. et... Lasciate alle arti libertà completa, e tollerate difetti nelle cose d'ispirazione. Se spaventate l'uomo di genio colla critica compassata e meschina, Egli non s'abbandonerà mai, e gli toglierete il naturale e l'entusiasmo. — Ma se voi siete contenti così, e se l'*Opèra* ama perdere parecchie centinaia di mille franchi perdendo 8 o 10 mesi di tempo nel montare un'opera, buon pro le faccia, e son contento anch'io. Scrivetemi ancora per le successive rappresentazioni. Io sono a Genova, partirò domani per Sant'Agata e sarò ancora qui Domenica mattina. Scrivetemi dunque qui. La Peppina è sempre in faccende per l'appartamento ed è ora tormentata da un forte mal di denti. Mi dice che vi scriverà più tardi.

Intanto addio. Datemi notizie dell'Esposizione. Salutate la famiglia e gli amici e credetemi

come sempre

Vostro affezionatissimo
G. VERDI.

Fonte: (VERDI, 1867, p. 525).

9.1.25 Anexo 9.1.XXV – Verdi a De Sanctis, sobre a acusação de wagnerianismo

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Cesarino De Sanctis
Local e Data	Parma, 17 de março de 1872

Parma, 17 aprile 1872.

Le prove d'Aida non sono soltanto cominciate, ma sono finite! Resta a fare la prova generale e sabato si andrà in scena!

Gran parrucche che siete!!!... Cosa mi parlate di melodia, di armonia! Di Wagner nemmen per sogno!!... Al contrario, se si volesse ascoltare e capir bene si troverebbe l'opposto... totalmente l'opposto.

E poi cosa può importare al publico, che io sia o non sia l'autore del Rigoletto, del Ballo in maschera, e perchè non del Don Carlos che è più melodico degli altri due spartiti?... Cosa significano mai queste scuole, questi pregiudizi di canto, d'armonia, di tedescheria, di italianismo, di wagnerismo, etc. etc.?

Vi è qualche cosa di più nella musica... Vi è la musica!...

Che il pubblico non s'occupi dei mezzi di che l'artista si serve!... non abbia pregiudizii di scuola... Se è bello, applauda. Se brutto fischi!... Ecco tutto. La musica è universale. Gli imbecilli ed i pedanti hanno voluto trovare ed inventare delle scuole, dei sistemi!!! Io vorrei che il pubblico giudicasse altamente, non colle miserabili viste dei giornalisti, Maestri e suonatori di pianoforte, ma dalle sue impressioni!...

Capite? Impressioni, impressioni e nient'altro. Addio, addio.

P.S. La Peppina vi saluta tanto, tanto. Ella vi scriverà per l'appartamento, cuoco, cavalli, carrozza etc. etc.

Fonte: (VERDI, 1872, p. 149-150).

9.1.26 Anexo 9.1.XXVI – Broglio a Rossini[583], sobre a Sociedade rossiniana

Documento	Carta
Remetente	Emilio Broglio
Destinatário	Gioachino Rossini
Local e Data	Florença, 29 de março de 1868

Firenze, 29 marzo 1868.

Ella, naturalmente, non se ne ricorderà, ma io ebbi l'onore e il piacere d'aver piú d'un colloquio, in mia vita, con lei: l'ultimo nell'agosto del 1863 a Parigi. Dico questo per diminuirle un pochino la sorpresa che proverà al vedere questa mia, con caratteri ignoti e una firma purtroppo Ignota anch'essa, quantunque ministeriale.

Tra le materie del mio ministero c'è anche la musica, della quale sono tanto appassionato quanto, ahimè!, ignorante.

Ora qual è lo stato della musica in Italia, anzi nel mondo? [La musica di Rossini era] certo viva e Immortale: ma siamo ormai ridotti a questo, che non la si può sentire, perché non c'è piú chi la sappia cantare[584]. Dopo Rossini – che vuol dire da quarant'anni – cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer e… Come rimediare a una sì grave sterilità? Evidentemente in soli due modi:

Iº riprendendo da capo l'educazione dei cantatiti...

IIº aprendo il campo ai giovani maestri. Le opere sterminate che durano cinque ore sono diventate una sciagurata abitudine pel pubblico; cadesti colossi, cadesti mastodonti musicali non possono che schiacciare un ingegno nascente, giacché le presunzioni mefistofeliche... Ma quand'anche un giovane osasse affrontare un'impresa cosí erculea, come potrà egli, tranne in casi affatto strani, trovare un impresario, che si assuma una cosí grossa spesa, colla somma probabilità di buttarla via tutta in una prima sera di fischi? Dunque i giovani maestri non possono codeste opere mostruose né farle, né, fatte, vedersele rappresentare.

Bisognerebbe, mi pare, metter su, in Italia, una grande associazione musicale, composta di tutti i dilettanti e amatori di musica: Società Rossiniana. Codesta Società abbraccerebbe tutta l'Italia, avrebbe Comitati nelle principali città, e le si farebbe,

[583] A carta foi reconstituída a partir de Nardi (1942b, p. 314-315).
[584] A esposa do ministro era ex-soprano.

naturalmente, il suo bravo statuto, dove fossero ben definiti gli scopi a cui tenere e i mezzi per arrivarvi.

[A Rossini studiare questi scopi e questi mezzi, e, servendosi, come di segretario, del ministro d'Italia a Parigi] mettersi un po' in corrispondenza coi piú cospicui maestranieri. [Il Ministro era persuaso che si potesse a senza difficoltà] riunire una cifra di 2000 o 2500 sottoscrittori, i quali, a 40 o 50 lire l'anno [, avrebbero dato] un primo fondo di lire 100.000, le quali, aumentate col ricavo di alcune grandi accademie [, dove Rossini permettesse] che si eseguisse della sua musica inedita [, avrebbero costituito] già un bel fondo per provvedere alle spese richieste [dagli scopi e dai mezzi] opportuni a promuovere la restaurazione e il progresso dell'arte. [Una volta che la Società] avesse preso un primo sviluppo notevole e promettente[, che cosa poteva avvenire?] Io, come ministro dell'Istruzione Pubblica, ho quattro o cinque Conservatorii o istituti musicali, con una spesa approvata in bilancio di 400 circa mila lire. C'è un Parlamento, ed è naturale che ci sia un'opinione contraria a codesta curiosa ingerenza governativa nel libero svolgimento dell'arte; sarebbe dunque facile ottenere che lo Stato si lavasse le mani di questa roba, cedendo i Conservatorii, col loro materiale' e una parte dell'assegno fissato in bilancio, alla nuova Società, che si sostituirebbe cosí molto opportunamente al Governo[…].

Fonte: (BROGLIO, 1868, p. 314-315).

9.1.27 Anexo 9.1.XXVII – Verdi a Broglio, sobre a carta a Rossini

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Emilio Broglio
Local e Data	S. Agata, maio de 1868

[maggio 1868]

Ho ricevuto il Diploma che mi nomina Commendatore della Corona d'Italia.

Quest'ordine è stato istituito per onorare coloro che giovarono sia colle armi, colle lettere, scienze ed arti all'Italia attuale.

Una lettera a Rossini dell'Eccellenza Vostra, benché ignorante in musica (com'Ella stessa lo dice, e lo credo) sentenzia che da quarant'anni non si è più fatta un'opera in Italia.

Perché allora Si manda a me questa decorazione? Vi é certamente un equivoco nell'indirizzo, e la rimando.

Fonte: (VERDI, 1868b, p. 199).

9.1.28 Anexo 9.1.XXVIII – Boito a Broglio[585], sobre a carta a Rossini

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Emilio Broglio
Local e Data	Milão, 21 de maio de 1868

[21 maggio 1868]

A [Emilio Broglio]

A sua Ecc. il Ministro della Istruzione publica

Lettera in quattro paragrafi

§1

Vostra Eccellenza, naturalmente, non se ne ricorderà, ma io ebbi l'onore e il piacere d'incontrarla, anzi di combinarla (come usano i nostri maestri Toscanini) altra volta. E fu l'autunno del sessantasei, sul monte Bisbino, in una gita cogli asinelli.

Dico questo per diminuire la sorpresa che la Eccelenza Vostra proverà nel leggere questa mia, ecc. ecc.

Se V. E. si riducesse a memoria i particolari di quell'allegra scorrazzata in montagna, vedrebbe quanto sieno ancora vive ed esatte le reminescenze ch'io ne serbo. La nostra brigata si componeva di signore e signori, tutta gente assai per bene, che s'era alzata di buon mattino allo scopo di salire il monte che sta dietro Cernobbio e far colezione sull'erba in mezzo le nuvole. Nell'andata l'appetito fu grande, se V. E. se ne rammenta, e tale che a ciascuno di noi sarebbe venuta meno l'ilarità se non fosse stato certo famoso cappelletto che V. E. portava sugli occhi per amor del sole, e che ci muoveva a riso continuamente. Questo cappelletto era di sughero, o meglio, di *sugura* (come dicono i buoni villici in sul quel di Firenze) e per la materia di cui era costrutto pareva un tappo da bottiglia e per la foggia in cui era tagliato pareva una vera catinella arrovesciata. Oh! V. E. non saprà mai le segrete risate e i bei motti e le celie e i *calemborghi* (voce approvata dalla Crusca) che si fecero intorno a quel copertojo da testa che V. E. portava con tanta serietà. S'Ella lo possiede ancora le faccio ardentissima istanza perché la lo conservi alla religiosa ammirazione de' posteri. Mi ricorda, inoltre, che V. E. indossava in quella mattina una *guarnacca* bianca di così antico

[585] Notas produzidas cfr. Bosio (2010a, p. 78).

bucato che pendeva in giallognolo; a volernela lavare e' si sarebbe *perduto il ranno ed il sapone*[586] come dice quel modo fiorentino ch'Ella sa.

Ma le risate furono anche più matte quando ad uno svolto della montagna l'asinello cavalcato da V. E. *incespicò* e tombolò col cavaliere tanto malamente, che V. E. risicò di pigliarsi una fiera *torturatona sulla ghigna*,[587] come usano dire con bel vezzo i vaghi parlatori del contado toscano. Fu allora che tutti noi milanesi che vedemmo il caso, sclamammo ingenuamente, com molta opportunità, la eletta frase fiorentina: *ci casca l'asino*![588] E fu allora che all'udire la eletta frase sulle labbra ambrosiane, il futuro ministro dell'istruzione publica ideò per la prima volta quell'antico concetto linguistico che venne promulgato in questi giorni, con molta edificazione di tutti gli italiani. Oh! Com'era dilettosa quella gita al Bisbino! A chi m'avesse detto quella mattina: «Vedi; quel messere là dal cappelletto di sughero *doventerà* grande ministro» avrei risposto con un altro classico modo fiorentino: *Che! Che! Ti nasca il vermo cane!*[589] Tanto (Dio mel perdoni) erro lontano dall'immaginarmi un cosifatto miracolo.

Ma il bello fu quando, giunti alla vetta del monte, venne l'ora del far colezione e ci mettemmo tutti per un prato e demmo in mano a V. E., s'Ella ben si ricorda, il *manfanile della polenda* (come dicono in su quel di Pistoja per significare ciò che noi chiamiamo *la mescola della polenta*) giacché fin dall'anno sessantasei V. E. aveva fame di *ben manfanilare la polenda* e le so dire che quella che mangiammo là, sul Bisbino, fatta V. E. fu *daddovero* eccellente. E accadde che inghiottendola a bocconi ci *sgraguatavammo* ambidue, ed io conobbi in quelal occasione che V. E. era un molto *grande manicatore*.

Oh! La pazza giornata!

§2

Ed ora che mi ha bastamente *raccapezzato* le chiedo licenza di passare ad altro.

Dunque da *indi in* qua Ella è *doventato* Ministro! Mo bravo da senno! Corbezzoli! Mi rallegro con V. E.! La fu *una grossa fortuna* (come dice Lei) ben meritata, questo poi sì;

---

[586] Trata-se de uma fórmula proverbial toscana para indicar uma perda de tempo e de esforço. O Ministro era conhecido pelo ideal de unificação da língua italiana a partir do referencial toscano.

[587] Uma paulada na testa.

[588] Verso da estrofe: "Ma se poi discende all'atto / Dalla sfera all'astratto, / Qui mi casca l'asino. / E gl'inciampi che ci vedo / Non mi svogliano dal credo, / Temo degli apostoli", do poeta risorgimentale Giuseppe Giusti (1863).

[589] Trata-se de uma maldição antiga, de origem popular, que deseja a alguém o «vermocane», uma doença contagiosa inclusive no ser humano, que deixa o indivíduo atordoado, labirintite. A expressão recorrente na novela CCXIII de Franco Sacchetti (1815).

Dio gliela conservi, e non dico mica per *cuculiarla*[590] veda, me ne scampi il cielo! *Cuculiare* un ministro! Le pare?!

Poi che cosa fece V. E.? Scrisse una lettera ad Alessandro Manzoni perché l'ajutasse in quella tale quistione della lingua. Mo bravissimo! Così mi piace, V. E. la fece da uomo pratico ed avvisato: giunto al potere V. E. disse: «Sono giunto al potere! Sta bene; che si fa? – Quanti siamo? Venticinque milioni di Italiani; qui bisogna prima di tutto insegnar a parlare al mio popolo come piace a me; per questo mese attendiamo dunque alla unificazione della lingua, poi si vedrà.» E a V. E. *pareva mill'anni* d'udire Bolognesi, Veneziani, Milanesi, Torinesi e Bergamaschi pronunziare tutti la purissima parola *frisore* per dir parrucchiere. Ma in seguito parve a V. E. fosse *cascato l'asino* una seconda volta.

E poi che fece ancora V. E.? Scrisse una lettera a Rossini. Lettera non mai ammirata per leggiadria della forma e la castigatezza della lingua, nonché per la grandiosità del concetto, nella qual lettera, fra le altre rarità, ognuno può leggere una voce registrata nel *vocabolario dei modi errati*, cioè la parola *amatore* per *dilettante*, francesismo piacevolissimo scritto da un ministro d'Istruzione publica, italiano, che la pretende a purista. In questa celebre epistola V. E. incomincia col dire che la non possiede molto il contrappunto e che, in fatto di musica la *non conosce il bacello de' paternostri* (la prego di accettare questa frase di pura fonte toscana che le metto in bocca per farle cortesia) poi soggiunge:

Fra le materie del mio Ministro c'è anche la musica e dimenticando che prima V. E. s'era dichiarato un ignorante, ora *ponendo da l'un de' lati* la modestia, V. E. ci sciorina di botto un compendio di estetica, dove parla di pittura *pre-raffaelesca* e di musica *pre-rossiniana* con una ingenuità veramente *pre-adamitica*.

Ma poi a V. E. *casca l'asino* per la terza volta.

Ed è quando ella dice: «*Dopo Rossini, che vuol dire da quarant'anni, cosa abbiamo avuto? Quattro opere di Meyerbeer e...*»[591] I puntini che seguono questa profonda osservazione valgono un Perù.

Vorrebbe dirmi V. E. quali sono nel suo cervello queste quattro opere? Non già il *Roberto*, non il *Profeta*, non gli *Ugonotti*, non l'*Africana*,[592] giacché codeste appartengono a quella malvagia classe delle *operone sterminate* (com'ella aggiunge più sotto) *che durano cinque ore*; appartengono a quella razza (com'ella dice con garbo) a quella razza di

[590] Ridicularizá-lo.
[591] Ofendido com a falta de consideração, Verdi devolveu a comenda que lhe havia sido oferecida pelo Ministério.
[592] Óperas de Giacomo Meyerbeer: *Roberto il Diavolo* (1831), *Il Profeta* (1849), *Gli Ugonotti* (1836), *L'Africana* (1865).

Mastodonti musicali i quali sono diventati una sciagurata abitudine del publico. Ma V. E. non sa rispondermi.

Proseguiamo nella lettura dell'epistola:

«*Dunque come rimediare a una così grave sterilità?*» chiede V. E. a se medesimo, ponendo l'indice della mano destra sotto il naso, com'uomo il quale odori un'idea; poi segue:

Evidentemente in due soli modi:

1° Riprendendo da capo l'educazione dei cantanti, impresa lunga e difficilissima.

2° Aprendo il campo ai giovani maestri. Ma i giovani maestri non possono più scrivere, dice lei, *per via dei Mastodonti e quand'anche lo potessero gli Impresari non si assumerebbero di porre in scena i Mastodonti, colla somma probabilità di gittar le spese in una serie di fischi.*

Dunque si faccia una Società Rossiniana, sclama V. E., *co'suoi comitati e col suo bravo Statuto, dove sieno ben definiti gli scopi a cui tendere ed i mezzi per arrivarci*. E qui, sugli scopi e sui mezzi, non sapendo di quali scopi né di quali mezzi si tratta, a V. E. *casca l'asino* una quarta volta.

In fine questa Società sarebbe composta di 2000 soscrittori, mecenati, paganti 40 lire all'anno e questo sarebbe il fondo sociale per provvedere alle spese richieste *dagli scopi e dai mezzi*. Il Ministero cederebbe i suoi quattro o cinque Conservatori (il ministro dell'Istruzione Publica non sa se sieno quattro o cinque) i quali costano allo Stato ogni anno 400,000 lire. La Società riceverebbe questi Conservatori col loro materiale o una parte (NB. una parte sola) dell'assegno fissato. *Sarebbe dunque facile che lo Stato si lavasse le mani di questa roba* (V. E. riconoscerà le parole testuali che cito) *e la Società si sostituirebbe al Governo*.

Morale della favola: Lavarsi le mani *di questa roba de' Conservatori*. Far risparmiare al Governo quattro soldi, diminuendo la cifra che nel bilancio è destinata agli Istituti musicali. Porre la musica in istato di vagabondaggio e di mendicità abbandonandola alla volubilità di mecenati molto ipotetici i quali sottoscriverebbero una colletta a 40 franchi l'anno denominata Società Rossiniana. E ciò per amore del progresso e del rinascimento dell'arte!!

Per buona sorte il disegno di V. E. non sarà attuabile mai; vi siopporrà innanzitutto la impossibilità del mandarlo ad effetto poscia il senso comune. Quando s'è mai veduto un ministero scalzare le proprie Istituzioni? Cedere agli stabilimenti d'educazione publica ad una Società privata equivale al sopprimerli; sopprimere i Conservatori equivale al non aver

più musica in teatro prima che passino dieci anni. V. E. deve sapere che le numerose masse orchestrali indispensabili alla musica odierna ci sono date unicamente dai Conservatori. I Conservatori sono, per così dire, i vivai del Teatro ivi si educano gli strumentisti che forniscono il contingente necessario alle nostre orchestre. V'è di più, dai Conservatori escono non solo i professori d'orchestra ma anche i compositori; Gounod, Halevy, Herold sono allievi del Conservatorio di Bruxelles e di Parigi. Gli è appunto negli Istituti musicali publici che i giovani compositori hanno campo d'udire eseguiti i loro lavori da ragguardevoli masse orchestrali e corali, esercizio fecondo e preziosissimo. V. E. *lavandosi le mani di questa roba de' Conservatori* aprirebbero davvero una bella via ai giovani maestri!

Qual è la Società privata che potrebbe garantire l'esistenza dei Conservatori in Italia? S'anche possedesse un capitale bastevole per poter sopperire alla diminuzione dell'assegno governativo, con quale autorità, con quale forza, con quale diritto, saprebbe proteggere l'istruzione musicale di tutto il Regno? Sa Ella, signor Ministro, come dovrebbe *aprire il campo a' Giovani maestri?* Mandandoli a viaggiare, a vedere, ad udire di qua, di là, dappertutto e di tutto, come fece il ministro De Sanctis nell'anno 62. Quando i giovani compositori avrano udito a Parigi i concerti del Conservatorio, a Londra i *festivals* del Palazzo di Cristallo, a Berlino le rappresentazini del Opernhaus, a Roma il miserere della Cappella Sistina, torneranno a casa loro maturi per l'arte. Poi, giacché lo stato vuol *lavarsi le mani* anche *della roba* dei regi teatri, e vuol cederli a' Municipi, dovrebbe obbligare i Municipi a far rappresentare tutti gli anni un'opera nuova d'un giovane maestro. Così V. E. potrebbe aprire le vie dell'arte e in nessun altro modo; se no, lasciare che i giovani valenti ed animosi si facciano strada loro medesimi, coll'arma del loro ingegno soltanto, e non menar pompa di protezioni altrettanto vane quanto ridevoli.

Eppoi cos'è questa *fisima* di voler imporre al paese i propri gusti e le proprie opinioni? Sta a vedere che dovremo tutti udire le opere che entrano nell'orecchio di V. E. e parlare il dialetto che talenta V. E.? Ella stessa dice, nella *famosa epistola*, che il Governo non deve immischiarsi dele cose dell'arte, ma poi se ne immischia. Oh! Che farneticamento è questo?

Eppoi Vostra Eccellenza manca alle più elementari convenienze della diplomazia, non solo, ma del Galateo, portando ingiuria a Verdi e a Mercadante pochi giorni dopo che furono dal Re insigniti di nuove onoreficenze.

Dio mi tolga il pensiero di rimpicciolire l'augusta figura di Rossini, ma neanche per questo mi sia lecitò di rimpicciolire la storia del melodramma italiano.

Dopo Rossini che cosa abbiamo avuto? Chiede V. E. Eh! Nulla; dal 29 in qua non si fecero che baje! *Nugaeque canorae!*[593]

Nel 31, per esempio, vi fu la *Norma*, una baia che fece dire a Rossini: *Non iscrivo più* e tenne parola. Poi nel 35 i *Puritani*,[594] altra baia! Poi nel 40 la *Favorita* e nel 43 il *Don Sebastiano:*[595] *nugaeque canorae*! Nel 51 il *Rigoletto*, nel 53 il *Trovatore* e tutto il teatro di Verdi affascinante, glorioso, fecondo! E giacch'Ella ci fece grazia di nominare Meyerbeer, perché non ha nominato Halevy, Gounod, Weber, Wag…?[596] (non si spaventi) V. E. vede, che ce n'è per tutti i gusti. Ma Vostra Eccellenza chiama una tale storia, sterilità.

Vostra Eccellenza in musica s'è fermata al Pruth, cioè alla *Semiramide*[597]. Faccia grazia di venire qua, la non si pianti così, abbiamo camminato tutti, la cammini un po' anche Lei. Su! Coraggio! C'è una parola che fa andare avanti il mondo ed è la parola; *Arri!* La si rammeta di averla gridata anche Lei, quel dì sul Bisbino a cavallo dell'asinello e l'asinello udendo *arri!* Trottava, il poveraccio. V. E. deve aver udito a Firenze parecchie volte i toscani dire:

Il bisognino fa trottar la vecchia

e lo dicevano fin dal 1300: *Bisogno fa la vecchia trottare*. Ma V. E. non sente che il bisogno di star fermo.

La *Semiramide* è una gran cosa, ma c'è di più: il *Guglielmo Tell*[598], e V. E. non c'è ancora arrivato, per Rossiniano che sia; anzi l'ha posto senz'avvedersene in quella categoria dei *Mastodonti che sono diventati una sciagurata abitudine del publico*.

Per carità, *sor* Ministro, la badi quando scrive lettere di non lasciarsi scappare frasi che possano scontentare chi deve leggerle.

Ella deve sapere che Rossini è il più gran burlone che sisia mai dato, e n'è prova la rispota che n'ebbe V. E. la quale risposta, senza contare che si fece aspettare molto, spruzza coll'inchiostro l'ironia. V. E., volendo farla da critico teatrale più che da Ministro, s'è cacciato in un ginepraio di imbrogli. Jeri le tocca una burletta di Rossini, oggi un rabbuffo di Verdi che ricusa l'ordine dela Corona d'Italia.

§3

[593] Citação dos versos 319-322, da Ars poética, de Quinto Horácio: «*Interdum speciosa locis morataque recte / fabula nullius veneris, sine pondere et arte, / valdius oblectat populum meliusque moratur / quam versus inopes rerum nugaeque canorae*» (FLACO, 18 a.C.).
[594] Óperas de Vincenzo Bellini: *Norma* (1831), *I Puritani* (1835).
[595] Óperas de Gaetano Donizetti: *La Favorita* (1840), *Don Sebastiano* (1843).
[596] Richard Wagner (1813-1883).
[597] Ópera de Gioachino Rossini: *Semiramide* (1823).
[598] Ópera de Gioachino Rossini: *Guglielmo Tell* (1829).

La perdoni questa mia franchezza, le parlo proprio col cuore in mano, senza complimenti com'Ella vede.

A mio giudizio V. E. dovrebbe attendere semplicemente alla istruzione elementare, ala grande e modesta educazione primaria del popolo. Dovrebbe occuparsi un po' più degli *analfabeti* e meno, giacché meglio non sa, degli *artisti*. Dovrebbe far distribuire alla povera gente *abecedari* chiari assai e libri ancor più chiari, gli uni per insegnare a leggere, gli altri per insegnare a pensare; dal pensiero buono e netto viene la parola buona e netta, non tutti parleranno toscano, per grazia di Dio! Meglio pensar bene in milanese che ciarlar male in fiorentino. Tutte le idee di V. E. intorno alla lingua e alla musica le sono ubbie frivole e fantastiche.

La lingua non ha bisogno di V. E. e la musica neppure.

I giovani maestri non hanno bisogno della Società Rossiniana e Rossini neanche.

E poi dove sta la dignità d'un Ministro il quale si vanta d'essere il parassita dei grandi uomini? E li annoia, e li persegue, e li compromette in faccia al publico? E fa scrivere (*furiosamente*) un vecchio venerando che non aveva scritto da trent'anni, e ne scuote un altro che non s'era mosso da quaranta?!

Se V. E. avesse rispettato davvero Manzoni e Rossini non li avrebbe distolti dalla loro pace e dal loro silenzio.

V'è un fatto più solenne che non sia l'abdicazione volontaria dei Re ed è quando gli uomini di genio, i quali hanno riempiuto il secolo colle loro idee, abdicano alla parola. Il loro silenzio è sacro come quello delle cattedrali antiche. Il mercante di pipe non grida la sua mercanzia sotto le taciturne navate del Duomo d'Ulma.

Per ciò che risguarda, poi, la quistione del decadimento musicale, sono in grado, signor Minsitro, di tranquillarla.

V. E. deve sapere, prima di tutto, che Verdi è vivo e sta bene e scrive ancora. Inoltre V. E. deve sapere che ci sono in Italia parecchi giovani, i quali pensano e studiano e lavorano intrepidamente; e posso altresì accettarla che questo lavoro incessante porterà certo buon frutto, come quello che nasce da forte fede e da severa coscienza.

Ora, dunque, la quistione musicale non è già fra noi e S. E. il Ministro, ma bensì fra noi e S. E il Publico.

Lasci pure che ce la sbrighiamo senza di Lei R. soccorso ministeriale.

I Mastodonti musicali *non ischiacciano* punto i giovani maestri e *non allarmano niente affatto gli Impresari*.

Conosco un giovane compositori di musica, trovò subito l'impresario che glielo rappresentò, e non fu il Maestro che cercò l'Impresario ma viceversa, e la prima rappresentazione del detto Mastodonte, coprì tutte le spese dell'Impresa non solo, ma fruttò anche guadagno.

(V. E. vede che in quella sua letteara Ella ci ha voluto vendere *ruta per finocchio*[599], come dicono i carissimi toscani).

Aggiungerò che se V. E. fosse così sicura di salire un'altra volta al Ministero com'è sicuro il succitato giovane di rappresentare presto un'altra opera V. E. ne gongolerebbe assai.

Ma già incomincia a farmisi sentire l'uggia del parlare con S. E. il Ministro.

M'affretto a chiudere questo paragrafo 3° con tre raccomAndazioni a V. E.

1. Tenere ben saldo l'asinello a fare in modo che non caschi più.

2. Mascherare la stizza che le destò questo scritto con un ben composto atteggiamento di serena indifferenza o di subline dignità. (All'occorrenza dire di non averlo nemanco letto).

3. Meditare alquanto (pel bene del paese, che ne ha tanto bisogno) il significato profondo del paragrafo seguente:

§ 4

ABCDEFGHILMNOPQRSTUVZ.

Fonte: (BOITO, 1868, p. 73-78).

[599] N.T.: Vender gato por lebre.

9.1.29 Anexo 9.1.XXIX – Verdi a Tito, agradecimento a Boito

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Tito Ricordi
Local e Data	Gênova, 23 de maio de 1868

Genova, 23 maggio 1868

Ricevo in questo momento la tua di ieri col «Pungolo». Mi ha piaciuto molto la lettera del Boito, al quale farai i miei complimenti. Ti spedisco il «Movimento» di questa mattina nel quale troverai un carteggio che dice qualche verità alla pesantissima «Opinione». Col «Movimento» ti ho mandato pure lo «Specchio» che ha una spiritosissima caricatura sulla lettera di Broglio.

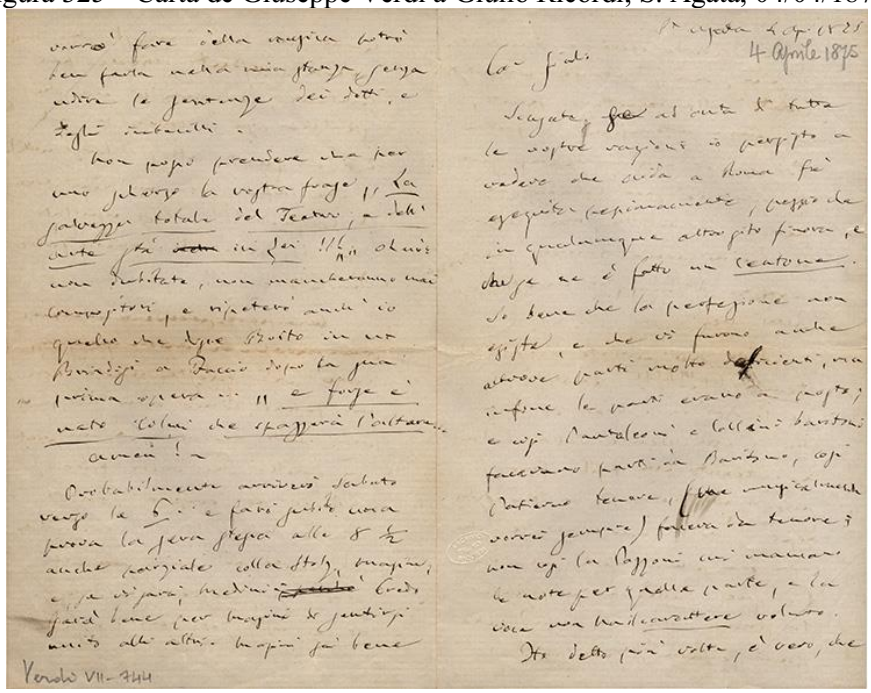
Vuoi saperne una delle belle? Il famigerato Ministro della distruzione pubblica, Messere *Imbroglio*, m'invita, con lettera gentilissima, a voler far parte della Commissione Rossiniana da lui istituita per i *ristauri musicali* ecc. ecc. ecc... Non farne caso, ma t'ho voluto raccontare ciò per mostrarti sempre più di qual forza dev'essere l'asinità del Signor Broglio...

Dunque vi siete divertiti a S. Agata? Evviva! La Signora Stolz ti saluta caramente.

Fonte: (VERDI, 1868c, p. 193-194).

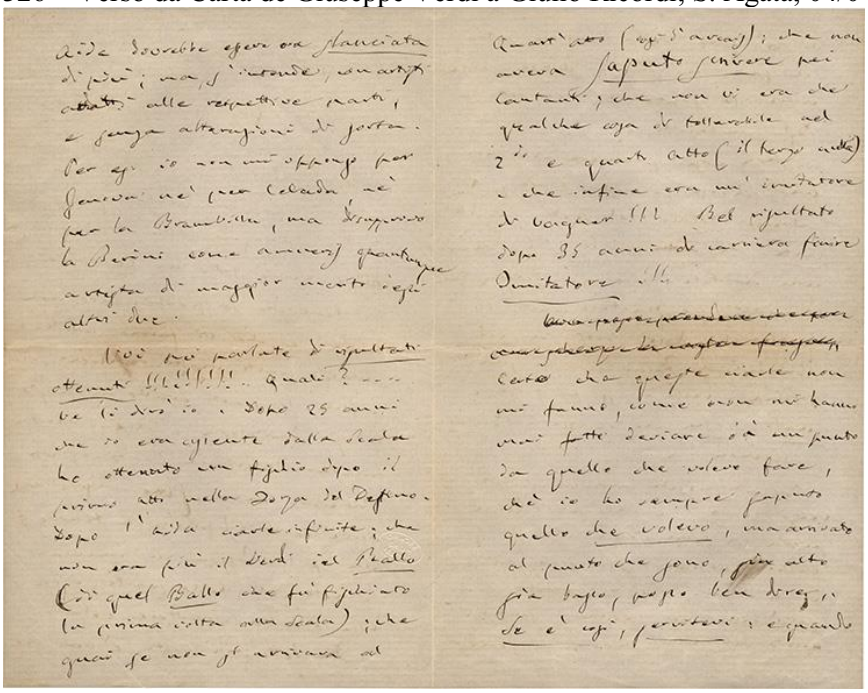
9.1.30 Anexo 9.1.XXX – Verdi a Ricordi, imitador de Wagner

Figura 325 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/04/1875.



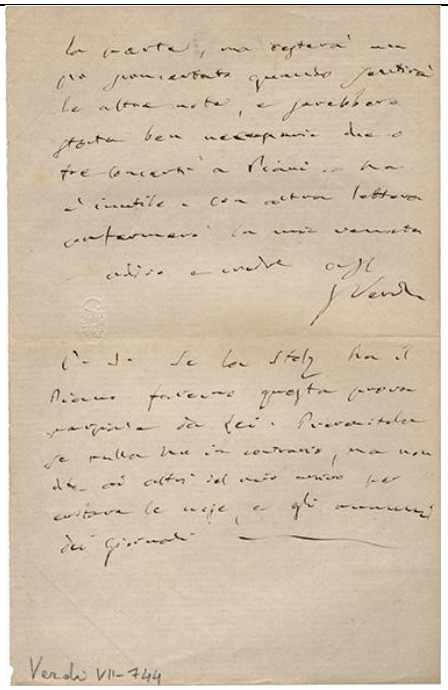
Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1875b).

Figura 326 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/04/1875.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1875b).

Figura 327 – Segunda folha da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/04/1875.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1875b).

Figura 328 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/04/1875.

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1875b).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	S. Agata, 4 de abril de 1875

Sant'Agata, 4 aprile 1875

Scusate se ad onta di tutte le vostre ragioni io persisto a credere che *Aida* a Roma fu eseguita pessimamente peggio che in qualunque altro sito finora, e che se ne è fatto un centone. So bene che la perfezione non esiste, e che vi furono anche altrove parti molto deficienti, ma infine le parti erano a posto; e così Pantaleoni e Collini baritoni facevano parti da Baritono, cosi Patierno tenore (che musicalmente vorrei sempre) faceva da tenore; non così la Pozzoni cui mancano le note per quella parte, e la voce non ha il *carattere* voluto.

Ho detto più volte, è vero, che *Aida* dovrebbe essere ora slanciata di più; ma, s'intende, con artisti adatti alle rispettive parti, e senza alterazioni di sorta. Per es. io non mi oppongo per Genova né per Celada, né per la Brambilla [Ponchielli], ma disapprovo la Benni come Amneris quantunque artista di maggior merito degli altri due.

Voi mi parlate di *risultati ottenuti*!!!!!!!!! Quali?...Ve li dirò io. Dopo 25 anni che io era assente dalla Scala ho ottenuto un fischio dopo il primo atto nella *Forza del Destino*. Dopo *l'Aida* ciarle infinite: che non era più il Verdi del *Ballo* (di quel *Ballo* che fu fischiato la prima volta alla Scala); che guai se non si arrivava al quart'atto (così d'Arcais); che non aveva saputo scrivere pei cantanti; che non vi era che qualche cosa di tollerabile nel 2° e quarto atto (il terzo nulla) e che infine era un imitatore di Wagner!!! Bel risultato dopo 35 anni di carriera finire *Imitatore*!!!

Certo che queste ciarle non mi fanno, come non mi hanno mai fatto deviare d'un punto da quello che volevo fare, ché io ho sempre saputo quello che volevo, ma arrivato al punto che sono, sia alto sia basso, posso ben dire «Se è così, servitevi»: e quando vorrò fare della musica potrò ben farla nella mia stanza, senza udire le sentenze dei dotti, e degli imbecilli.

Non posso prendere che per uno scherzo la vostra frase «*La salvezza totale del Teatro e dell'arte sta in Lei»*!! Oh no: non dubitate, non mancheranno mai compositori, e ripeterà anch'io quello che disse Boito in un Brindisi a Faccio dopo la sua prima opera... «*e forse è nato colui che spazzerà l'altare*». Amen.

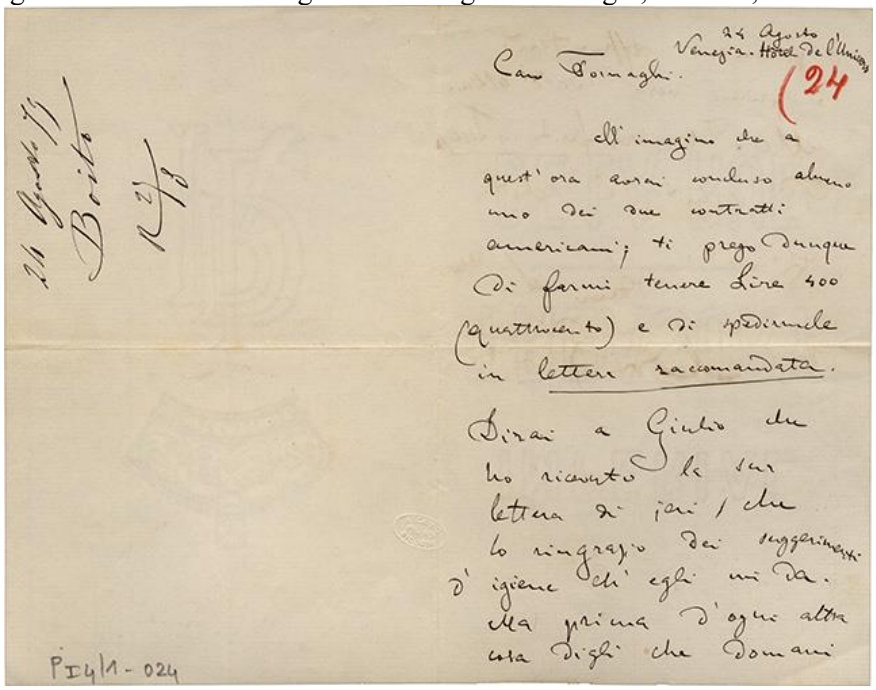
Probabilmente arriverò sabato verso le 6 e farò subito una prova la sera stessa alle 8½ anche parziale colla Stolz, Masini, e, se vi sarà, Medini. Credo sarà bene per Masini di sentirsi unito agli altri. Masini sa bene la parte, ma resterà un po' sconcertato quando sentirà, le altre note...

Se la Stolz ha il Piano faremo questa prova parziale da lei. Prevenitela se nulla ha in contrario...

Fonte: (VERDI, 1875a, p. 748-749).

9.1.31 Anexo 9.1.XXXI – Boito a Tornaghi, sobre último ato

Figura 329 – Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Venezia, 24/8/1879.



Caro Tornaghi. Venezia. 24 Agosto Hotel De l'Univers (24

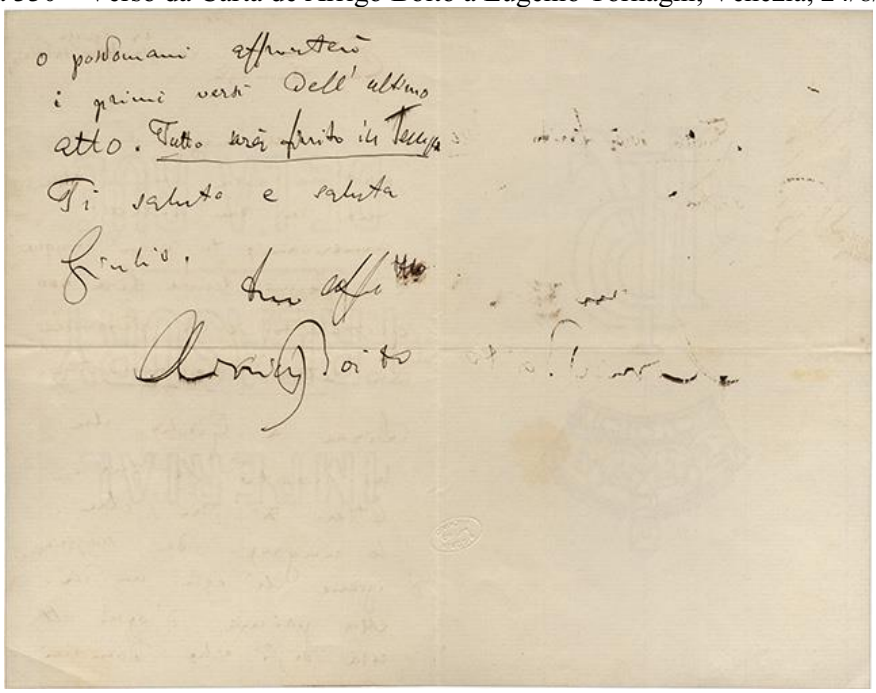
All'imagine che a quest'ora avrai ricevuto almeno uno dei due contratti americani; ti prego dunque di farmi tenere Lire 400 (quattrocento) e di spedirmele in lettera raccomandata.

Dirai a Giulio che ho ricevuto la sua lettera di jeri / che lo ringrazio dei suggerimenti d'igiene che egli mi dà. Ma prima d'ogni altra cosa digli che domani

P14/1 - 024

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1879f).

Figura 330 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Venezia, 24/8/1879.



o posdomani affronterò i primi versi dell'ultimo atto. Tutto sarà finito in Terza

Ti saluto e saluta Giulio.

Arrigo Boito

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1879f).

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Eugenio Tornaghi
Local e Data	Veneza, 24 de agosto de 1879

Venezia, 24 agosto.

Hôtel de l'Univers

Caro Tornaghi.

M'imagino che a quest'ora avrai concluso almeno uno dei due contratti americani; ti prego dunque di farmi tenere Lire 400 (quattrocento) e di spedirmele in lettera raccomandata.

Dirai a Giulio[600] che ho ricevuto la sua lettera di ieri, che lo ringrazio dei suggerimenti d'igiene ch'egli mi dà.

Ma prima d'ogni altra cosa digli che domani o posdomani affronterò i primi versi dell'ultimo atto[601].

Tutto sarà finito in tempo.

Ti saluto e saluta Giulio.

tuo aff.mo

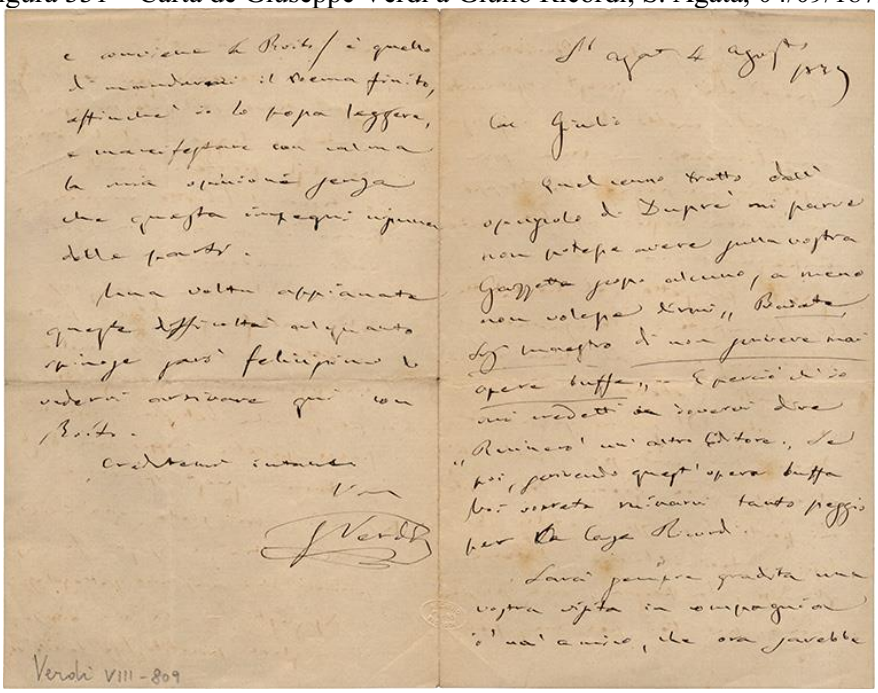
Arrigo Boito

Fonte: (BOITO, 1879c, p. 141; BOITO, 1881k).

[600] Giulio Ricordi.
[601] Último ato do libreto de *Otello*.

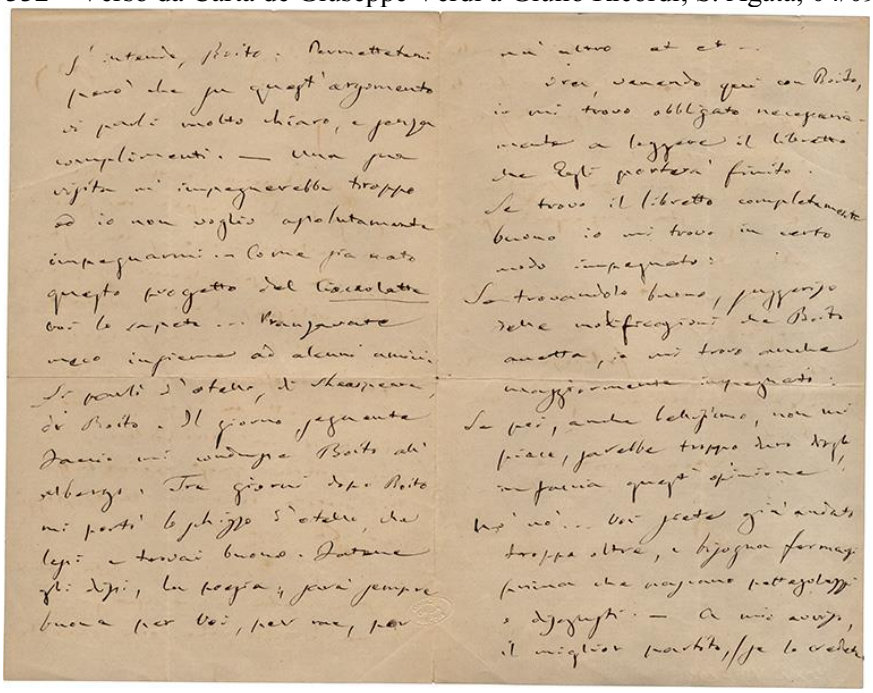
9.1.32 Anexo 9.1.XXXII – Verdi a Ricordi, sobre a visita em setembro de 1879

Figura 331 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/09/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879g).

Figura 332 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 04/09/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879g).

Documento	Carta

Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	S. Agata, 4 de setembro de 1879

S. Agata, 4 settembre 1879

Quel cenno tratto dall'opuscolo di Dupré mi parve non potesse avere sulla vostra u Gazzetta" scopo alcuno, a meno non volesse dirmi "*Badate, Sig. Maestro di non scrivere mai più opere buffe*".-È perciò ch'io mi credetti. dovervi dire "Ruinerò un altro Editore". Se poi scrivendo quest'opera buffa voi vorrete ruinarvi tanto peggio per la Casa Ricordi.

Sarà sempre gradita una vostra visita in compagnia d'un amico, che ora sarebbe s'intende, Boito. Permettetemi però che su quest'argomento vi parli molto chiaro e senza complimenti. Una sua visita m'impegnerebbe troppo ed io non voglio assolutamente impegnarmi.

Come sia nato questo progetto del *Cioccolatte* voi lo sapete. Pranzavate meco insieme ad alcuni amici. Sí parlò d' Otello, di Sheaspeare, di Boito. II giorno seguente Faccio mi condusse Boito all'Albergo. Tre giorni dopo Boito mi portò lo schizzo d'Otello che lessi e trovai buono. Fatene, gli dissi, la poesia/ sarà sempre buona per voi, per me, per un altro etc. etc.

Ora, venendo qui con Boito, io mi trovo obbligato necessariamente a leggere il libretto che Egli porterà finito. Se trovo il libretto completamente buono io mi trovo in certo modo impegnato. Se trovandolo buono, suggerisco modificazioni che Boito accetta, io mi trovo anche maggiormente impegnato. Se poi, anche bellissimo, non mi piace, sarebbe troppo duro dirgli in faccia quest'opinione.

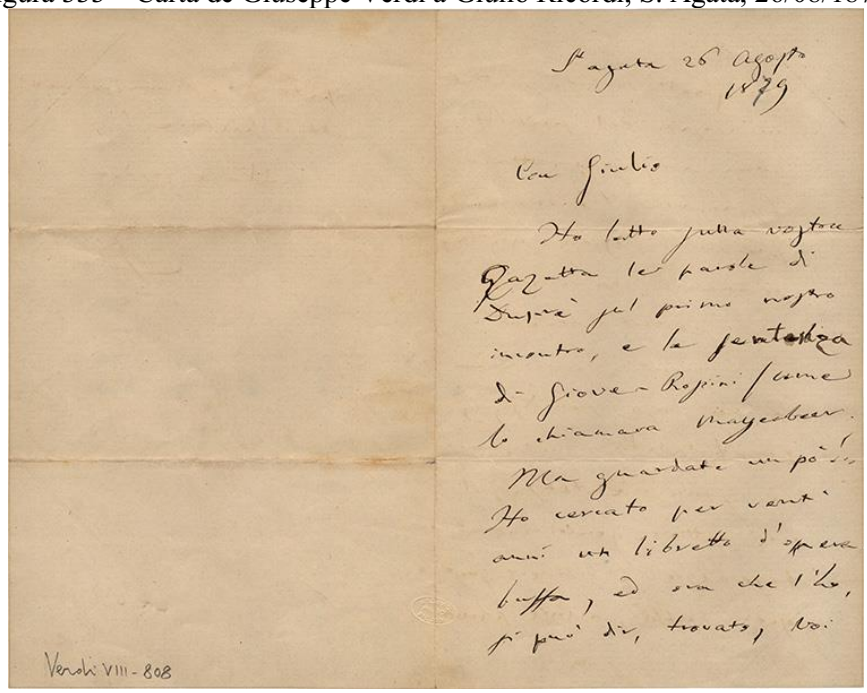
No no... voi siete già andato troppo oltre, e bisogna fermarsi prima che nascano pettegolezzi e disgusti. A mio avviso, il miglior partito (se lo credete e conviene a Boito) è quello di mandarmi il poema finito, affinché io lo possa leggere, e manifestare con calma la mia opinione senza che questa impegni nissuna delle due parti.

Una volta appianate queste difficoltà alquanto spinose sarò felicissimo di vedervi qui con Boito...

Fonte: (VERDI, 1879f, p. LXXVIII-LXXIX).

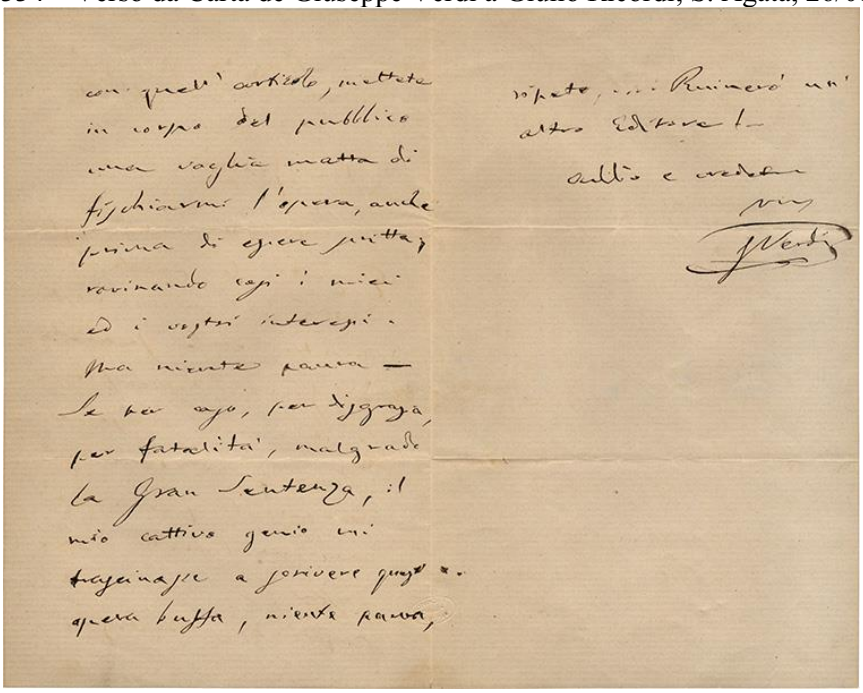
9.1.33 Anexo 9.1.XXXIII – Verdi a Ricordi, sobre o caso Dupré

Figura 333 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 26/08/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879h).

Figura 334 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 26/08/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879h).

Figura 335 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 26/08/1879.

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879h).

Figura 336 – Verso do Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 26/08/1879.

Fonte: *Website* do *ASR*, *Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879h).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	S. Agata, 26 de agosto de 1879

S. Agata, 26 agosto 1879

Ho letto sulla vostra “Gazzetta” le parole di Dupré sul primo nostro incontro, e la sentenza di Giove-Rossini come lo chiamava Meyerbeer. Ma guardate un po’! Ho cercato per vent’anni un libretto d’opera buffa, ed ora che l’ho, si può dir, trovato, voi con quell’articolo, mettete in corpo del pubblico una voglia matta di fischiarmi l’opera, anche

prima di essere scritta, rovinando così i miei ed i vostri interessi. Ma niente paura. – Se per caso, per disgrazia, per fatalità, malgrado la gran sentenza, il mio cattivo genio mi trascinasse a scrivere questa opera buffa, niente paura, ripeto…. Ruinerò un altro Editore!

Fonte: (VERDI, 1879e, p. LXXVII-LXXVIII).

9.1.34 Anexo 9.1.XXXIV – Ricordi a Verdi, sobre o caso Dupré, 1

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 28 de agosto de 1879

Milano, 28 agosto 1879

II piacere ch'io provo sempre quando veggo una busta co' suoi caratteri, mi venne stavolta strozzato in gola nel leggere la di lei lettera, che mi ha messo in uno stato d'orgasmo indescrivibile. Ho cominciato per leggere l'articolo in questione, di cui non mi ricordavo neppure: mi domanderà come?

Al Sabato si compone la «Gazzetta», e mi danno le bozze di stampa verso le 2, perché alle 4 parto per la campagna. Quella volta mi si portarono le bozze ch'erano quasi le 4, e non ebbi tempo di leggere tutto, limitandomi a scorrere le notizie. Domandai al proto cos'era l'articolo di fondo, e mi disse esser un estratto del Dupré intorno alla musica: credetti fosse il Duprez ex-tenore, e non vi attaccai importanza...

... In ogni modo, se ciò giustifica me in particolare, Ella mi dirà che non giustifica la «Gazzetta»: in parte è vero, ma in parte no, perché centinaia di persone avranno letto il libro da cui venne fatto l'estratto, né questo, appunto perché estratto, rappresenta le idee della «Gazzetta» infatti mi pare non si possa dar colpa all'editore di una opinione che non è sua, e più di tutto poi taglia la testa al toro il fatto che il pubblico s'infischia di tutti i giudizi anticipati e posticipati!... e giudica, male o bene, a seconda delle proprie impressioni!... e ride dei Giovi, e non Giovi!...

Insomma, e fra questa notizia e fra le conclusioni della di lei lettera, io non so più in che mondo mi sia, ed Ella deve avere un po' di compassione di me... Io stavo, dippiù, per scriverle che facevo conto nella prima metà di settembre di venire con un amico a fare una corsa a Busseto, e sentire s'Ella lo avrebbe gradito! Ma come farò ora?... davvero non ne ho più il coraggio, e non so come fare a dirglielo...

P.S. Prima di chiudere questa mia ho riletto l'articolo: vuole che le parli Schietto?... e dirle che cosa avrei fatto io se lo avessi veduto?... Ci avrei messo una nota così: «Quanto fosse erronea questo giudizio, Verdi lo ha dimostrato nella *Forza del destino*, ove col Frate Melitone creò un tipo nuovissimo, comico e non comico, caratterizzandolo con una musica originalissima, che non ha riscontro in nessun altra opera... Questo tipo di frate bizzarro,

brontolone, furbo, curioso, non poteva essere meglio scolpito di ciò che seppe fare il Verdi. – *Nota della Direzzone*.»

Fonte: (RICORDI, 1879a, p. 89-90).

9.1.35 Anexo 9.1.XXXV – Ricordi a Verdi, sobre o caso Dupré, 2

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 5 de setembro de 1879

Milano, 5 settembre 1879

Apersi trepidante la di lei lettera, ed ora non so dirle quanta grandissima gioia mi abbia arrecato. Ripeto ancora soltanto che mi spiace il significato ch'Ella diede all'articolo della «Gazzetta», significato che in ogni modo non doveva né poteva avere, mentre non fu riportato che per semplice curiosità bibliografica e perché tutto ciò che in qualche modo parla di Verdi, interessa tutto il mondo, come tutto ciò che Verdi farà sarà un beneficio incalcolabile per l'Arte.

Ed ora al resto – e mi permetta di fare un po' di storia: se sarà lunga... pazienza, Maestro. Fino da quando andò in scena Aida alla Scala, si parlò molto e sempre fra me, Faccio e Boito di lei, nel senso che Boito sarebbe stato felice di scrivere un libretto per Verdi: passarono pur troppo vari anni, ma questa idea non ci abbandonò mai!..... e si sospirava inutilmente una favorevole circostanza!... Boito fece rappresentare *Mefistofele*, e si accinse quindi al *Nerone* mi scrisse allora che non avrebbe più fatto libretti per alcuno..... ma se avesse potuto scrivere un libretto per Verdi: avrebbe tralasciato qualunque lavoro, pur di avere tanto onore e tanta fortuna – Ma la circostanza non si presentava ancora!..... né io ebbi mai il coraggio di farne a Lei parola..... giacché quando mi trovo innanzi a Verdi, provo una così grande soggezione, da perdere bussola e filo!..... Poi, a dirle il Vero, questa camicia di Nesso dell'editore mi mette sempre in una ambigua posizione!!.... poiché per un sentimento di delicatezza temo sempre che Ella possa credere che sia *l'affarista* che parla!!... e ciò mi ripugna –

Certo sarebbe soverchia ingenuità il dirle che un'opera di Verdi non fa una vera fortuna materialmente parlando!!... ma questa idea e cento volte sorpassata e per così dire oscurata dalla immensa, indicibile emozione che mi dà il pensiero di un lavoro che renderà sempre più glorioso, s'è possibile, il di lei nome, e farà risplendere di nuova luce quella carissima Arte Italiana!.... rimanendo così eterna nella storia musicale – Del resto queste mie idee erano e sono sempre divise da Boito e Faccio: e nelle loro visite giornaliere, non si mancava mai di guardare al ritratto ch'io tengo nel mio studio esclamando: "ma e quello lì,

proprio non scriverà più?...” e qui chiacchere sopra chiacchere, le quali servivano sempre più ad eccitarmi e tener viva la mia speranza.

Ciò le spieghi la vera, cordiale schietta amicizia che ci lega, io, Boito e Faccio, e quanto mi dolesse che un uomo come Lei, Maestro, non potesse conoscere sotto il vero suo aspetto il Boito stesso – so, se la memoria non mi falla, che Boito ebbe qualche torto Verso di Lei, ma carattere nervoso, bizzarro, scommetto che non seppe di commetterlo, e non trovo mai modo di rimediarvi – Sta di fatto, quanto a me, che nei frequenti nostri ritrovi Boito parlo sempre di Verdi con venerazione ed entusiasmo; se altrimenti, non mi sarebbe amico: e posso dirle che, per esperienza di molte cose private, e di affari, Boito mi risulto natura franca, leale, un perfetto gentiluomo infine – Quando esso si reco a Genova, lo incoraggiai a presentarsi a Lei: temeva rendersi importuno, etc. etc.: ma infine prese il suo coraggio a due mani, e mi disse sarebbe andato da Verdi, ed avrebbe tentato qualche discorso in proposito a quanto da lungo tempo si pensava. Infatti ecco quanto mi scrisse:

«Andai a trovarlo ieri mattina: non osai entrare nell’argomento che ‘ sta a cuore, perché dopo tanti anni che non lo vedevo più mi pareva troppa famigliarità parlargli di cose che egli non mi confidava. Egli fu cordialissimo con me, e del modo perfetto col quale mi accolse gli sono oltremodo riconoscente, nè potevo aspettarmi di più. Era i grandissimi musicisti che conobbi (fra questi c’è Rossini, Meyerbeer, Wagner) il Verdi è quello che eccita più vivamente il mio interesse.»

La di lei venuta a Milano, centomila volte benedetta, fu la fortunata occasione che finalmente si desiderava = inutile dirle ciò che ne nacque; ma Ella ha in me una prova di tutto quanto le narrai, perché Boito, dal giorno della di lei partenza, tronco ogni altro lavoro, e non si occupo che del libretto – Recatosi a Venezia per salute, così mi scrisse:

“Non temere, ho provato in questi giorni a riprendere il lavoro, approfittando delle ore del mattino nelle quali la nevralgia mi dà requie. Anche senza faticar molto il lavoro sarà terminato in Agosto. Il più arduo dell’opera è di arrivare a condensare in dialoghi spicci la sterminata sublimità del testo. Rileggendo ciò che scrissi a Milano trovai molto da tagliare, molto da ridurre a forme più snelle. So per chi scrivo e voglio fare il meglio che posso”.

Ieri mattina ecco poi l’ultima di Boito:

“Sto applicando a questo lavoro tutta una costruzione ritmica particolare (nella parte lirica) e ciò interessa, credo, vivamente il nostro maestro, e ti meraviglierà non poco e sarà un incentivo potente all’attuazione di quel progetto che ti Sta tanto a cuore – Ma questa idea mi e venuta tardi, ed ora conviene che rifaccia tutta la parte lirica del 2° e 3° atto – la mia

salute e perfettamente ristabilita e posso aver ricostrutto l'intero lavoro e completato pel 9 o 10 di questo mese. Mi pare d'aver trovato una forma che saprà servire mirabilmente al testo di Shakespeare ed al suo illustratore musicale!.... "

Ma, ella mi dirà, mi pare che voi tutti facciate i conti senza l'oste!!.... No Maestro.... se si parla e si scrive cosi fra di noi si é perché si parla e si scrive di cosa della quale si ragiona da più anni, e per cui l'intensità del desiderio è tale, che dà corpo a un fantasma: lo scopo è questo, ma a nessuno di noi venne mai pel capo di valersi delle parole passate con Lei, come d'una promessa, di un impegno!... sarebbe ciò un mancare di rispetto alla di Lei persona!.... né Boito, accingendosi a questo lavoro, lo ha fatto coll'idea di una cosa compiuta e certa – lo sa, e chiaramente.

Il Maestro pero mi chiederà: perché allora tanta premura?... Ed anche qui le posso dirne la ragione. Boito sperava terminare pei primi d'Agosto: ma indisposto in salute, si reco a Venezia, e ne venne un ritardo = i congiurati che si sarebbero recati a Busseto erano tre = Boito, Faccio ed io – Faccio e scritturato per autunno a Madrid, e parte credo il 15, o 16 di questo mese: esso aveva pure grandissimo desiderio di recarsi a S^{t}. Agata prima di partire, salutare Verdi, e cosi sapere di partire colla consolazione di una grande e lieta novella!!..... se ne era il caso, o quanto meno col piacere di averlo veduto.

Però io non posso che trovare giustissimo quanto Ella mi dice nella gratissima sua ultima, e ne scrivo in proposito a Boito: se si potrà conciliare il nostro progetto, secondo anche le di lei vedute, e giungere in tempo prima della partenza di Faccio, noi ne saremmo felici!!..... veramente, Maestro, E: questo un trattare un po' troppo *sans façon!*.... ma certo non ci siamo ingannati calcolando sulla cortese ospitalità di Verdi e della di lui degna Signora!..... Se poi la cosa andasse più per le lunghe, me ne dorrà per Faccio, ma pazienza!.... aspetterò con Boito suoi ordini!.... In ogni e qualunque modo, Maestro, Ella è, e sarà perfettamente *libero*!!.....

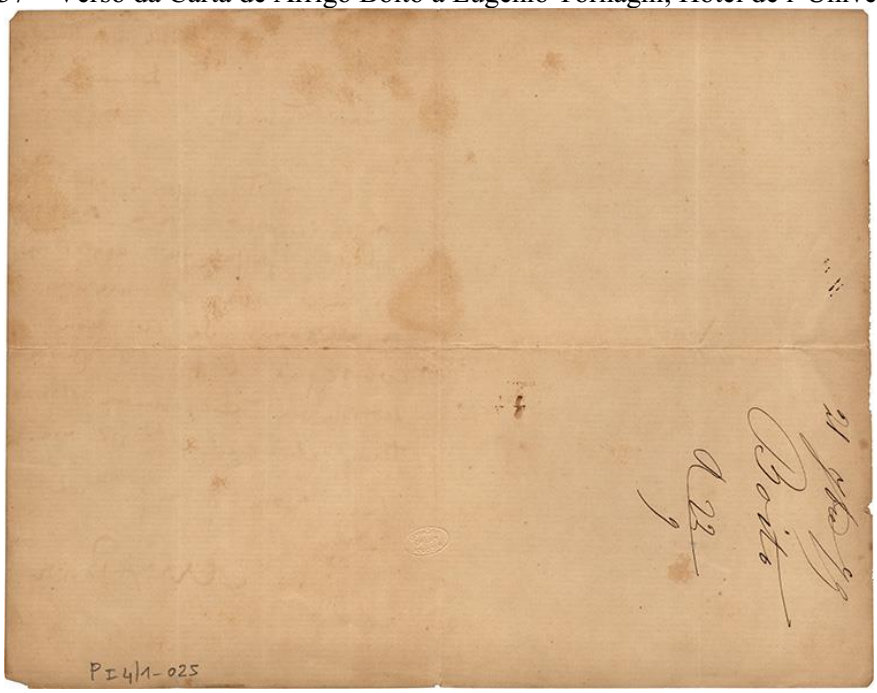
Intanto abbiamo passati questi mesi in trepidazione continuai... pel timore che la cosa per quanto tenuta segreta, per uno di quei casi Imprevisti, in un modo qualsiasi trapelasse: e sarebbe stata rovina: si può proprio dire che stavolta la Provvidenza ci ha proprio aiutati! So quanto a Lei piacciano le posizioni nette e franche: eccolo in tal modo al fatto di tutto, del perché e per come, del quando da cosa nascesse cosa, del perché un filo s'intrecciasse ad altro filo etc. etc. ma francamente tutto Le e sposi, certo che nulla in tutto dò potrà incorrere nella di Lei disapprovazione: se tutto il mondo chiama a grandi grida un'opera di Verdi, Ella, Maestro, capirà di leggieri quanto Più la devono invocare tre amici…

> ... Intanto Le so dire che i miei nervi sono in convulsione, e che è dura fatica tener la maschera sul volto e non dire tutte le belle speranze che mi frullano pel capo!...

Fonte: (RICORDI, 1879b, p. 90-93).

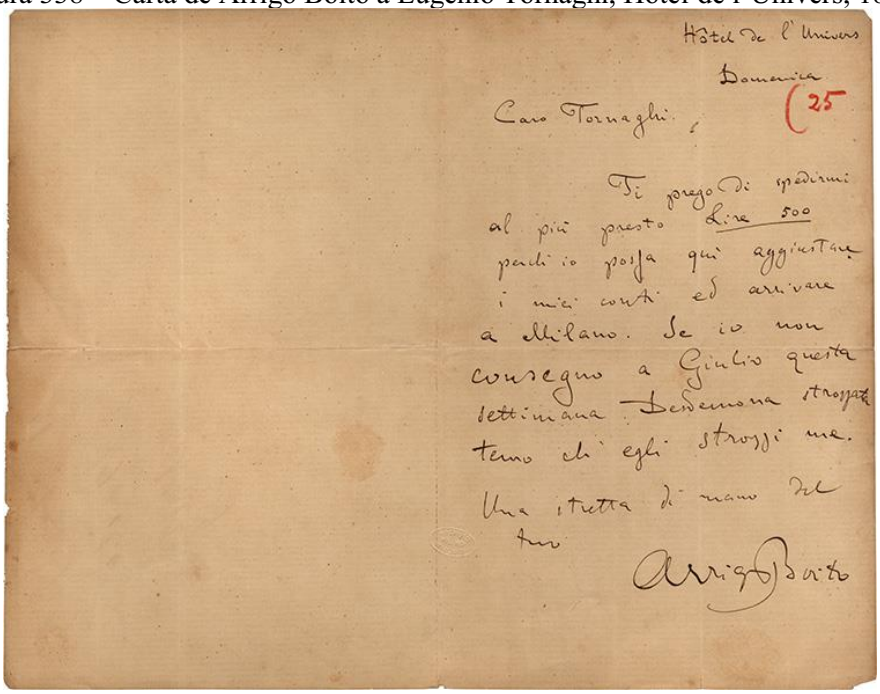
9.1.36 Anexo 9.1.XXXVI – Boito a Tornaghi, sobre o término do último ato

Figura 337 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Hôtel de l'Univers, 1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1879g).

Figura 338 – Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Hôtel de l'Univers, 1879.


Hôtel de l'Univers

Domenica

25

Caro Tornaghi,

Ti prego di spedirmi al più presto Lire 500 perchè io possa qui aggiustare i miei conti ed arrivare a Milano. Se io non consegno a Giulio questa settimana Desdemona stroppa temo ch'egli strozzi me.

Una stretta di mano dal tuo

Arrigo Boito

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1879g).

Documento	Carta

Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Eugenio Tornaghi
Local e Data	Venezia, 21 de setembro de 1879

A Tornaghi [Milano]

Hôtel de l'Univers

Domenica

Caro Tornaghi.1

Ti prego di spedirmi al più presto Lire 500, perch'io possa qui aggiustare i miei conti ed arrivare a Milano. Se io non consegno a Giulio [Ricordi] questa settimana Desdemona strozzata[602] temo ch'egli strozzi me.

Una stretta di mano dal tuo

Arrigo Boito

Fonte: (BOITO, 1879d, p. 142).

[602] Referência ao último ato de *Otello*.

9.1.37 Anexo 9.1.XXXVII – Ricordi a Verdi, sobre o "progresso" de Boito, 1

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 17 de setembro de 1879

Milano, 17 settembre 1879

Boito mi scrive oggi da Venezia che ha terminato il lavoro, che sta ricopiandolo, ma con tale e tanta trepidazione che vorrebbe rifarlo ora da capo!... giacché il pensiero di presentarlo a Lei, non lo lascia tranquillo, e teme di non riuscire a far cosa degna, in ogni modo nella ventura settimana sarà egli stesso a Milano, e mi consegnerà il suo manoscritto. Secondo le di Lei disposizioni glielo rimetterà, onde a di Lei agio e con piena libertà possa esaminarlo.

S'io avessi la fortuna d'essere pio, sarebbe ora il caso di accendere ceri alla Madonna, e prostrarmi a Dio, perché i voti ardentissimi nostri siano esauditi!... Maria è così grande figura celeste che forse accoglierà anche la orazione di un miscredente!!...

Fonte: (RICORDI, 1879c, p. 94).

9.1.38 Anexo 9.1.XXXVIII – Ricordi a Verdi, sobre o “progresso” de Boito, 2

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 29 de setembro de 1879

Milano, 29 settembre 1879

Confermandole l’ultima mia l’avverto che Boito è arrivato ieri sera col lavoro ultimato: se non lo spedisco subito si è che lo sta ricopiando e nel tempo stesso rifà due scene che non lo soddisfano pienamente: ha ritardato un po’ essendo stato assai disturbato da una nevralgia facciale che gli impediva il lavoro... Io Intanto sto fra cielo e terra ansioso, anelante, fra vita e mortel!!... Ci faccia vivere, Maestro.

Fonte: (RICORDI, 1879d, p. 95).

9.1.39 Anexo 9.1.XXXIX – Ricordi a Verdi, sobre o "progresso" de Boito, 3

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 07 de ottobre de 1879

Milano,07 ottobre 1879

Sabato, d'accordo con Boito, Le telegrafai che giovedì avrei spedito il manoscritto: ma Boito s'è ammalato ancora, ed io stamani gli scrissi due righe, dicendogli quanta angoscia mi portava questo ritardo, dolendomi di mancare di parola ad un uomo come Verdi, il quale d'altra parte poteva credere sì e no alle cause del ritardo e giudicare essere una mancanza di riguardo: epperò morto o vivo cercasse di finire il lavoro pel giorno promesso!..

Boito mi rispose, sono stato molto in forse se mandare a Lei sì o no la lettera... Comunque sia, sapendo che a quel cert'uomo che si chiama Verdi piacciono le cose chiare e nette, e piace sapere il vero *intus et in cute*, così compiego la lettera di Boito...

Lettera che diceva:

Caro Giulio, Io sono molto più angosciato di te, oggi mi sono alzato alle sette e mezzo e mi son messo al tavolo, lavoro più che posso, ma fino a ieri dopo mezzodì la postema che mi tormenta non era scopplata e lavorare con quell'inferno in bocca non potevo. Spero che quella postema sia stata la scadenza definitiva dei miei mali. Io non ho altro in mente che di finire bene e più presto che posso, il lavoro. Nessun'altra intrapresa della mia vita mi ha cagionato le inquietudini, le agitazioni che ho provato in questi mesi di lotta intellettuale e fisica.

Non credere che per posdomani il libretto possa essere finito. La postema mi ha fatto perdere tre giorni; Oggi soltanto mi sono rimesso al lavoro, bisogna dunque aggiungere tre giorni a Giovedì. La fatalità che fa la guerra a questo lavoro sarà vinta. Del resto qualunque cosa accada, anche se V. non vorrà più essermi collaboratore, io il lavoro lo finisco e nel miglior modo possibile perché egli abbia una prova che io, pur bersagliato da sofferenze fisiche, gli ho dedicato con tutto l'affetto ch'egli m'ispira quattro mesi del mio tempo. Da dò non vorrei esigere, tolga il cielo, nessun compenso materiale né da esso né da te, se la cosa va male. Mi basterebbe il dare una prova a V. che io gli sono assai più veracemente affezionato di ciò che egli non creda.

Fonte: (RICORDI, 1879e, p. 95-96).

9.1.40 Anexo 9.1.XL – Ricordi à Strepponi, sobre o “progresso” de Boito, 4

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppina Verdi
Local e Data	Milão, 08 de novembre de 1879

Milano,08 novembre 1879

Per non annoiare il Maestro inutilmente, trascrivo a Lei un bighetto che mi mandò poco fa Boito: peccato che non si abbia stabilito un filo telegrafico fra me e Lui!! [...] “Jeri ho lavorato nel 4° atto, e sono contento. C’è ancora il terzetto dell’atto 3, Pezzo capitale, che mi fa disperare!... di tanto in tanto io abbandono per mandare avanti qualche altra scena, poi ritorno al terzetto e lo ritrovo più arcigno che mai!... Pure non dispero, anzi sono sicuro che verrò a trovarti in breve, col cioccolatte caldo e pronto... e come saremo contenti!” Dunque la cioccolata bolle, bolle, bolle... Ed io pure!....

Fonte: (RICORDI, 1879f, p. LXXXIV-LXXXV).

9.1.41 Anexo 9.1.XLI – Boito a Verdi, sobre a cessão do libreto

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppina Verdi
Local e Data	Milão, 02 de dezembro de 1879

2 Dicembre. 79 Milano

Illustre Maestro.[1]

Nell'accompagnarle l'atto di cessione del libretto Otello mi piace di affermarle una volta di più che la mia penna sarà completamente a di Lei disposizione per tutte quelle modificazioni che le potranno parer necessarie nel detto lavoro melodrammatico.

Lieto e fiero d'aver potuto in questa circostanza associare il mio nome alla di Lei gloria mi dichiaro

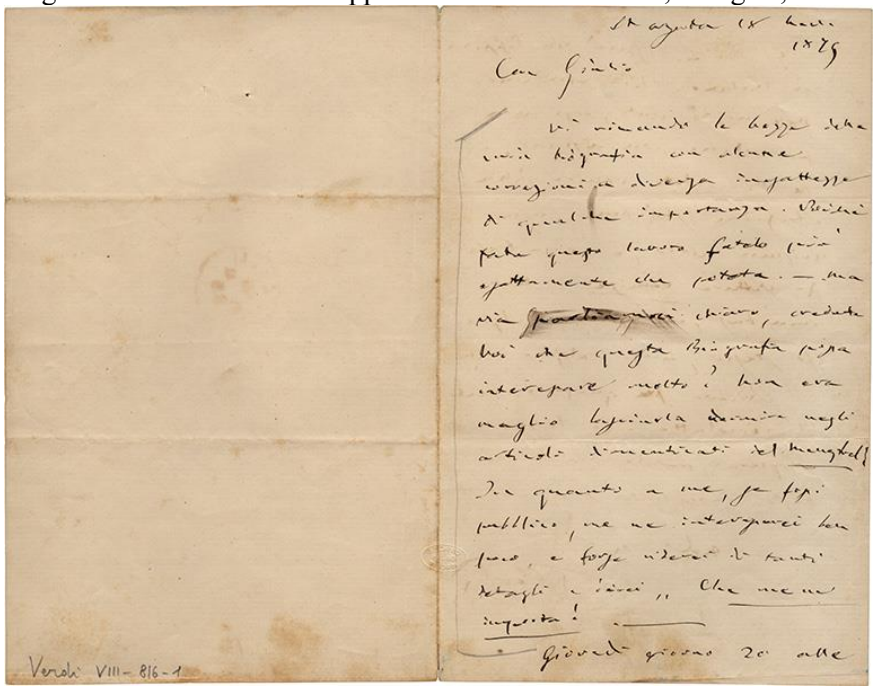
suo Devot.[mo]

Arrigo Boito

Fonte: (BOITO, 1879e, p. 143).

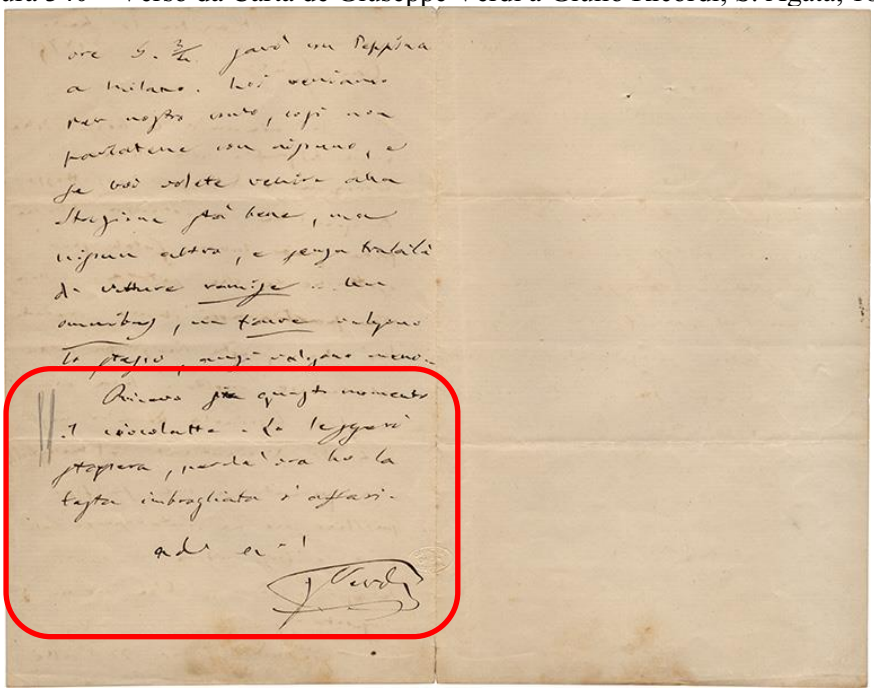
9.1.42 Anexo 9.1.XLII – Verdi a Ricordi, recebimento do libreto

Figura 339 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879f).

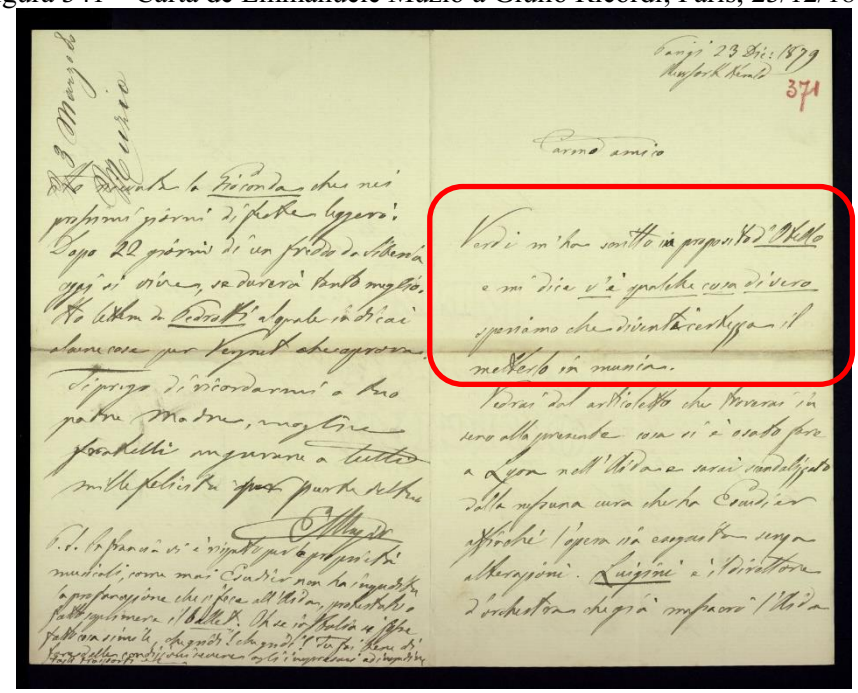
Figura 340 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, S. Agata, 1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1879f).

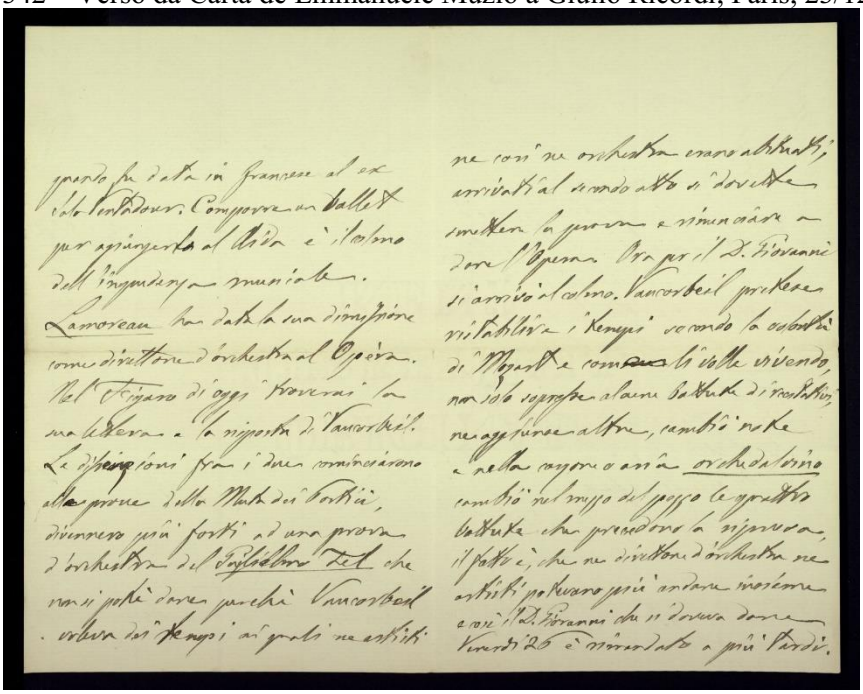
9.1.43 Anexo 9.1.XLIII – Muzio a Ricordi, “fofocas” sobre Otello

Figura 341 – Carta de Emmanuele Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 23/12/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1879a).

Figura 342 – Verso da Carta de Emmanuele Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 23/12/1879.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1879a).

9.1.44 Anexo 9.1.XLIV – Ricordi a Boito, sobre terminar o novo final de Otello

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Milão, 24 de julho de 1880

24 luglio. 80 Milano

[…] È necessario svegliare un poco il nostro Verdi... Rammentati che per tuo in carico gli scrissi che al tuo ritorno ti saresti occupato del noto finale, di cui già avevi ideato l'intreccio non mancando più che la verseggiatura... Non farmi fare una figura di c...! A quest'ora i fumi della cervogia inglese saranno svaniti, e i tuoi nervi tornati in calma potranno servirti. Io ho il presentimento che Verdi abbia messo un po' a dormire il moro!... ed una scossa elettrica de' tuoi versi sarebbe ora quel che Dio fece!... Dunque fammi il santissimo favore di mandare a Bussetto questo benedettissimo tuo finale. […]

Fonte: (RICORDI, 1880b, p. 465-466; RICORDI, 1880a).

9.1.45 Anexo 9.1.XLV – Verdi a Morelli, sobre esboços para Otello, 1

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Domenico Morelli
Local e Data	Gênova, 06 de janeiro de 1880

Genova, 06 gennaio, 1880

Caro Morelli,

Grazie, mille grazie delle due fotografie. – Conoscevo altre fotografie, incisioni, ecc… dell'ultimo tuo capolavoro, ma questa, che m'hai mandata, me ne dà un'idea più com pietà. – Deve esser pur bello questo quadro delle tentazioni! Che ne dici tu?

Ne ho sentito parlar tinto.... e ne ho lette tante.... che non vedo l'ora di poterlo vedere anch'io.

E quant'è bello quel bozzetto del Re Lear! Desolante come il soggetto! Come esser deve potente d'espressione quella figura, credo, del vecchio Kent.

Perchè non fai il pendant a questo bozzetto con una scena d'Otello?

Per es: quando Otello soffoca Desdemona; o meglio ancora (sarebbe più nuovo), quando Otello, straziato dalla gelosia, sviene, e Jago lo guarda e con sorriso d'inferno dice: opera, farmaco mio.... Che figura Jago!!!

Ebbene? Cosa ne dici?

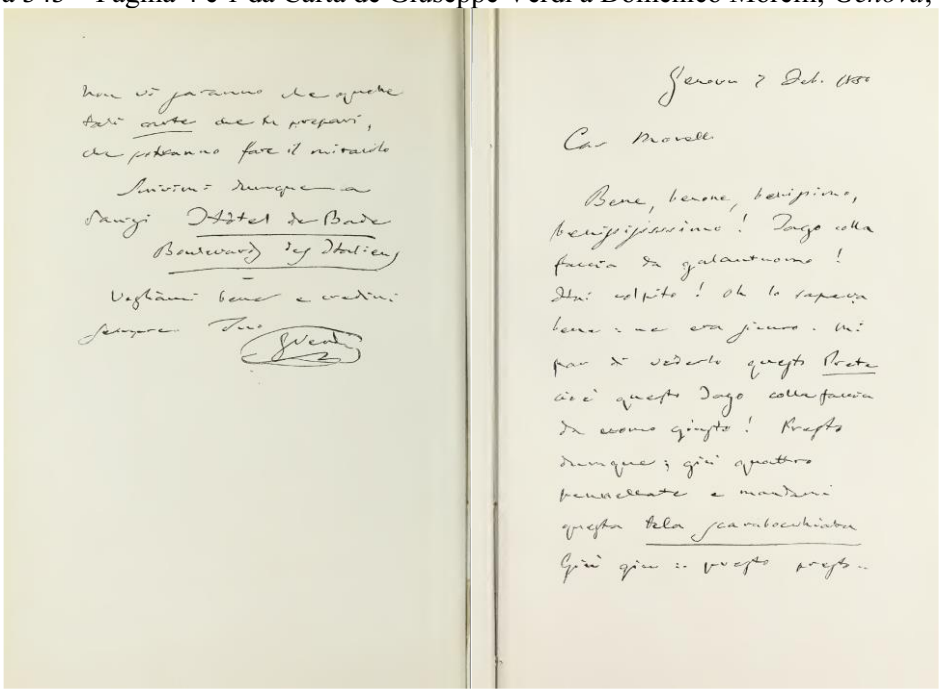
Scrivimi; lavora, che è ancor meglio, e dammi una gran stretta di mano, ch'io ti abbraccio con ammirazione grandissima.

G. Verdi.

Fonte: (VERDI, 1880a, p. 226-227).

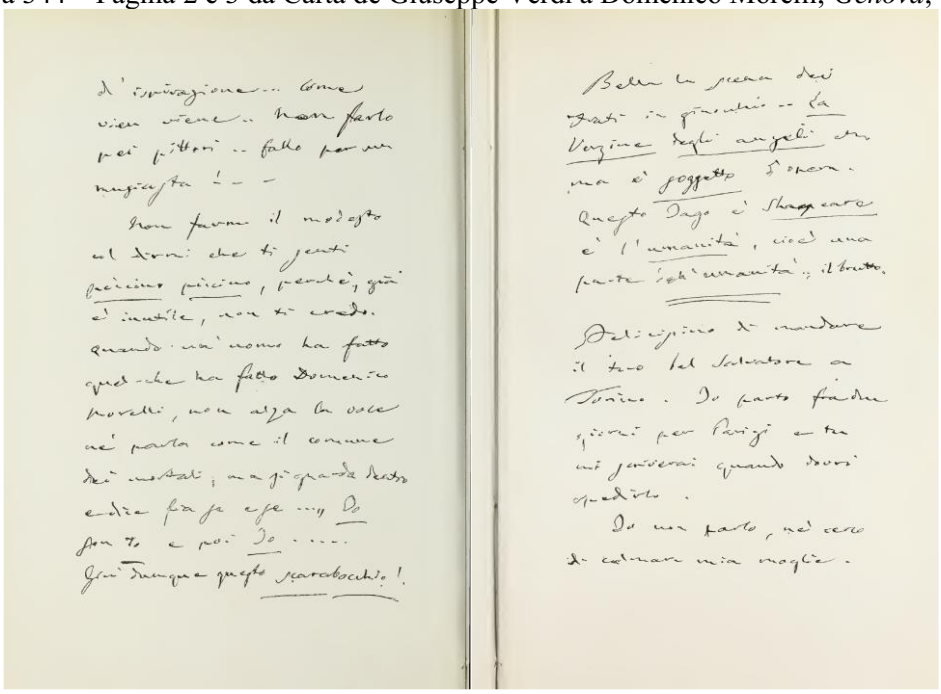
9.1.46 Anexo 9.1.XLVI – Verdi a Morelli, sobre esboços para Otello, 2

Figura 343 – Página 4 e 1 da Carta de Giuseppe Verdi a Domenico Morelli, *Genova*, 1880.



Fonte: (VERDI, 1880c, p. 229).

Figura 344 – Página 2 e 3 da Carta de Giuseppe Verdi a Domenico Morelli, *Genova*, 1880.



Fonte: (VERDI, 1880c, p. 230).

Documento	Carta

Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Domenico Morelli
Local e Data	Gênova, 7 de fevereiro de 1880

Genova, 7 febbraio, 1880

Caro Morelli,

Bene, benone, benissimo, benississsssimo! Jago colla faccia da galantuomo!

Hai colpito! Oh lo sapevo bene; ne ero sicuro. Mi par di vederlo questo *prete*, cioè questo Jago colla faccia da uomo giusto! Presto dunque; giù quattro pennellate e mandami questa *tela scarabocchiata*. Giù giù... presto presto... d'ispirazione... come vien viene... non farlo pei pittori... fallo per un musicista!...

Non farmi il modesto col dirmi che ti sunti *piccino piccino*, perchè, già, è inutile, non ti credo. Quando un uomo ha fatto quel che ha fatto Domenico Morelli, non alza la voce né parla come il comune dei mortali, ma si guarda dentro e dice fra sé e sé.... *lo* son *io* e poi *io*...

Giù dunque questo *scarabocchio*!

Bella la scena dei frati in ginocchio: *La Vergine degli Angeli*, ecc.[603], ma è *soggetto* d'opera. Questo Jago è Shakespeare, è *l'umanità*, cioè una parte dell'umanità, il brutto.

Felicissimo di mandare il tuo bel *Salvatore* a Torino. Io parto fra due giorni per Parigi, e tu mi scriverai quando dovrò spedirlo…….

Scrivimi dunque a Parigi, *Hôtel de Bade – Boulevard des ltaliens*.

Voglimi bene e credimi sempre tuo

G. Verdi.

Fonte: (VERDI, 1880c, p. 228).

[603] Referência à Sexta-feira santa que se aproxima e a ópera *La forza del destino*.

9.1.47 Anexo 9.1.XLVII – Morelli a Verdi, sobre esboços para Otello, 1

Documento	Carta
Remetente	Domenico Morelli
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Nápoles, abril de 1880

Napoli, aprile, 1880

Carissimo Maestro mio,

Il *Sant'Antonio*, del quale vi ha mandato un'incisione De Sanctis[604], l'ho fatto in piccole dimensioni prima dell'altro che avete trovato nella Esposizione di Torino.

Questo quadro è un passo in avanti dalla leggenda alla storia. Almeno così è parso a me, studiando e carezzando il tema. Ecco tutto.

Jago... è una parola! Come farlo dipinto? Ora mi pare di averlo trovato in un tipo di figura, in una certa faccia, in una proporzione, direi, di membra poco sviluppate; ora mi pare che non sia quello dell'autore; e bisogna dimenticare quello che ho carezzato per tanto tempo, trovarne un altro.

Se Shakespeare non l'avesse fatto soldato, o almeno se non gli avesse fatto dire che era stato alla guerra, sarei più libero di stampargli il gesuitismo nella figura o nel viso. E poi, vi è di più: l'azione drammatica vera, di uno che contempla con premura (apparente) un uomo che soffre. Quanto più è ipocrita, tanto più è nascosta, meno visibile la sua malvagità; e in pittura, dove è tutto apparente, sapete quanto è difficile!

Capisco che quando si concepisce giusto, si dipinge qualunque cosa, ma lino a un certo punto si può esprimere giusto un soggetto trovato, concepito da un altro, e poi da quell'*amico*, col quale non si può ne vincerla né impattarla. Scostarsene? Eh non ne ho il coraggio.

Figuratevi che piacere avrei avuto nel potervi mandare un abbozzo fatto con la *polvere da sparo*. Ma ora trovo un'altra difficoltà; io avevo concepito questa scena in una camera della fortezza, perchè nella traduzione di Michel si dice: *Un appartemcnt dans le château*. E a me pareva giusto si discorresse di cose delicatissime e segretissime in luogo appartato. È per la mia pittura proprio stupendo! Avrei fatto un quadro tutto pavimento, e sul pavimento avrei steso Otello. È terribile guardare da sopra um uomo steso per terra. Sul selciato della via può sembrare, a prima vista, ucciso, caduto, ubbriaco; nella camera, no. E specialmente sul pavimento di una camera di signori, col tappeto a colori, Otello, non vestito

[604] Il pittore Giuseppe De Sanctis, del quale vedi oltre.

da turco, che è un errore: che abbia qualche cosa di orientale, sì, ma vestito alla veneziana. Ed è bellissimo con colori chiari (i mori scelgono sempre colori chiari e chiassosi, mai il nero per vestimenta). Di nero va vestito Jago, che gli sta sopra curvato, in atto di aiutarlo, rammaricato.

Ma... ma... voi capite più di quello che dico. Ebbene, io ho trovato nell'originale inglese che la scena è: *before the castle*, e nella traduzione di Hugo: *devant le château*.

Come si fa? In teatro non importa. Il pubblico è abituato a considerare certe modifiche come necessità per la rappresentazione. Ma le stesse modifiche potrebbero in pittura dirsi bestialità. E, lasciamo il pubblico dei critici, del teatro e delle esposizioni; io, non ho il coraggio di ribellarmi al signor Guglielmo al signor Walkley, che ha stampato la prima volta la tragedia. Chi sa se nel manoscritto è indicato il luogo molto pensatamente? Voi che ne dite?

Vostro: Morelli.

Fonte: (MORELLI, 1880, p. 235-236).

9.1.48 Anexo 9.1.XLVIII – Strepponi a De Sanctis, sobre o carteggio Verdi-Morelli

Documento	Carta
Remetente	Giuseppina Strepponi
Destinatário	Giuseppe De Sanctis
Local e Data	Busseto, 5 de novembro de 1886

Busseto, il 5 novembre 1886.

Auguri tanto sinceri giungono sempre grati ed opportuni. Verdi ve ne ringrazia ed io avrei dovuto rispondervi prima, ma io sono la donna inutile e più occupata di questo mondo. Dunque perdonatemi del ritardo.

L'ultima nota di Otello fu scritta il giorno dei Santi ed io sono ben felice che sia finita quest'opera! Per quanto Verdi, malgrado la sua età, sia vigoroso, pure un così un gran lavoro materiale ed intellettuale noli è la miglior ricetta per conservare le forze. Speriamo che l'arte almeno ne abbia guadagnato!

Morelli conoscendo come Verdi sia logico deve aver indovinato che Otello zion porterebbe l'abito tradizionale, ma cristiano e, creato per il suo valore generale Veneziano a servizio della serenissima Repubblica, porterebbe e l'armatura e la zimarra veneta. Ditelo a Morelli e salutatelo a nome nostro con quella simpatia e quella ammirazione che merita da tutto il mondo.

Voi, caro Peppino, che siete allievo amato da questo sommo pittore e da lui incoraggiato nell'arte divina, che v'ha insegnato, che vi onora dei suoi consigli in questo vostro primo grande lavoro abbiate fiducia in voi stesso e la vostra Teodora riescirà, quale tutti desideriamo, degna cioè dell'allievo di così grande maestro.

Verdi vi saluta ed ambedue vogliamo essere ricordati a vostra madre e alla famiglia.

Io poi vi dò una stretta di mano la più affettuosa.

Vogliatemi bene.

Fonte: (STREPPONI, 1886, p. 254).

9.1.49 Anexo 9.1.XLIX – Morelli a Verdi, sobre Otello 2

Documento	Carta
Remetente	Domenico Morelli
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Napoli, 10 de agosto de 1881

Napoli, 10 agosto 1881.

Carissimo Maestro mio,

Leggendo la Firma prima, direte: Oh, si e ricordato, quel!..... e avrete torto; ricordato! eh... lo sapete quante volte penso a voi? Sempre, sempre. Quando son solo nello studio e non so come fare a dipingere, non so come dirigere la mente, non vedo nulla, mi basta cantare a bassa voce la *Vergine degli Angeli*, e mi rinnovo, mi esalto, veggo i colori, quel mistero dell'intonazione che è tutta l'espressione della pittura; io veggo come una cosa reale colore, soggetto, tutto; mi sorride la speranza di riuscire a fare qualche cosa, e allora, benedetto Verdi! – *Certi conti* hanno le note come farfalle – mi girano attorno, s'incontrano e si perdono per l'aria – si allontanano – vanno in cielo, e io vedo come potrei dipingere un'altra Madonna, illuminata da un'altra luce, con altri colori. Eh! Verdi, Verdi!

A casa mia ho una figlia che suona il violino – tutta roba tedesca. Qualche volta, me lo fanno per chiasso, vi mischia delle note *dell'Aida*, del *Don Carlos*, ma io lo sento subito.

Eh Verdi! Eh! per Dio! che altra roba! Mi scuoto come un giovanotto. Un'altra volta mi hanno burlato. Mi hanno detto: Senti questo pezzo, è del Verdi, è inedito – e invece hanno suonato uno *Stropp koff* qualunque, per farmi dire che era hello. Ma che! ho detto, hello? Ma non è lui, non mi commuove, si è mutato. – Si ridono di me. Se capito in casa di gente che suona, sono costretti a suonare quello che voglio io. – E un motivo di Verdi? A me pare un discorso che capisco io solo. Veramente, io sono convinto che il linguaggio delle vostre note lo capisco solo io.

È una pazzia come un'altra. Ma è una pazzia artistica, che mi fa bene.

Ecco che vi ho seccato per dirvi che non è vera l'accusa che mi fate; pero, sono di una tale natura io, che se stessi vicino a voi vi direi: Lasciatemi andar via nel mio studio, perchè voglio pensare a voi.

Se avessi un harmonium e sapessi solo ricordare gli accordi, sarei felice, farei tanti quadri buoni. — Sapete che ho fatto una fila di monaci in chiesa di venerdì Santo! Tema stupendo! È proprio quando cantano gli improperi. – Il Cristo a terra e una fanciulla che gli bacia i piedi. – Ogni giorno andavo allo studio col proponimento di far Jago e Otello come

voi mi scriveste – e poi i pennelli dipingevano i monuci. De Sanctis ve ne manderà due linee incise, ma io sono certo che il quadro vi piacerà quando l'altro eseguito in grande. – Un quadro tutto nero. – De Sanctis vi ha mandato una incisione fatta da lui ad acqua forte. – Fa un altro Sant'Antonio mio. Vedrete come si è avanzato, poveretto. È tanto buono, non aveva il coraggio di mandarvelo.

Fonte: (MORELLI, 1881, p. 253-254).

9.1.50 Anexo 9.1.L – Verdi a Morelli, sobre Otello 3

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Domenico Morelli
Local e Data	S.Agata, 20 de agosto de 1881

Sant'Agata, 20 agosto 1881.

Carissimo Morelli,

È proprio vero: ricevendo la tua lettera ho esclamato: *finalmente si ricorda di noi!...* Tutte storie le tue. Cosa m'importa che tu pensi alla *Vergine degli Angeli*...! Quelle note sono una cosa, ed io sono un'altra! Almeno ti avessero scaldato tanto da gettar giù quattro segni e quattro grossi colpi di pennello, sia poi per Jago o per altro, e mandarmeli!... Ma niente, sempre niente!...

Ora dimmi: perchè hai fatto un secondo Sant'Antonio? Spiegamelo, perchè non capisco la ragione di aver fatto un altro quadro sullo stesso soggetto! Non eri contento del primo? Ho ricevuta l'incisione fatta e mandatami da De Sanctis. Mi pare bellissima, e ti prego di ringraziarlo per me e per mia moglie. E cosa fa questo giovane? Studia? Va avanti? Ed il *Cristo che cammina sulle acque* è un quadro grande? Oh bisogna proprio ch'io venga una volta o l'altra a Napoli a vedere queste tue nuove meraviglie, e rubartene qualcheduna.

Addio, mio caro Morelli – lavora e lavora sempre.

Io faccio il contadino e fabbrico case pei contadini. È cosa poco poetica, ma anche questo è necessario. D'altronde poi, io quando ero giovane ho lavorato molto! Addio ancora, La Peppina ti saluta mille volte ed io sono il

tuo aff.^{mo} G. Verdi.

Fonte: (VERDI, 1881c, p. 255).

9.1.51 Anexo 9.1.LI – Verdi a Morelli, sobre Otello 4

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Domenico Morelli
Local e Data	Milano, 1º de setembro de 1881

Milano, 1° settembre 1881.

Caro Morelli,

Deve essere molto bello quel tuo quadro di cui mi hai mandato la fotografia.

Se produce un'impressione profondissima anche senza capirlo (perchè io veramente non ho saputo decifrarlo) m'immagino cosa sarà quando tu me l'avrai spiegato e che lo vedrò dipinto.

Se le *note fossero colori*, etc... etc. Ma io allora verrei per 15 giorni a Napoli!

E non hai più pensato a Jago?...

Parto domattina per Sant'Agata. L'Esposizione Industriale è bellissima e fa molto onore al nostro paese. L'Artistica è come tante altre: un po' di bello, e molto di brutto.

Scusa se non ho tempo di scriverti a lungo.

Di fretta addio tuo

G. Verdi.

Fonte: (VERDI, 1881d, p. 255-257).

9.1.52 Anexo 9.1.LII – Verdi a Morelli, sobre Otello 5

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Domenico Morelli
Local e Data	S.Agata, 24 de setembro de 1881

Sant'Agata, 24 settembre 1881.

Caro Morelli,

Voi che dite? Son le ultime parole dell'ultima tua lettera. Io dico che, se mi chiamassi Domenico Morelli, e volessi fare una scena d'*Otello*, e precisamente quella ove Otello sviene, io non mi logorerei affatto il cervello sull'indicazione di scena: *Innanzi alla Fortezza*. Nel libretto che Boito ha fatto per me, quella scena succede nell'*Interno del Castello*; ed io ne sono contentissimo. *Interno od esterno* non monta. Su questo poi non bisogna essere troppo scrupolosi, perchè ai tempi di Shakespeare la mise en scene si conosceva... come Dio voleva.

Che Jago sia vestito di nero, come è nera la sua anima, niente di meglio; ma non capisco perchè 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 signor Guglielmo ha voluto commettere il grosso errore di farne un moro, ci pensi lui il signor Guglielmo. Otello vestito da turco non andrà bene, non perchè non andrebbe bene vestito da etiope, senza il solito turbante?

Per il tipo di figura di Jago, la cosa e 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 *o punta*. Sta bene: se tu lo senti cosi, fallo così. Ma, se io fossi attore e avessi a rappresentare Jago, vorrei: avere una figura piuttosto magra e lunga, labbra sottili, occhi piccoli vicino al naso come le scimmie, la fronte alta che scappa indietro, e la testa sviluppata di dietro; il fare distratto, *nonchalant*, indifferente a tutto, frizzante, dicendo il bene ed il male quasi con leggerezza ed avendo l'aria di non pensare nemmeno a quel che dice; così che, se qualcuno avesse a rimproverargli: *Tu dici un'infamia!* egli potesse 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 questa lunga *chiacchierata!* Ma piccolo o grande che sia il Jago, e Otello turco o veneziano, fallo come vuoi, andrà sempre bene. Soltanto non pensarci troppo. Giù giù giù..... e presto.....

Ti saluto anche per mia moglie e mi dico

Aff.^{mo} Verdi

Fonte: (VERDI, 1881e, p. 257).

9.1.53 Anexo 9.1.LIII – Verdi a Morelli, sobre Otello 6

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Domenico Morelli
Local e Data	Gênova, 5 de janeiro de 1882

Genova, 5 gennaio 1882.

Caro Morelli,

Sono mortificato e nello stesso tempo contento che tu mi abbia mandato quel bello bellissimo…… Cosa devo dire? Turco, arabo e…. E chi hai voluto fare? E cos'è quell'altra bella e tristissima figurina tratta da un tuo quadro dal De Sanctis? Infine, io muoio di voglia di capita qualche cosa, e se tu non vieni con una parola a portare un po' di luce nelle tenebre del mio cervello, io sono un uomo *perduto!* Ah, quella figura dell'arabo, quanto è caratteristica! avvi l'impronta della tua mano e del tuo genio, e appena si guarda, si esclama subito: *Ah..... di Morelli!...*

Tutto questo va a meraviglia; ma... e Jago? Cosa ne hai fatto? ci hai pensato? Si, ci hai pensato perché me ne hai: anche scritto. Io ti risposi una lettera la più bislacca delle lettere passate e future! Ti manifestai idee, che certamente non erano le tue; ma credo e spero che tu non ci avrai badato, e sarai andato dritto per la tua Strada. Soltanto, vorrei sapere se hai camminato per questa tua strada; e vorrei anche sapere quanti passi, anzi quanti metri e quanti chilometri hai fatto…

Ho paura della risposta, ma in ogni modo, dimmela.

Aff.^{mo} tuo Verdi.

Fonte: (VERDI, 1882a, p. 257-258).

9.1.54 Anexo 9.1.LIV – Verdi a Morelli, sobre Otello 7

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Domenico Morelli
Local e Data	Gênova, 28 de março de 1884

Genova, 28 marzo 1884.

Caro Morelli,

Da tanto tempo non ho tue notizie, che son ben lieto di ricevere questa tua carissima lettera, e la fotografia dell'ultimo tuo quadro, che Boito m'ha portato.

Deve essere ben bello quel quadro! Bello assai e nuovo! Ad onta però della mia grande ammirazione, sono un po' indispettito, perché tu trovi sempre il tempo di fare tutte queste belle cose, e non mai per farmi un po' di Jago.

Boito s'è fermato da me pochi minuti e non m'ha spiegato nulla, o quasi nulla dello schizzo che tu gli hai mostrato. Non capisco come tu fai entrare Desdemona in quella scena! Non importa: capirò dopo. Ma già, con Desdemona o senza, lo farai in ogni modo bene; e sempre meglio lo farai se non ci penserai troppo. Il troppo è sempre troppo!

Nelle ani la troppa (dico troppa) riflessione, affoga l'ispirazione.

Noi ci fermeremo qui sino alla fine d'aprile circa. Verrai davvero? Sappiami dire qualche cosa. Ma se vieni da queste parti, qualche ora di ferrovia di più ti potrà bene trasportare nella mia tana a Sant'Agata!

Addio, mio carissimo Morelli. Lavora anche un po' per me. Mia moglie ti dice mille cose ed io ti stringo le mani con tanto di cuore.

Aff. G. Verdi.

Fonte: (VERDI, 1882a, p. 257-258).

9.1.55 Anexo 9.1.LV – Verdi a Arrivabene, sobre não ter começado a compor

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Opprandino Arrivabene
Local e Data	S. Agata, 14 de setembro de 1880

S. Agata, 14 settembre 1880.

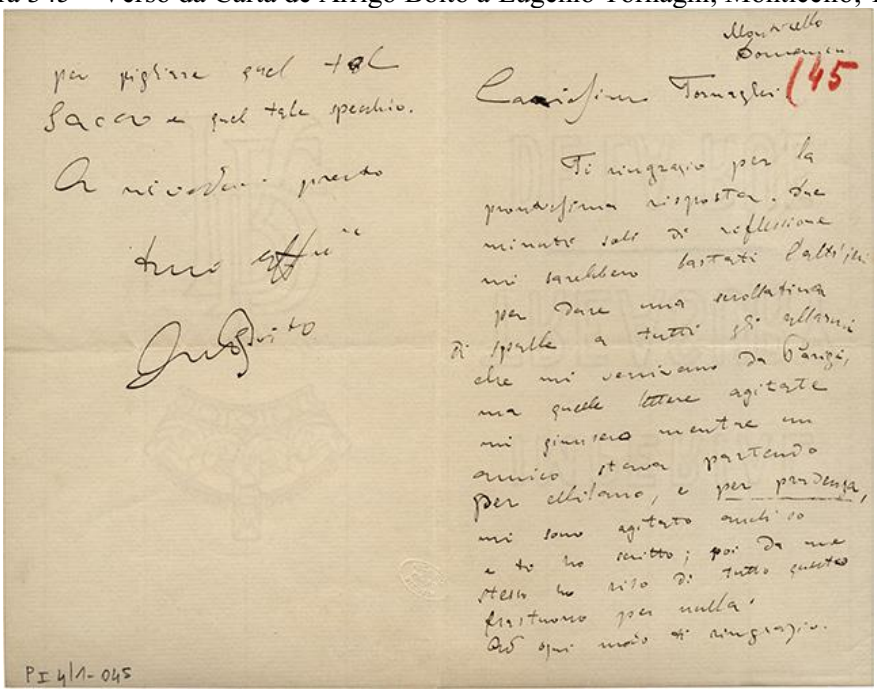
…Felice te se puoi ammirare un'aria buona, Sana, ed ammirare i capi d'opera dell'a1'te italiana antica [Arrivabene si trovava ad Orvieto ~ N.D.R.]. lo sto qui respirando dell'aria fm che voglio, ma non ho da ammirare altri che le mie vacche, i miei bovi, Cavalli etc. e facendo il contadino, il muratore, il falegname, il facchino se occorre. Mi spiego. Ho molte case coloniche in ruina come lo sono tutte da queste parti. Mi sono messo in meme, intanto che vi è tempo, di ripararle, di fabbricarne, onde non abbia una Volta o l'a1tra ad accopparsi qualcuno, o diversi. Cosi io faccio l'architetto, il mastro-muratore, il fabbro-ferrajo, un po' di tutto. Quindi addio libri, addio musica …

Del perfido Jago non si parla per ora. Boito m'ha fatto il libro, l'ho comprato ma non ne ho fatto una nota… La mia nipote ha fabbricato una *Carrarina* che è Carina. Mia moglie è stata malata di una colica gastrica, ma ora è guarita. Stenta però a rimettersi...

Fonte: (VERDI, 1880d, p. 127).

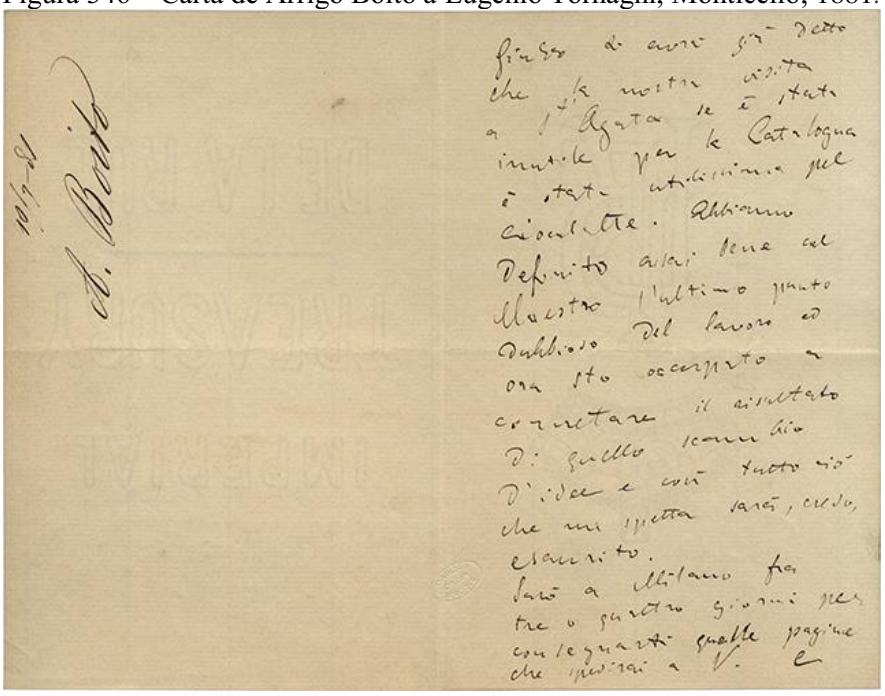
9.1.56 Anexo 9.1.LVI – Boito a Tornaghi, sobre visita à S. Agata

Figura 345 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Monticello, 1881.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1881h).

Figura 346 – Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Monticello, 1881.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1881h).

Documento	Carta

Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Eugenio Tornaghi
Local e Data	Monticello, 10 de julho de 1881

Monticello, 10 giulio 1881.

Carissimo Tornaghi,

Ti ringrazio per la prontissima risposta. Due minuti soli di riflessione mi sarebbero bastati l'altr'ieri per dare una scrollatina di spalle a tutti gli allarmi che mi venivano da Parigi, ma quelle lettere agitate mi giunsero mentre un amico stava partendo per Milano, e per prudenza, mi sono agitato anch'io e ti ho scritto; poi da me stesso ho riso di tutto questo frastuono per nulla.

Ad ogni modo ti ringrazio.

Giulio ti avrà già detto che la nostra visita a St Agata se è stata inutile per la Catalogna è stata utilissima pel ciocolatte. Abbiamo definito assai bene col Maestro l'ultimo punto dubbioso del lavoro ed ora sto occupato a concretare il risultato di quello scambio d'idee e così tutto ciò che mi spetta sarà, credo, esaurito.

Sarò a Milano fra tre o quattro giorni per consegnarti quelle pagine che spedirai a V. e per pigliare quel tal sacco e quel tale specchio.

A rivederci presto

tuo aff.mo

Arrigo Boito

Fonte: (BOITO, 1879d, p. 142).

9.1.57 Anexo 9.1.LVII – Boito à Strepponi, sobre a análise da personalidade

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppina Strepponi
Local e Data	Monaco, 4 de setembro de 1880

Monaco, 4 settembre 1880.

Hôtel des bains.

Gentilissima Signora.

Sento il bisogno di ringraziarla per la soddisfazione vivissima ch'io m'ebbi dalle amabili parole che Lei scrisse all'amico Giulio e che mi risguardano e che mi furono fedelmente trasmesse. Oggi ho ricevuto una interessantissima lettera del Maestro e l'ho già letta e riletta dieci volte e meditata; non avrò pace con me medesimo finché non avrò realizzato il concetto di quello scritto.

Pure, per non tediare il Maestro con parole vane mentr'egli attende fatti, mi riservo a rispondergli quando potrò presentargli il frutto dei germi ch'egli seminò nel mio pensiero. E sarà certo fra breve giacché quest'anno per mia fortuna non sono tormentato dal demonio delle nevralgie, nemico d'ogni lavoro, ed i bagni di mare, che in questo golfo si fanno assai bene, mi hanno rinvigorita la salute del corpo dalla quale deriva credo, ogni buona disposizione dello spirito.

La prego di presentare i miei omaggi al Maestro e di accogliere colla schietta cortesia che le è innata i sentimenti della mia reverente amicizia

Suo dev.mo

Arrigo Boito

Fonte: (BOITO, 1880a, p. 7).

9.1.58 Anexo 9.1.LVIII – Verdi a Boito, sobre o novo final de *Otello*

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	S. Agata, 15 de agosto de 1880

S[t] Agata 15 Agosto 1880.

Car Sig[r] Boito

Giulio le avrà detto, com'io da più giorni abbia ricevuti i suoi versi, che ho voluto leggere e studiar bene prima di risponderle. Certamente hanno maggior calore dei primi, ma secondo me il pezzo scenico manca ancora; e Vi manca perché non vi può essere. Dopo che Otello ha insultato Desdemona, non vi è più nulla a dire. Tutt'al più una frase, un rimprovero, una maledizione contro il *barbaro* che ha insultato una donna! E qui o calar il sipario, o saltar fuori con una *trovata* all'infuori di Shakspeare. Per es: (dico per dire) dopo le parole "*Demonio taci*" Lodovico con tutta la alterezza di Patrizio e la dignità di Ambasciatore potrebbe fieramente apostrofare Otello = *Indegno Moro*, tu osi *insultare una Patrizia Veneta*, *mia parente, e non temi l'ira del Senato!* / strofa di 4 o 6 versi

Jajo si compiace dell'opra sua / strofa idem

Desdemona gema / strofa id.

Rodrigo / strofa

Emilia e Coro / strofa

Otello muto, immobile terribile non dice nulla...

Ad un tratto odonsi da lontano Tamburi, Trombe, Colpi di Canone et. et... *I Turchi! I Turchi!!* Popolo e Soldati invadono la scena. Sorpresa e spavento in tutti! *Otello* si scuote e si drizza come un Leone; brandisce la spada e volgendosi a Lodovico = *Andiamo vi condurrò di nuovo alla vittoria. Venezia mi compenserà po*i con una destituzione!... Tutti abbandonano la scena tranne Desdemona. Intanto le donne del popolo accorrendo da tutte le parti, atterrite si buttano in ginocchio mentre dall'interno si sentono le grida dei guerrieri, i colpi di cannone Tamburi Trombe et. tutto il furor della battaglia. Desdemona nel mezzo della scena, isolata, immobile, cogli occhi fissi al Cielo, prega per Otello.

Cala il Sipario.

Il pezzo musicale vi sarebbe, ed un Maestro potrebbe esserne contento. Il Critico avrebbe molte osservazioni a fare. Per es: Se i Turchi furono sconfitti (come vien detto in principio) come potevano combattere ora? Questa per altro non sarebbe critica seria perché

si potrebbe suppore, [a]e dirlo in due parole, che i Turchi furono danneggiati e sbandati dalla tempesta, ma non distrutti. – Vi sarebbe un'osservazione più grave. = Otello affranto dal dolore, roso dalla gelosia, abbattuto ammalato fisicamente e moralmente, può Egli esaltarsi d'un tratto e ritornare l'Eroe di prima? E se lo può; se la gloria lo affascina ancora, e può scordare amore, dolore, gelosia perché uccidere Desdemona e poscia se stesso?

Sono scrupoli questi, o serie osservazioni? Ho voluto dirle quanto mi passa per la testa. Chi sa ch'Ella da queste corbellerie non trovi un germe per creare qualche Cosa!

Ci pensi, mi scriva, e mi creda

D.° G. Verdi

P.S. Permetta ch'io le faccia le più sincere congratulazioni per l'esito felice del *Mefistofele* a Londra – Ad Arrigo Boito /Milano

Fonte: (VERDI, 1880e, p. 4-5).

9.1.59 Anexo 9.1.LIX – Ricordi a Verdi, curiosidade sobre *Otello*

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 6 de janeiro de 1880

Milano, 6 del 1880.

Illustre Maestro.

Ho tardato a scriverle dopo ricevuto il Pater,[605] sempre aspettando l'arrivo dell'Ave[606]: ma ora non voglio più oltre rimanere silenzioso; e se l'Ave non sarà ancora in viaggio, desidero che questa mia le rinnovi quegli augirj ardentissimi che inviai loro con telegramma – Io debbo a loro due una tal somme di gratitudine, che davvero non mi è possibile trovar parole, ne modo di dirla per indietro: e poi il ritornarvi con parole sembrami quasi rimpicciolirla! – Da quanto hanno sempre fatto per me, dalla grande benevolenza dimostratami in ogni circostanza, potranno loro stessi valutare quali sentimenti io nutra in core!!.. e quali sieno le benedizione colle quali sempre li accompagno – In questi giorni poi fui anche disturbato un po' per mia moglie, la quale soffre assai nell'allattare il suo bambino, poiché alle solite setole si aggiunse ora l'ingorgo d'un canale latteo, producendosi` così un piccolo ascesso!... Si trattava di tagliarlo!... ma pare ora che con alcuni` emollienti si schiverà l'operazione – E questa, per quanto piccola, ci teneva alquanto agitati!. Speriamo che il bene continui – Ciò spieghi alla sig.ra Peppina il silenzio di Giuditta – la quale poi; all'infuori di questo inconveniente, sta bene, e da qualche giorno si alza.

Veniamo al Pater: dev'essere un effetto meraviglioso colle voci: quella frase che ritorna di quando, in quando è divina; è stupenda la conclusione!!... Ma già, è cosa da ridere, il dire un'opinione ad un Verdi!!... ma non potevo tacere, ed ho detto il meno possibile –

Parliamo dell'Edizione – Bisognerà per renderla di facile lettura a tutti, ed in specie alle Società corali, pubblicare il pezzo in chiave di Sol, e basso: anche nella stessa Germania, nella dotta Germania è invalso l'uso di due sole chiavi: per cui non ci si potrà tacciare di ignoranza!!... In piccole note, farei la riduzione, per facilitare l'accompagnamento al piano durante gli studj = e le mando oggi stesso quanto avrei preparato – Ben inteso, Ella farà tutte le osservazioni del caso, e mi atterrò alle di Lei istruzioni – Mi pare, subordino a Lei tale

[605] Referência ao *Pater noster* composto e enviado por Verdi em 23 de dezembro de 1879 e que será executado pela primeira vez em abril de 1880, no Teatro Alla Scala de Milão.
[606] *Ave Maria*, enviada quatro dias depois do *Pater noster*, estreando na mesma sessão do mencionado teatro.

idea, che l'Edizione così come l'ho ideata, può servire anche per le parti dei Cori, che avrebbero meglio sott'occhi gli attacchi di ogni singola voce.

L'Aida alla Scala va sempre bene, con molti continui applausi: vi è dell'eccellente, del buono del mediocre!... nel complesso è spettacolo riuscito, e graditissimo al pubblico. Dopodomani Rigoletto: oggi vi fu la prova generale: fatto calcolo che è la seconda compagnia, l'esecuzione si può dire ottima!... Vedremo che ne dirà S:M: il Pubblico! Che musica!!... ah! che musica!... i professori d'orchestra saltavano sulle sedie, Facci si dimenava, con un viso da SAN, Gaudenzio in mezzo ai Serafini!!... ed io ero in tale convulsione che ho occupato uno ad uno e senza vedermene tutte le sedie della platea!... Ma sa, Maestro, che quell'ultimo atto è scritto da Domenedio in persona!!... Benissimo il Duca: stupendo Rigoletto, un baritonello senza molta voce, ma con un talento straordinario!!... Direi benissimo anche di Gilda, dotata di bella argentina voce, se fosse più animata!!... Ma infine, preso nel complesso, mi pare molt'anni che alla Scala non si ha un Rigoletto così omogeneo – spero che non sia colpa della musica se quest'oggi tutto mi parve color di rosa.

Mille e mille saluti alla Sig.ra Peppina – se fossi uno sfacciato domanderei notizie del cioccolatte!... ma obbedisco agli ordini avuti!... quindi: acqua in bocca!... non potendo dire cioccolatte in bocca. Voglia bene, Maestro, al

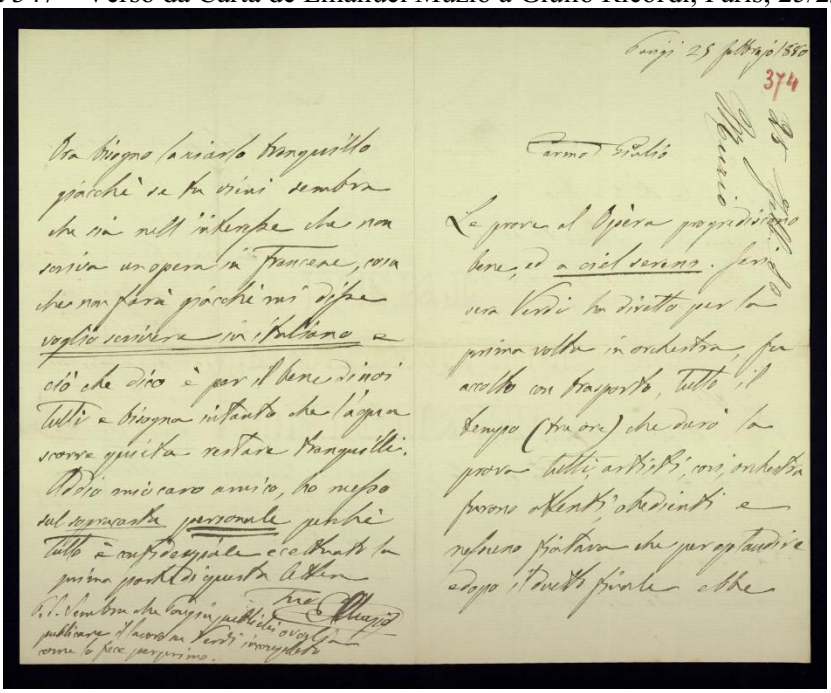
Sempre suo riconoscentissimo

Giulio Ricordi

Fonte: (RICORDI, 1880a, p. 3-4).

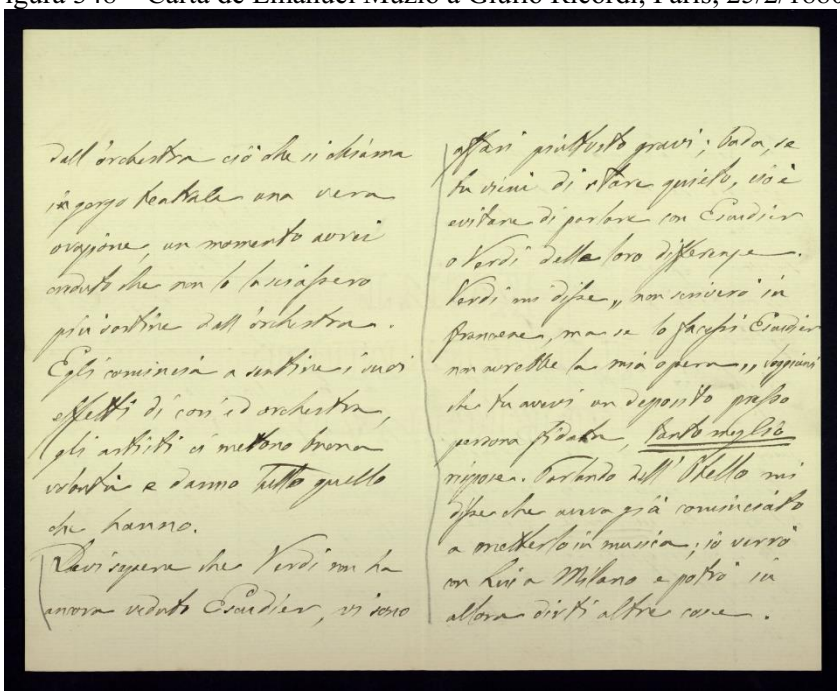
9.1.60 Anexo 9.1.LX – Muzio a Ricordi, sobre composição de *Otello, 1*

Figura 347 – Verso da Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 25/2/1880.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1880a).

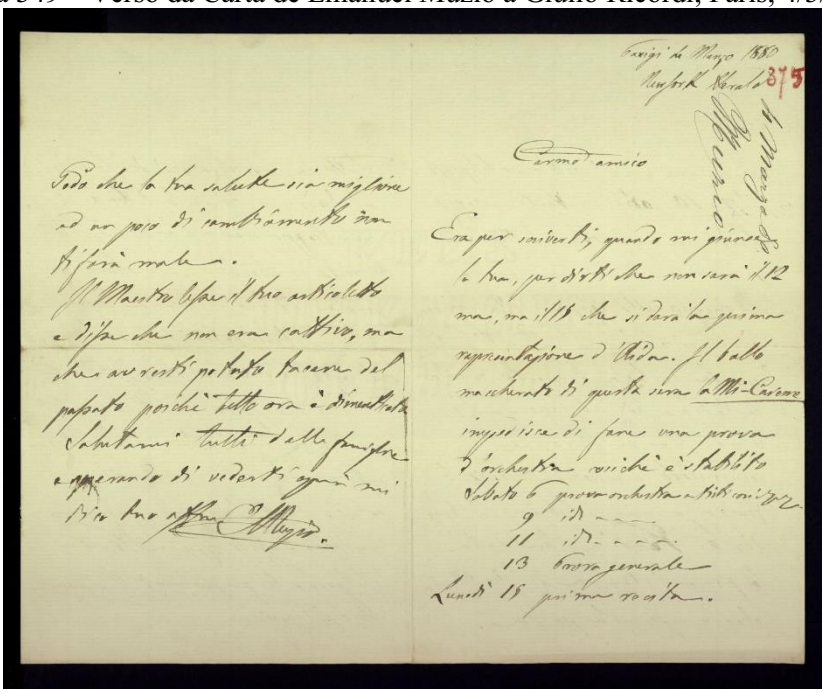
Figura 348 – Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 25/2/1880.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1880a).

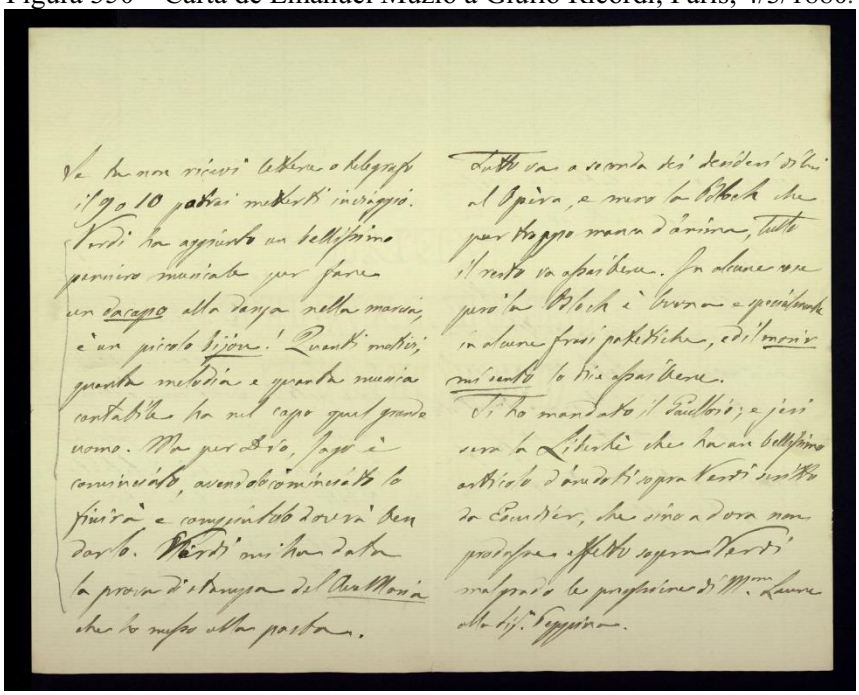
9.1.61 Anexo 9.1.LXI – Muzio a Ricordi, sobre composição de *Otello, 2*

Figura 349 – Verso da Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 4/3/1880.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1880b).

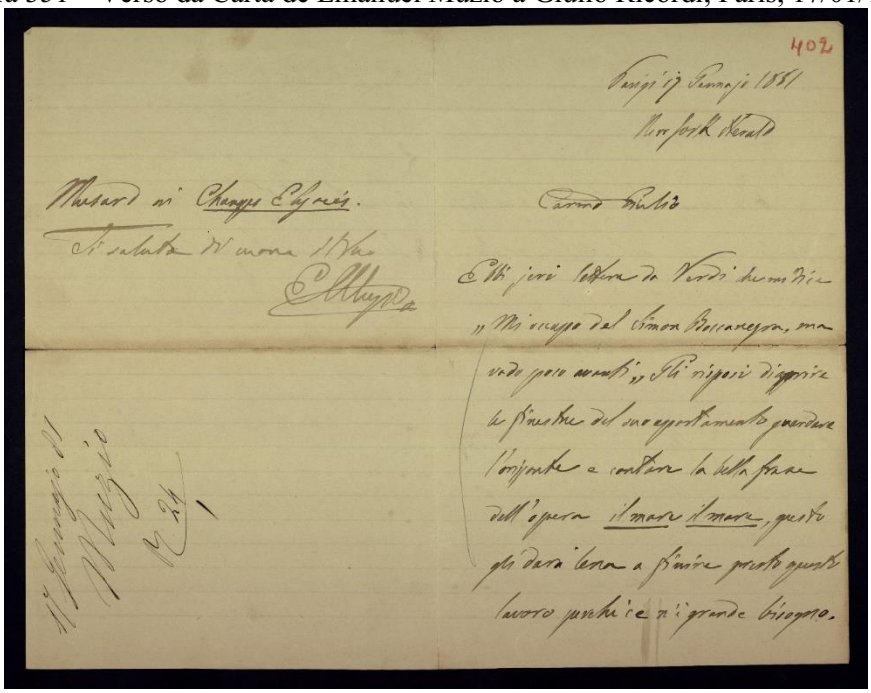
Figura 350 – Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 4/3/1880.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1880b).

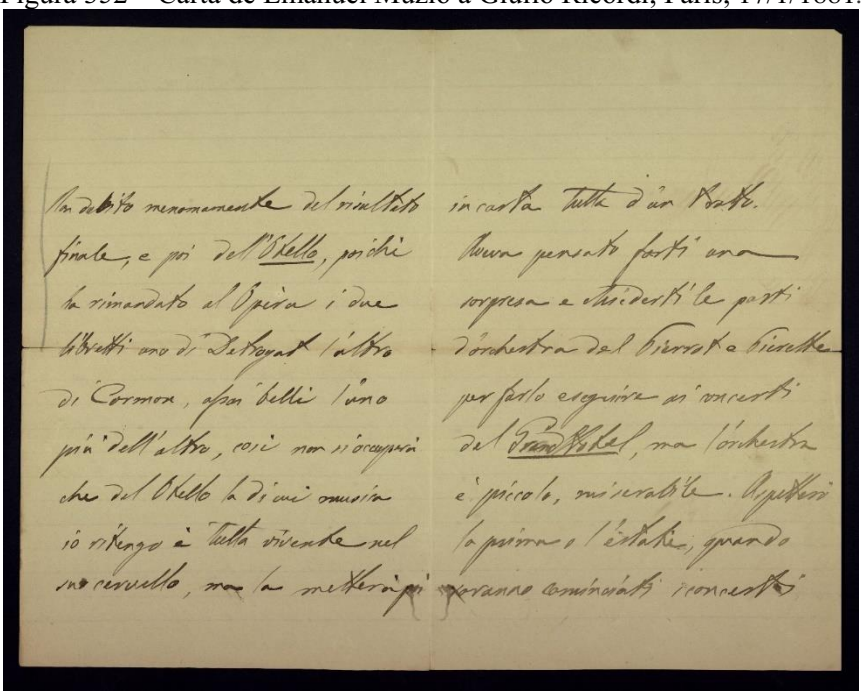
9.1.62 Anexo 9.1.LXII – Muzio a Ricordi, sobre composição de *Otello, 3*

Figura 351 – Verso da Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 17/01/1881.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1881a).

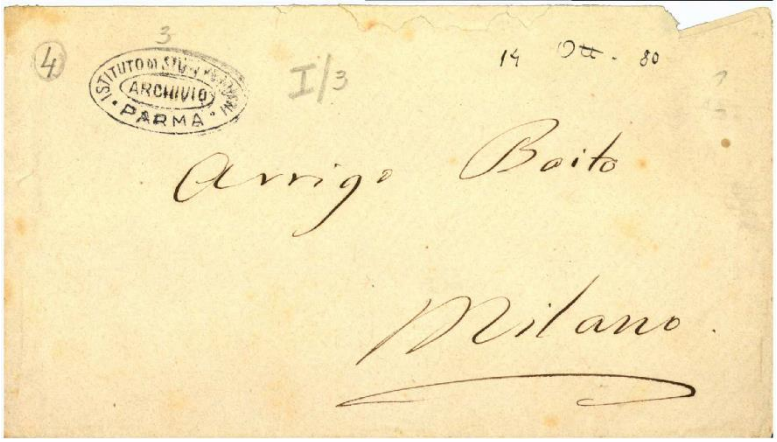
Figura 352 – Carta de Emanuel Muzio a Giulio Ricordi, Paris, 17/1/1881.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1881a).

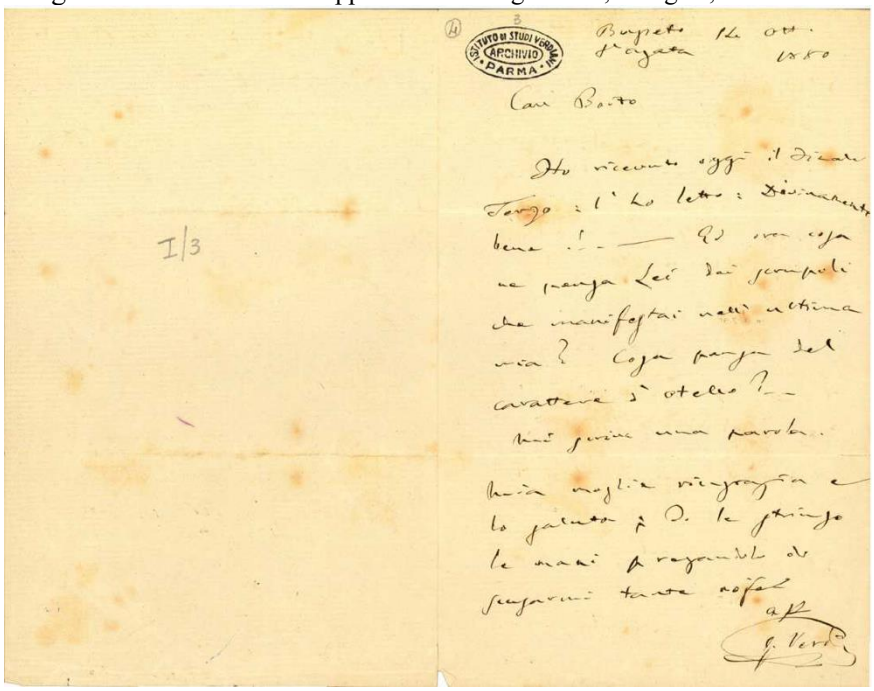
9.1.63 Anexo 9.1.LXIII – Verdi a Boito, recebimento do final do terceiro ato

Figura 353 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, S. Agata, 14/10/1880.



Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1880l).

Figura 354 – Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, S. Agata, 14/10/1880.



Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1880l).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	S. Agata, 14 de outubro de 1880

Busseto 14 Ott[obre].

S^{t} Agata 1880

Car Boito

Ho ricevuto oggi il Finale Terzo: l'ho letto: Divinamente bene!... ed ora cosa ne pensa Lei dei scrupoli che manifestai nell'ultima mia? Cosa pensa del carattere d'Otello? –

Mi scriva una parola.

Mia moglie ringrazia e lo saluta; Io le stringo le mani pregandolo di scusarmi tante noje –

Aff

G. Verdi

Fonte: (VERDI, 1880f, p. 8).

9.1.64 Anexo 9.1.LXIV – Boito a Verdi, diplomacia para discordar

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milano, 18 de outubro de 1880.

Milano. Lunedì, [18 Ottobre 1880]

Via Principe Amedeo, 1.

Caro Maestro.

La sua lettera mi ha allargato il cuore. Dunque il finale 3° c'è, dunque ebbi la fortuna di dar forma conveniente al concetto che Lei vagheggiava, ora Lei riconosce nell'opera delle mie mani il pensiero che Ella mi ha dettato e che io ho trascritto senza lasciarmi turbare da nessun dubbio, neanche dai dubbj che lei stesso accampava. Operando così le ho dimostrato che attribuivo assai maggior valore al sentimento che la faceva parlare che non alle argomentazioni riflesse da quel sentimento. Ma Ella ora mi chiede il mio giudizio anche intorno a quelle argomentazioni e ciò mi è di grave imbarazzo giacché se coi fatti, come Ella vide, ho dato ragione all'Artista, al Maestro, colle parole devo ora dar ragione al Critico. Quando Lei dice (trascrivo le sue parole) dalla lettera che mi diresse a Monaco: Otello affranto dal dolore, roso dalla gelosia, abbattuto, ammalato fisicamente e moralmente, può Egli esaltarsi d'un tratto e ritornare l'eroe di prima? E se lo può, se la gloria lo affascina ancora, e può scordare amore, dolore, gelosia perché uccidere Desdemona e poscia se stesso? Quando Lei argomenta questo modo io non trovo più parole per contraddirla, ma più tardi quando Ella mi chiede, anzi chiede se medesimo: Sono scrupoli questi o serie osservazioni? io soggiungo: sono serre osservazioni. Ella mette il dito sulla piaga, Otello è come un uomo che s'aggira sotto un incubo e sotto la fatale e crescente dominazione di questo incùbo pensa, agisce, soffre e compie il suo tremendo delitto. Ora se noi immaginiamo un fatto il quale deve necessariamente scuotere e distrarre Otello da un così tenace incubo; ecco che distruggiamo tutto il sinistro incanto creato da Schakespeare[607] e non possiamo logicamente arrivare allo scioglimento dell'azione. Quell'attacco dei Turchi mi dà l'impressione come pugno che rompe la finestra d'una camera dove due persone stavano per morire asfisiate. Quell'ambiente intimo di morte creato con tanto studio da Schakespeare è d'un tratto svanito. L'aria vitale ricircola nella nostra tragedia e Otello e Desdemona sono salvi. Per fare che essi

[607] "c" apagado por outra mão.

ripiglino la via della morte[608] dobbiamo rinchiuderli poi da capo nella camera letale, ricostruire l'incubo, ricondurre pazientemente Jago sulle sue prede e non resta più che un atto solo per rifare tutta questa tragedia da capo. In altri termini: abbiamo trovata la fine d'un atto ma a scapito dell'effetto della catastrofe finale. Tutti sanno che l'Otello è un capolavoro grandissimo e nella sua grandezza perfetto, Questa perfezione deriva (Lei lo sa meglio di me) dalla portentosa armonia dell'insieme e dei particolari, dal profondo svisceramento dei caratteri, da quella logica rigorosissima e fatale che svolge tutti gli avvenimenti della tragedia, dal modo col quale sono osservate ed esposte tutte le passioni che vi si agitano e sovra tutte la passione dominante tutte queste virtù concorrono a far d'Otello un capo lavoro d'arte. Rittoccare, anche in un punto solo, un'opera di tanta bellezza e sapienza non si può senza diminuirne la perfezione. Ora noi ne avremo diminuita la perfezione dal punto dv vista psicologico come dal punto di vista dei fatti ed anche dal punto di vista dei caratteri, la tragedia[609] non è più né così logica, né così intera, né cosi armonica né cosi fatale come la volle Schakespeare. Come ne scapita la figura d'Otello ne scapita anche la figura di Iago, l'azione immediata, diretta, che egli aveva sulla catastrofe è d'un colpo interrota da un fatto ch'egli non ha guidato, dal solo fatto, dall'unico avvenimento estraneo alla sua influenza: un repentino assalto di nemici. Otello dopo questo fatto tutto nuovo e Impreveduto non agisce più sotto l'incessante dominazione di Jago ed invece d'apparire miserevolmente infelice apparisce crudele.

Abbiamo voluto rittoccare la Perfezione[610] e l'abbiamo distrutta. Questo è il raggionamento del Critico Ed è giusto. Ma un melodramma non è un dramma, nostra arte vive d'elementi ignoti alla tragedia Parlata, L'ambiente distrutto si può crearlo da capo, otto battute bastano a far rivivere un sentimento, un ritmo può ricomporre un carattere; la musica è la più onnipossente delle arti, ha una logica sua propria, più rapida più libera della logica del pensiero parlato e più eloquente assai. Lei Maestro con un tratto di penna può riddurre al mutismo i più stringenti argomenti della Critica. Lei ha detto: l'atto 3° va divinamente bene dunque Lei ha ragione perché questa sua esclamazione non è altro che un indizio che mi rivela come nella sua mente ella vede già tutto il suo concetto disegnarsi chiaro e forte.

Ma ho già troppo chiacchierato[1].

[608] Escrito sublinhado.
[609] Escrito sublinhado.
[610] Escrito corrigido. No original diz: "alla p".

A lei caro Maestro mio e alla Sua Signora i miei più cordiali rispetti. Sono sempre ai suoi ordini pronto a ri are a tagliare ad aggiungere, se.Io rammenti, lieto sempre quando arrivo contentarla

suo

A. Boito

Giuseppe Verdi / Busseto / per Sant'Agata

Fonte: (BOITO, 1880b, p. 469-471).

9.1.65 Anexo 9.1.LXV – Ricordi a Verdi, sobre a reforma do *Boccanegra*

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milano, 19 de novembro de 1880

Milano, 19 Nov. 80

Ill.e Maestro.

Perdoni se sono qua ad annojarla un poco!... ma è il mio... mestiere. L'impresa della Scala ci chiede insistentemente per la prossima stagione il Simon Boccanegra: ed oltre al desiderio vivissimo di far conoscere quest'opera, detta Impresa mi dice che vi è spinta dal rammentarsi come e quanto glie ne parlasse il tenore Patierno, che l'aveva eseguita in una riproduzione al *San Carlo* di Napoli – [1]

Mi rammento infatti ch'Ella, ill.e Maestro, mi replicò più volte che il Boccanegra da Lei messo in scena appunto al *San Carlo* vi otteneva completo successo – [2] Crede che gli elementi di cui dispone quest'anno la Scala, sieno tali da ottenere l'esecuzione ch'Ella può desiderare?...

Voci bellissime le sono tutte: cioè D'Angeri – Tamagno – Salvati – De Reszké – [3]

Ella si rammenterà altresì che di quest'opera si parlò a lungo costì in Genova stessa:[4] anzi, la partitura autografa si trova ancora presso di Lei!... e non so chi mi trattenga dal muovere processo al M.o Verdi per illecita detenzione di oggetti preziosi!!!!.

Ella concluse che doveva: o fare cambiamenti radicali... ed in tal caso tanto valeva per Lei fare un'opera nuova (Dio il volesse!!): o lasciare il Boccanegra così com'era –

Non le pare ora giunto il caso della Forza del destino?... [5]

In affare di tanto momento, nulla ho risposto di positivo all'Impresa della Scala: e col pretesto che non mi rammentavo bene dell'opera, dissi voler rileggere il libretto, e fra due o tre giorni avrei dato risposta.

La prego quindi, ill.e Maestro, dirmi coll'abituale di Lei franchezza che cosa ne pensi in proposito, e darmi quei consigli o fare quelle proposte che per noi saranno leggi: inutile poi soggiungere che a risparmiarle aoja di scriverle od altro, sono sempre a' di Lei comandi per una corsa costì: il che mi procurerebbe anche l'invidiato piacere di salutare Lei, e la gentile Sig.ra Peppina.

Le semplici parole: venite pure, anche per telegramma, mi metteranno l'ali ai piedi--. sempre che non vi si immischino le ferrovie governative... e relativa velocità!

Intanto i più cordiali e reverenti saluti a Lei e Sig.ra Peppina.

Sempre riconosc.mo

Suo

Giulio Ricordi

Aut.: 1-bSAv; un foglio int., due facciate e mezza.

[1] Filippo Patierno (1835-1877), tenore napoletano. Aveva interpretato il ruolo di Radamès *nell'Aida* del 31 marzo 1873 al Teatro *San Carlo* di Napoli, sotto la direzione di Verdi (cfr. Schmidl, *Supplemento*, 1938, p. 598). Tanto i libretti per le rappresentazioni del *Boccanegra* al *San Carlo* di Napoli quanto i repertori correnti degli spettacoli di questo teatro non documentano alcuna rappresentazione dell'opera in cui questo tenore sostenne la parte di Gabriele Adorno.

[2] Il 28 novembre 1858 Verdi aveva diretto a Napoli, al Teatro *San Carlo*, il *Simon Boccanegra*. Interpreti: Filippo Coletti (Simon Boccanegra), Elena Fioretti (Amelia), Carlo Antonucci (Jacopo Fiesco), Gaetano Fraschini, poi Francesco Mazzoleni (Gabriele Adorno), Marco Arati (Paolo Albianz); cfr. M. Conati, La bottega della musica, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 416.

[3] Per questi cantanti cfr. le note alla lett. 73.

[4] Verdi e la moglie lasciarono Genova ai primi di maggio 1880; la discussione sulla rielaborazione dell'opera ebbe quindi luogo prima di quella data. Nel "Poscritto" alla Vita aneddotica del Pougin, pubblicata nel 1881 in traduzione italiana (cfr. lett. 17, nota i), Folchetto sostiene che Verdi in realtà manteneva segretamente l'idea di rimaneggiare il *Boccanegra* fin dal 1875. La notizia è tanto più degna di fede se si considera che le bozze di stampa di questa biografia erano state corrette dallo stesso Verdi (cfr. le lett. 17-18 e 69-72): "Onde questa vita rimanga aneddotica fino alla sua ultima pagina non posso far a meno di dire come l'idea di rifare il *Simon Boccanegra* venne all'illustre maestro. Trovandosi di passaggio a Colonia nel 1875, egli visto sugli affissi che una eccellente compagnia drammatica tedesca recitava il Fieschi di Schiller – dal quale il primo e informe *Simon Boccanegra* era stato tratto – volle andarlo a vedere. Dico vedere, e non udire perché Verdi non comprende il tedesco. Pure il contrasto del dramma che si svolge davanti la ribalta e la rivolta che rumoreggia nella piazza, fuori della scena, e le forma il fondo, colpì tanto la immaginazione del maestro, che egli volgendosi a chi lo accompagnava esclamò: – Ecco cosa doveva farmi Piave. – Questa idea non lo abbandonò più, ed egli – con la collaborazione di Boito – finalmente la realizzò in quest'anno, con quale successo tutti sanno" (p. 161).

[5] Dopo la prima edizione (Pietroburgo, Teatro Imperiale, 10 novembre 1862), l'opera venne rielaborata, in particolare nel terzo e quarto atto, per il Teatro alla Scala di Milano (27 febbraio 1869).

Fonte: (RICORDI, 1880c, p. 68-69).

9.1.66 Anexo 9.1.LXVI – Verdi a Ricordi, sobre a reforma do *Boccanegra*

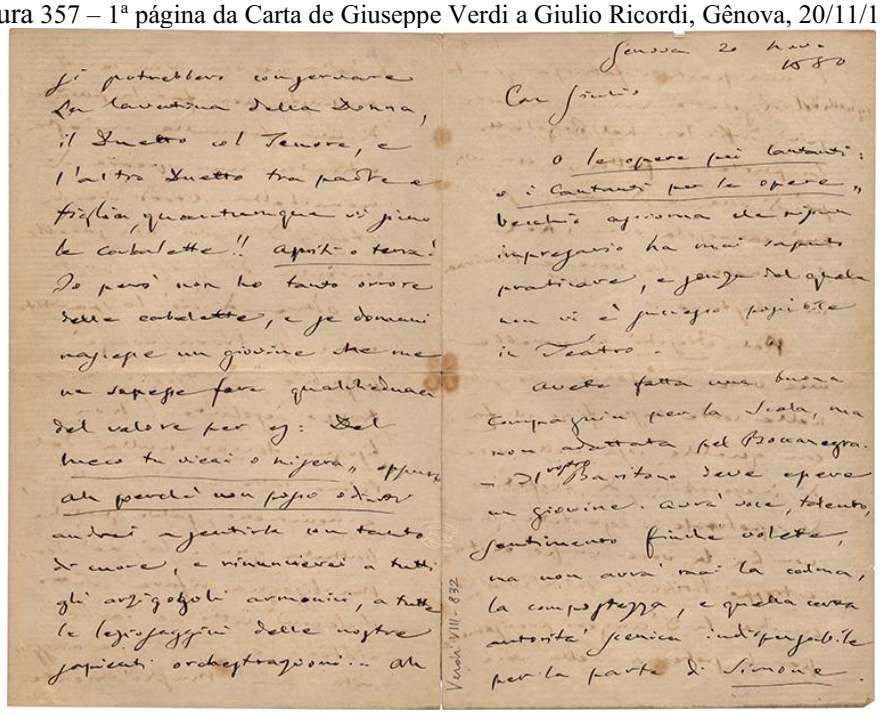
Figura 355 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880.

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1880j).

Figura 356 – Verso do envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880.

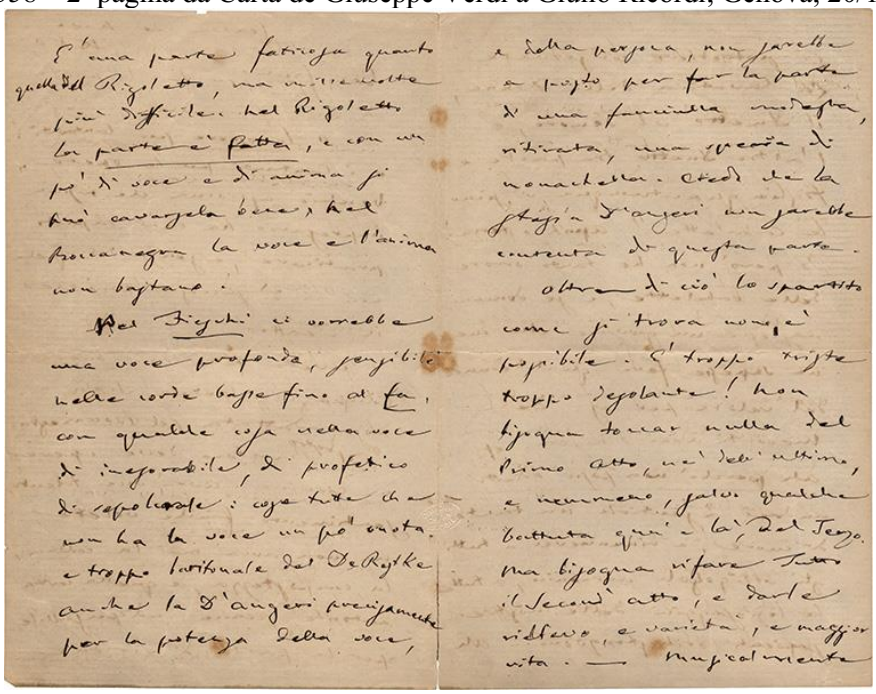
Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1880j).

Figura 357 – 1ª página da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880.



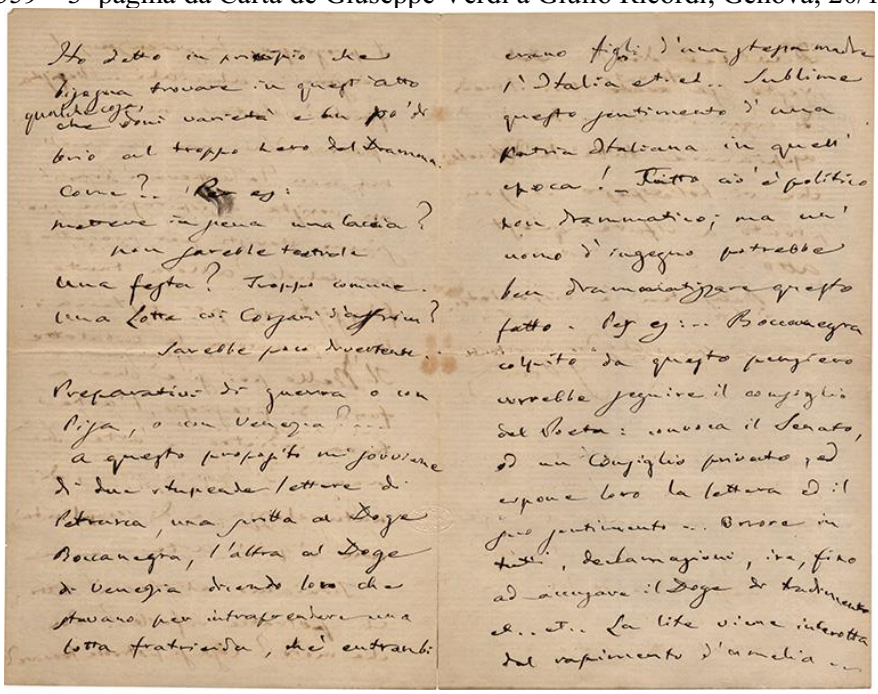
Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1880j).

Figura 358 – 2ª página da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880.



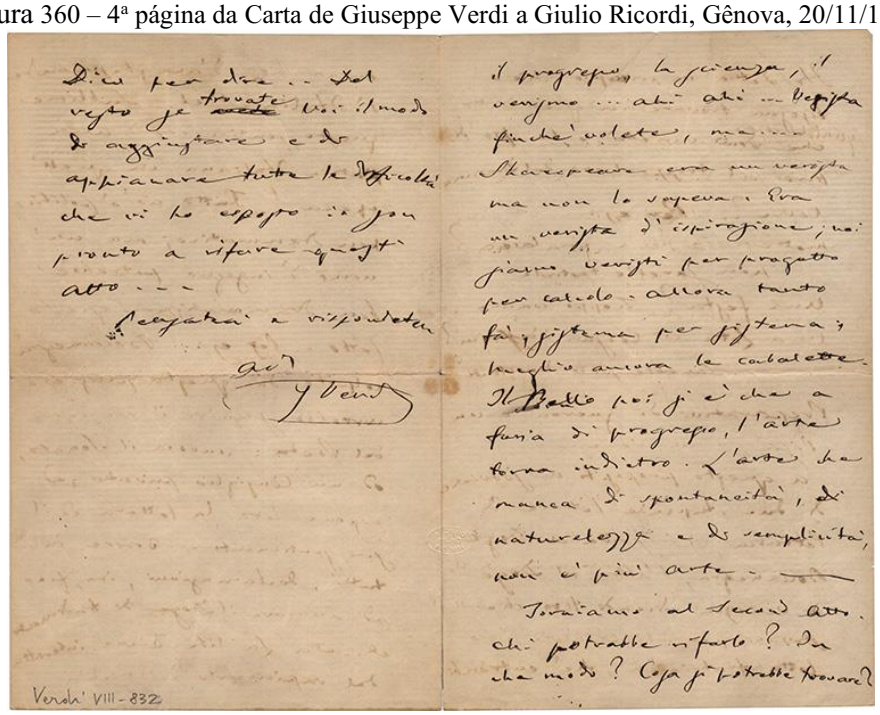
Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1880j).

Figura 359 – 3ª página da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1880j).

Figura 360 – 4ª página da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 20/11/1880.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1880j).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Gênova, 20 de novembro de 1880

Genova 20 Nov. 1880

Car Giulio

["]*O le opere pei Cantanti: o i Cantanti per le opere*" Vecchio assioma che nissun impresario ha mai saputo praticare, e senza del quale non vi è successo possibile in Teatro.

Avete fatta una buona Compagnia per la Scala, ma non adattata pel *Boccanegra* – [a]Il vostro Baritono[a] [1] deve essere un giovine. Avrà voce, talento, sentimento finché volete, ma non avrà mai la calma, la compostezza, e quella certa autorità scenica indispensabile per la parte di *Simone*. È una parte faticosa [b]quanto quella del[b] *Rigoletto*, ma mille volte più difficile. Nel *Rigoletto* la *parte è fatta*, e con un po' di voce e di anima si può cavarsela bene. Nel Boccanegra la voce e l'anima non bastano.

[C]Pel *Fieschi* ci vorrebbe una voce profonda, sensibile nelle corde basse fino alfa, con qualche cosa nella voce di inesorabile, di profetico di sepolcrale: cose tutte che non ha la voce un po' vuota e troppo baritonale del De Restke. Anche la D'Angeri precisamente per la potenza della voce, e della persona, non sarebbe a posto per far la parte di una fanciulla modesta, ritirata, una specie di monachella. Credo che la stessa D'Angeri non sarebbe contenta di questa parte.

Oltre di ciò lo spartito come si trova non è possibile. È troppo triste troppo desolante! Non bisogna toccar nulla del Primo Atto, né dell'ultimo e nemmeno, salvo qualche battuta quà e là, [d]del Terzo. Ma bisogna rifare Tutto il Second'Atto, e darle rilievo, e varietà, e maggior vita.[2] – Musicalmente si potrebbero conservare La Cavatina della Donna, il Duetto col Tenore, e l'altro Duetto tra padre e figlia, quantumque vi sieno le Cabalette!! Apriti o terra! Io però non ho tanto orrore delle cabalette, e se domani nascesse un giovine che me ne sapesse fare qualcheduna del valore F es: Del ["]*Meco tu vieni o misera*" [3] oppure *Ah perché non posso odiarti*[4] andrei a sentirle con tanto di cuore, e rinuncierei a tutti gli arzigogoli armonici, a tutte le leziosaggini delle nostre sapienti orchestrazioni... Ah il progresso, la scienza, il verismo... Ahi Ahi... Verista finché volete, ma... Shaespeare era un verista ma non lo sapeva. Era un verista d'ispirazione; noi siamo veristi per progetto per calcolo. Allora tanto fà; sistema per sistema; Meglio ancora le cabalette. [e]Il Bello poi si è che a furia di progresso,

l'Arte torna indietro. L'Arte che manca di spontaneità, [f]di naturalezza e di semplicità, non è più Arte. –

Torniamo al Second Atto. Chi potrebbe rifarlo? In che modo? Cosa si potrebbe trovare? Ho detto in principio che bisogna trovare in [g]quest'Atto qualche cosa che[g] doni varietà e un po' di brio al troppo nero del Dramma. Come?. Per es:

Mettere in scena una Caccia?

Non sarebbe teatrale

Una festa? Troppo comune

Una lotta coi Corsari d'Affrica?

Sarebbe poco divertente

Preparativi di guerra o con Pisa, o con Venezia?... A questo proposito mi sovviene di due stupende lettere di Petrarca,[5] una scritta al Doge Boccanegra, l'altra al Doge di Venezia dicendo loro che stavano per intraprendere una lotta fratricida, ché entrambi erano figli d'una stessa madre l'Italia et. et... Sublime questo sentimento d'una Patria Italiana in quell'epoca! – [h]Tutto ciò[h] è politico non drammatico; ma un'uomo d'ingegno potrebbe ben drammatizzare questo fatto. Per es:... Boccanegra colpito da questo pensiero vorrebbe seguire il consiglio del Poeta: convoca il Senato, ed un Consiglio privato, ed espone loro la lettera ed il suo sentimento... Orrore in tutti, declamazioni, ira, fino ad accusare il Doge di tradimento et... et... La lite viene interotta dal rapimento d'Amelia... Dico per dire... Del resto se [i]trovate Voi il modo di aggiustare e di appianare tutte le difficoltà che vi ho esposto io son pronto a rifare quest'Atto...

Pensateci e rispondetemi

Ad

G. Verdi

Cav: Sg[r] Giulio Ricordi / Stabilimento Musicale / Milano.

[a]Il Baritono; [b]quanto il; [c]Nel; [d]nel, [e]Torn[iamo]; [f]e; [g]quest'Atto che; [h]Ciò; [i]avete.
Aut.: 1-Mr, n. 832; due fogli, sette facciate e mezza, con busta.
T.P.: GENOVA FERROVIA/21/1 i-80/6S – MILANO/22/11-80/6M.
Pubbl.: Copialettere, pp. 559-560 (minuta, parz.); Carteggi, II, pp. 49-50 (minuta, parz.).

[1] Il baritono cui Verdi si riferisce non era Victor Maurel, come indicato in Carteggi, II, p. 49, nota 3, ma Federico Salvati, che cantò la parte di Paolo nel Simone alla Scala (1881); cfr. lett. 79.
[2] Nell'indicare le parti di cui si compone il Simon Boccanegra, Verdi chiama il Prologo "Primo Atto" e di conseguenza aumenta di un numero tutti gli altri.
[3] È la cabaletta dell'aria di Valdeburgo «Sì, li sciogliete, o Giudici» nel secondo atto de LA straniera di Bellini.
[4] È la cabaletta dell'aria di Elvino «Tutto è sciolto» nel secondo atto de La sonnambula, ancora di Bellini. È sintomatico notare come entrambi gli esempi di cabalette belliniane citati da Verdi si trovino in punti focali dell'azione, e facciano comunque parte dei pezzi nei quali intervengono altri personaggi e il coro; sono cioè momenti dello sviluppo drammatico, e non esempi di fioritura belcantistica.

[5] Nella biblioteca di Villa Verdi a Sant'Agata si trovano i due volumi delle Lettere di Francesco Petrarca. Delle cose familiari libri ventiquattro. Ora la prima volta raccolte volgarizzate e dichiarate con note da Giuseppe Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 1863-1864 (la raccolta completa è in cinque volumi, 1863-1867).
Le "due stupende lettere di Petrarca" appartengono alle Familiari; quella al Doge di Venezia è l'ottava del libro decimoprimo (Padova, 1351); quella al Doge di Genova è la quinta del libro decimoquarto (Avignone, [1352]). Cfr. anche CVB, II, p. 292.

Fonte: (VERDI, 1880g, p. 69-70).

9.1.67 Anexo 9.1.LXVII – Ricordi a Verdi, sugerindo Boito para o *Boccanegra*

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 24 de novembro de 1880

Milano, 24 Novembre 1880.

Ill.e Maestro.

In seguito al mio telegramma volevo subito scriverle, per ripeterle meglio i miei più vivi ringraziamenti per la gentile e preziosissima lettera ch'Ella si compiacque rispondermi: non lo feci subito perché disturbato assai in causa di mio padre – Lamentandosi da qualche tempo pei suoi soliti disturbi vescicali, decise farsi esplorare: l'operazione fu lunga e dolorosa, il risultato incerto perché il chirurgo dichiarò sembrargli non esservi la pietra, ma che la vescica non era in stato normale ed aver sentito un corpo resistente di cui non può determinare la natura!.. anche perché sospese l'operazione per non far troppo soffrire il paziente!... Ripeterà l'esplorazione fra tre o quattro giorni: e così siamo tutti in agitazione, perché a peggio andare, la pietra si sa cos'è e come si cura... e fra i malanni è da preferirsi almeno uno cognito, che un incognito = speriamo bene – Stanotte mio padre la passò abbastanza tranquilla, e pare potrà alzarsi!... È fortuna la sua robusta complessione che gli fa superare crisi così pericolose –

Con tutto ciò non avevo la mente tranquilla per poterle rispondere, il che faccio oggi perché ci lusinghiamo che tutto proceda pel meglio –

Credo inutile dirle, illustre Maestro, quanta gioia mi portò la di Lei risposta: e, come sempre, la di Lei trovata per il cambiamento a farsi è al certo felicissima –

Mi sono permesso jersera (non rida!!) di leggere attentamente il Boccanegra!... che bella musica... e che peccato che non sia conosciuta... Ma ho dovuto persuadermi che quanto Ella dice riguardo la d'Angeri, è assai fondato – È vero ch'io ho visto da lei operar miracoli, e da una rapa, alle volte, estrar rosoglio – Come voce, materialmente parlando, non troverei nessun'altra più addatta della d'Angeri: come espressione di canto e personaggio non saprei fin dove si può arrivare... e s'Ella meglio conoscesse la predetta artista, potrebbe allora decidere in proposito – Quanto al Salvati, opino che ha talento e voce per riuscire, anche in parti difficilissime come quella di Simone – soprattutto diretto bene, mi pare possa soddisfare ad ogni esigenza – Il De Reszke, se è qualche tempo che non lo sente, ha assai progredito come voce, ed è sempre in scena magnifico attore –

Come tipo, per Amelia, non vedrei che una sola artista... la Borghi-Mamo:[1] è brutta, eppure sulla scena riesce adorabile... ha timbro di voce insinuante, talento di prima forza!.. abbiamo tutte queste preziose qualità... ma siamo di fronte ad un guajo… la tessitura generale dell'opera è troppo acuta per essa = se a ciò crede si possa provvedere, negli accomodi ch'Ella potesse fare, certo nessuna meglio della Borghi-Mamo potrebbe interpretare la di Lei musica.

E la Patti?... ci sono molti [a]pro e contro: primo il parrucchiere Nicolini!...[2] poi quanto ad estensione di voce, siamo nel caso identico, se non peggiore della Borghi-Mamo: poiché oramai la Patti in tutte le opere abbassa i suoi pezzi: e se in passi di agilità può ancora arrischiare suoni acuti, non li può sostenere in frasi drammatiche ed accentate. V'è poi che le sue pretese sono ora salite a 15,000fr.!... per sera!!.. cifra assolutamente impossibile ai teatri italiani, e che non si può consigliare ad alcun impresario.

Ecco le difficoltà da superarsi quanto all'esecuzione... e che non mi sembrano difficili ad eludere: perché se assolutamente Ella non crede del tutto addatta l'attuale compagnia della Scala, abbiamo fortunatamente molte buone occasioni nel prossimo anno, che certo si farà spettacolo in primavera, in autunno, e formare la compagnia con quegli elementi ch'Ella stesso sceglierà a di Lei soddisfazione non è cosa difficile – Ciò dico nell'ipotesi ch'Ella stimi assolutamente impossibile l'usare degli elementi ch'offre l'attuale compagnia della Scala.

Quanto al libretto, mi sembra ancora più facile il riescire: il più l'ha già fatto Lei... trovando l'idea madre, [3] che mi pare magnifica, interessante: per cui non manca più che dargli la forma = e proprio l'altrojeri, appena ricevuta la sua, venne Boito da me per suoi affari, e tra un discorso e l'altro, senza entrare in particolari od in dettagli, gli domandai se, qualora vi fosse un ritocco da fare ad an libretto di Verdi, egli poteva occuparsene: mi rispose ch'esso è sempre pronto a fare tutto ciò che Verdi può desiderare – Ed essendo su tale discorso, mi parlò d'altro affare: Ella mi ordinò di non far più parola, né cenno alcuno sull'affare stesso, ed io ho mantenuto fedelmente la consegna data!... Ma in battaglia, anche alcuni generali hanno rotto la consegna, e rischiarono il capo, qualora la vittoria non avesse coronato la loro audacia – Rompo la consegna... e spero che in ogni modo Ella non sarà tanto crudele di chiedere la mia testa: qui è proprio il caso di Rigoletto: "Che far di tal testa?".[4]

Boito mi domandò sue nuove, se era a Genova etc. etc: e mi disse: dopo un'ultima mia lettera,[5] non ebbi più notizie del Maestro: mi spiacerebbe che Verdi non avesse approvato alcune mie osservazioni intorno ad un cambiamento propostomi, eseguito e da Lui approvato: interrogato, ho creduto dirgli francamente le mie idee, a ciò tanto più incoraggiato perché da

alcune sue parole parvemi ch'esso pure in parte le dividesse – Io, in questo tempo, ho studiato e credo di aver trovato qualche cos'altro che dovrebbe soddisfare le esigenze del Maestro, e la fedeltà al poema –

– Ma e perché non l'hai scritto al Maestro?... gli chiesi –

E siamo lì.. Boito teme di rendersi importuno presso di Lei... partendo mi replicò ancora essere sempre pronto a fare, disfare, cambiare tutto ciò che Verdi crederà necessario –

Ho creduto farle noto quanto sopra: se ho fatto male... eccole la mia testa... e colla testa tutto me stesso, sempre a' suoi comandi, ovunque ed in qualunque modo!... purché abbia il bene, per quanto piccina la mia parte, di saperla soddisfatto... e la consolazione di vedere che questa povera Arte, che Governo e Municipj mandano a rotolone, ha sempre una mano onnipotente che la sorregge – Ella solo può sclamare: Fiat lux: che a guisa di quel Signore spropositone, traduco ancor'io in questo caso: Faccia Lui!... e sarà una fortuna.

Attendo dunque suoi ordini; ed ansiosamente, come bene si può immaginare –

I più cordiali saluti alla Signora Peppina: e mi tengano pel loro

Sempre riconosc.

Giulio Ricordi

P.S.

Domando scusa pel disordine delle pagine!... e l'ineleganza dello scrivere.

[a] Sottolineato due volte.

Aut.: 1-BSAv; due fogli int., sei facciate.

Pubbl.: Carteggi, IV, pp. 204-206.

[1] Erminia Borghi-Mamo (1855-1941), soprano. Figlia del celebre contralto Adelaide.

[2] Per la Patti e il tenore Nicolini cfr. lett. 32, note 2 e 3. L'ironico epiteto a Nicolini allude al fatto che era l'amante-cavalier servente della cantante.

[3] Cfr. lett. 77. L'" idea madre" riguarda il finale del primo atto, che prende spunto dalle lettere di Petrarca.

[4] Nell'atto primo, scena quinta, battuta 347: G. Verdi, Rigoletto, a cura di M. Chusid, Milano, Ricordi – Chicago, The University of Chicago Press, 1983 (Le opere di G. Verdi, 1/17).

[5] Con tutta probabilità Boito qui allude alla sua lettera da Milano del g Lunedì [18 Ott. 1880]" relativa al finale del terzo atto di Otello (cfr. CVB, I, pp. 4-6).

Fonte: (RICORDI, 1880d, p. 73-75).

9.1.68 Anexo 9.1.LXVIII – Verdi a Ricordi, resposta sobre Boito para o *Boccanegra*

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Gênova, 26 de novembro de 1880

Genova 26 Nov. 1880

Car Giulio

Corti m'ha portato la vostra cartolina! – [1] era più spiccio dirmi di che si trattava, e perché [a]veniva da me. Con minor diplomazia, avressimo concretato qualche cosa: Così siamo ancora nelle nubi, e stando in alto non si vedono le basse e prosaiche cose di questo mondo. Io discendo dalle nubi e dico;

1° Non impegni col Pubblico né con nissuno. Io non sono più un'Artista sulla breccia. Son un *Di-più*: quello che faccio è per *Di Più*; quello che farò sarà *Di-più*. Quindi non cartellone, né promesse né obblighi (ripeto ancora) con Nissuno. Ciò malgrado io farò le prove (e vedrete con che rigore). Farò studiare i cantanti, per ottenere che cantino a modo mio, e daremo l'opera quando starà bene in piedi, e camminerà bene. Io me ne andrò, quando crederò.

2° Una Donna-soprano (sulla D'Angeri siamo tutti d'accordo) che convenga alla parte. Domando ancora "*Cos'è la Monale?*["][2]

3° De Restke troppo bello, troppa bella-voce, troppo bravo, troppo troppo... tutto quello che volete; ma datemi un'altro Fieschi. Datemi un *fà* basso non m'importa degli acuti, che leverò se sarà necessario, ma un *fà* basso.[3]

4° Dico ancora che un Giovane non potrà far bene il Doge. Corti m'ha parlato di *Berardi*.[4] Non credo... Inutile dirmi "*l'ha sentito Tizio, Pietro, Paolo.... è una meraviglia*["]!. Non credo, non credo! Gli artisti si giudicano in Teatro, non in una Sala. D'altronde come io non amo gl'ltaliani all'Opera, così non amo i Francesi alla Scala a meno d'un'eccezione come per es: *Maurel*;[5] eccezione sopratutto per la sua dicitura. Io non ho mai sentito nissun'Artista che porti la parola all'orecchio del Pubblico con quella chiarezza ed espressione come la porta Maurel. Nissuno, nissuno. Nò; ve n'è un'altra... *Theresà*!!.[6] Non stupite!... Sguajata fin ché volete, [b]ma Artista vera![b]…

Ecco gli scogli più difficili a superare. Potremo farlo? Forse. – ma ne dubito, sopratutto se perderemo tempo in esitazioni.

In quanto al libretto, trovata un *Idea* vasta, grandiosa, [c]varia di forma e di colore per fare una *Testa* di Finale, il resto si riduce a poco. Dico *Testa* perché bisogna conservare il racconto d'Amelia di cui cambierei in gran parte la musica, e conserverei molte cose della *Stretta* specialmente il principio. Non mi pare [d]il caso il caso[d] qui di fare uno dei soliti pezzi concertati. Soltanto quando compare improvvisamente Amelia farei dire al Doge quattro od otto versi ringraziando il Cielo d'aver salvata la figlia dal disonore. Quattro versi come Boito sa fare per porvi sopra alla bella meglio alcune note che abbiano l'aria d'una larga frase musicale.[7] La qual frase musicale amerei fosse ripetuta (con cambiamento di qualche parola se occorre) in mezzo alla Stretta nel posto [e]ove entrano[e] tanto stupidamente le Arpe. – [8] Ecco tutto; ed ecco un Finale bel e fatto se Boito trova un bel Principio, ed io qualche nota Eche non sia un controsenso. Ci pensi dumque Boito, e prima di fare i versi, mi mandi qualche [g]ventina di righe in prosa che[g] basteranno a farmi capire tutto.

Concludiamo. Se la cosa è possibile (Voi vedete che le mie idee sono nette) lavoriamo tutti con tutta l'attività. Se presenta difficoltà che pajano dure a superarsi non perdiamo il tempo, e non ci pensiamo più. –

Add. e cred.[mi]

V.

G. Verdi

P.S. Sono spiacente, anzi siamo spiacenti delle notizie della vostra famiglia, e spero vi siate allarmato a torto. Salutate vostro Padre [9]

Ad

Cav: Giulio Ricordi / Stabilimento Musicale / Milano.

[a]era venuto; [b]ma Artista!!! [c]vasta varia; [d]così nell'autografo; [e]ove erano; [f]non a; [g]sventina di righe che; [h]l'attività possibile.

Aut.: US-Valente; due fogli, sette facciate, con busta.

T.P.: GENOVA FERROVIA/28/11-80/6S – MILANO/29/11-80/5M.

Pubbl.: Carteggi, IV, p. 204 (minuta); Abbiati, IV, p. 134 (minuta).

[1] Si tratta del biglietto a mano che presenta gli impresari Corti della Scala (cfr. lett. 81).

[2] Cfr. le lett. 80 (nota 1), 85-86 e 90.

[3] Cfr. lett. 77. L'importanza di questa nota nella parte di Fiesco è determinata ancora una volta da esigenze drammatiche; non solo quindi alla conclusione de «Il lacerato spirito» (spartito per canto e pianoforte, Milano, Ricordi, s. d., n. ed. 47372, pp. 25-26), ma anche nel duetto con Simone, sempre nel Prologo, alla parola «Addio» (ivi, p. 38). Il "*fà* basso" ricorre ancora nel duetto con Gabriele Adorno (atto primo, scena quinta, ivi, p. 78) ed infine nel grande concertato finale dell'atto primo, a conclusione della frase di Fiesco «O patria! a qual mi serba vergogna il mio sperare» (*ivi*, pp. 134-135). Nel primo caso, ed in quest'ultimo, si tratta in realtà di due *fa diesis*.

Una lettera di Muzio a Giulio Ricordi (Parigi, 28.3.1881; 1-Mr, n. 420) testimonia il giudizio di Verdi sull'intepretazione fornita da De Reszke del personaggio di Fiesco in occasione della prima del Simon Boccanegra: "Ti ringrazio della tua lettera che mi diede un ragguaglio esatto della prima rappresentazione del Boccanegra. Verdi me ne diede una relazione, ma è più contento di De Reske che tu 'Se l'è cavata molto bene'. Certo che come egli mi scrive, non rendeva affatto il personaggio ferreo, mediovenale [sic] del

Fiesco”.

[4] è un cantante francese, che ha una voce fenomenale da poter cantare una sera il baritono acuto e un’altra sera il basso profondo: la voce, oltre che estesa, è anche vigorosa, accentuata, ma il cantante e l’attore sono mediocri” (La perseveranza, XXIII/7659, 13.2.1881, p. 3).

[5] Il baritono Victor Maurel (1848-1923) fu il primo interprete dei personaggi di Jago e Falstaff, nonché del Doge nella nuova versione del *Simon Boccanegra*. Verdi aveva avuto modo di sperimentare di persona le qualità dell’artista francese quando questi aveva interpretato il ruolo di Amonasro nella prima di *Aida* in francese all’Opéra (22 marzo 1880; cfr. nota 5 alla lett. 9 e lett. 19 sgg.).

[6] Thérésa (nome d’arte di Emma Valadon, 1837-1913) fu la prima grande vedette nella storia del varietà francese (cfr. la relativa voce di L. Rimels, in Eds, LX, 1962, colle 880-881).

[7] In questa fase dell’elaborazione del nuovo finale del primo atto Verdi avverte la necessità d’inserire, dopo il racconto di Amelia, una “larga frase musicale”, che egli raccorda drammaticamente soltanto con il Racconto. Una volta avuta da Boito la Testa» dell’episodio, e cioè la scena degli Ambasciatori o della Sommossa, questa “larga frase musicale” verrà collegata drammaticamente con questa nuova situazione e diventerà «Plebe! Patrizi!... popolo».

[8] Nella versione 1857, le arpe entrano alla ventesima battuta dell’Allegro che costituisce la stretta finale del primo atto (cfr. lo spartito per canto e pianoforte del Simon Boccanegra, Milano, I.R. Stabilimento Tito di Giò Ricordi, timbro a secco: T.R. [18]58, n. ed. 29431-29455, pp. 147 sgg.).

[9] Questa lettera, scritta il 26 novembre, è stata spedita il giorno 28 come risulta dai timbri postali. Dopo averla scritta, Verdi ricevette la lettera di Giulio del 27 novembre (n. 83), ed aggiunse questo P.S., che si riferisce al contenuto di quella lettera.

Fonte: (VERDI, 1880h, p. 77-79).

9.1.69 Anexo 9.1.LXIX – Verdi a Boito, sobre a cena do Senado (Boccanegra)

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 28 de dezembro de 1880

Genova 28 Dic[embre]. 1880

Car Boito

Bellissima questa Scena del Senato, piena di movimento, di color locale, con versi elegantissimi e potentissimi come al solito Lei fà. Stà bene per i versi da cambiare nel principio del Terz'Atto[1], e benissimo l'avvelenamento del Doge in quel modo. Ma per disgrazia mia, il pezzo è vasto assai, difficile a musicare, e non so se, ora che non sono più *dans le mouvement*, avrò il tempo per rimettermi in sella per far questo, ed [a]accomodare tutto il resto.

Mi permetta adesso alcune osservazioni per semplice mio schiarimento.

1° Crede Ella necessario far presentire nel principio che Amelia è salva, ed *invoca giustizia*?

2° Crede Ella che sia bastante l'affare solo di Tartaria per unire il Senato?

Non si potrebbe aggiungervi altro affare di Stato per es: una presa di Corsari; e magari la guerra di Venezia maledetta dal Poeta? Tutto, s'intende alla sfuggita, in pochissimi versi?.

3° Se Adorno dice "*Ho ucciso Lorenzino perché mi rapìa la sposa*" ed Amelia "*Salva lo sposo mio*" si viene a distruggere la scena dell'Atto Terzo fra il Dose ed Amelia. Scena poco importante per se stessa, ma che prepara assai bene il sonno del Doge ed il Terzetto. A me pare che l'azione non perderebbe nulla, se quando il Doge dice "*Perché impugni l'acciar?*

Gabriele rispondesse "*Tu facesti rapire Amelia Grimaldi... vile Corsaro coronato muori*

D. Ferisci...

G. Amelia

T. Amelia

Dog. *Adorno: tu la vergin difendi; t'ammiro, e t'assolvo...*

Amelia dì come tu fosti rapita et.et?["]

Il resto benissimo. Stupendo dal “Plebe Patrizi Popolo[“] sino alla fine che chiuderemo col “*Sia maledetto!* [“]

Mi risponda al più presto.

Auguri sincerissimi

G. Verdi

Arrigo Boito / I. Principe Amedeo / Milano

[a] scritto sopra il rigo
Aut.: 1-PAi, DA 1/7; due fogli, quattro facciate; sulla busta, di altra mano: «28 Dec, 80»
r, P.: GENOVA /28/ – MILANO /29/[12-801 ‘ 5 M[FERROVIA]
Pubbl.: WALKER, p. 586
[1] Leggi atto II; evidentemente Verdi considera il Prologo come atto I.

Fonte: (VERDI, 1880i, p. 22).

9.1.70 Anexo 9.1.LXX – Verdi a Boito, sobre outra cena do Boccanegra

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 10 de janeiro de 1881

Gen[ova] 10 del 1881

Car Boito

Le due lettere raccomandate colle varianti m'arrivano a puntino – Coi quattro versi "S'inalba il Ciel...["] et. finirò il primo pezzo che si può dire anzi finito.

Bene i pochi versi aggiunti nella Scena seguente *fra Andrea e Gab*: – Il Duettino temo riesca lungo e troppo forte. Io desidererei proprio in questo momento qualche cosa di calmo di solenne, di religioso. Si tratta di un matrimonio, E un padre che benedice i suoi figli adottivi. Io non amo molto il ritmo 8^{rio} causa quelle maledette due note in levare ma io le eviterò, e per non perdere tempo mi metto a far subito questo Duetto sul quattro versi di Andrea

Vieni a me ti benedico

……

……

……

Io impasticcerò intanto altre quattro parole per *Gab*: onde andar avanti nel lavoro, finché arrivino i suoi versi. – Bastano quattro versi per ciascuno – Per spiegarmi meglio, vorrei che *Gab*: potesse dire la sua strofa in ginocchio; quindi qualchecosa di religioso. Oltre che questo, parmi, non guasti nulla; questa calma, e quella delle Scene seguenti, gioverebbe a far saltar fuori meglio il trambusto del Finale Ella mi dice che il Duettino attaccherebbe *dopo i versi sciolti*... Tutti? A me pare che il Duettino dovrebbe attaccare dopo "*In terra e in ciel*...["] oppure dopo

"Ma non rallenti amore

La foga in te de cittadini affetti["]

aggiustando, s'intende, le rime e i versi come crederà... S'Ella poi crede, potremo far dire

"*Il doge vien Partiam*

……

Fiesco in Andrea [“]

dopo il Duettino durante lo squillo delle Trombe, o il Coro de Cacciatori.

Tutte le altre varianti benissimo, e bellissimo il Rec: del *veleno*, – Forse ci troveremo un po’imbarazzati, come posizione scenica, alle parole d’Amelia

“O Doge (o padre)

Salva l’Adorno tu...[“]

Come dirà queste parole?... sotto voce al Doge?... non sarebbe troppo bello... Ma queste sono mene, che si aggiustano con un movimento di scena, o con una parola.

Coraggio dumque mio caro Boito, mi faccia questi quattro versi ottonarj per Gabriele. Non più di quattro versi ciascuno. Bastano. Li mandi al più presto. Io intanto lavoro...

I saluti anche per mia moglie

G. Verdi

Arrigo Boito / S. Principe Umberto / Milano

Aut.: I-PAi, DA 1/10, due fogli, quattro facciate; sulla busta, di altra mano: «10. Genn. 81»
T.P.: GENOVA/ 10-81/7 S – MILANO [*ill.*] /.[*ill.*] / [*ill.*]
Pubbl.: WALKERS pp. 588-589

Fonte: (VERDI, 1881a, p. 33-34).

9.1.71 Anexo 9.1.LXXI – Boito a Verdi, sobre outra cena do Boccanegra

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 14 de janeiro de 1881

[Milano] 14/1 [1881]

Via Principe Amedeo. 1.

Maestro mio, Ho atteso la lettera ch'Ella m'annunciava col suo dispaccio prima rimettermi al tavolo per le nuove varianti. Ebbi la lettera ed ecco il risultato d'un'attenta lettura di tutto ciò ch'Ella scrisse in questi giorni.

Mi pare che il recitativo della Scena-Andrea e Gabriele dovrebbe arrivare sino alle parole *In terra e ciel*, completando il verso, come dirò, e attaccando subito la parte lirica; […]

Fonte: (BOITO, 1881a, p. 36-38).

9.1.72 Anexo 9.1.LXXII – Boito a Verdi, “não terminamos”

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 7 de fevereiro de 1881

[Milano, 7 febbraio 1881]

A [Giuseppe Verdi]

Caro Maestro.

Questa volta sono io quello che dice che non abbiamo ancora finito. Tengo le sue tre ultime lettere sul tavolo e le consulto ad ogni tratto, ma per ciò che risguarda le prime scene dell’ultimo atto ho le idee ancora avviluppate. Varii tentativi riescirono male. Pure Ella mi suggerisce oggi un pensiero che mi pare molto pratico: Aprire l’atto col canto nuziale lontano (bel contrasto dopo la vivacità guerresca del preludio) mentre si svolge in scena il dialogo rapidissimo ma indispensabile di Fiesco e Paolo (l’altro apostolo Pietro lo possiamo dimenticare nessuno se ne accorgerà) e questo dialogo deve assumere un carattere diverso di quello che apparisce nel vecchio libretto. […]

Fonte: (BOITO, 1881b, p. 50).

9.1.73 Anexo 9.1.LXXIII – Verdi a Boito, “não terminamos”

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 15 de fevereiro de 1881

Genova 15 Feb[braio] 1881

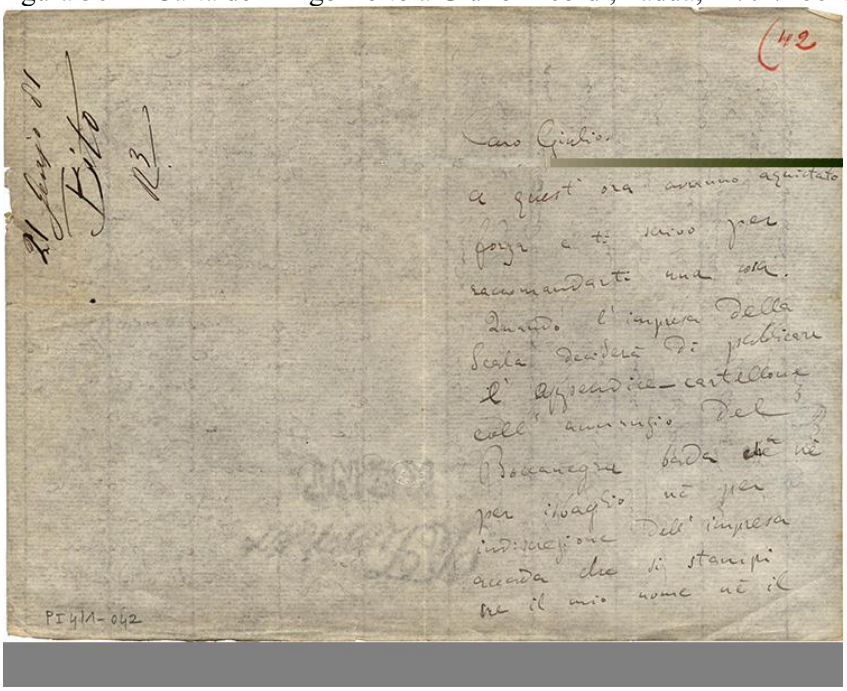
Car Boito

Non abbiamo ancor finito! Il bello bellissimo Finale ch’Egli m’ha fatto, ha pregiudicato un po’ la scena dell’ultimo Atto tra Fieschi e il Doge. Nel vecchio libretto, dopo il Prologo non s’erano più incontrati. Erano passati 25 anni perché Boccanegra fù eletto Doge nel a1339, ed è morto nel,1364. – Ora il Doge conosce troppo Fieschi, e questi non può più *apparirgli come un Fantasima*. […]

Fonte: (VERDI, 1881b, p. 53).

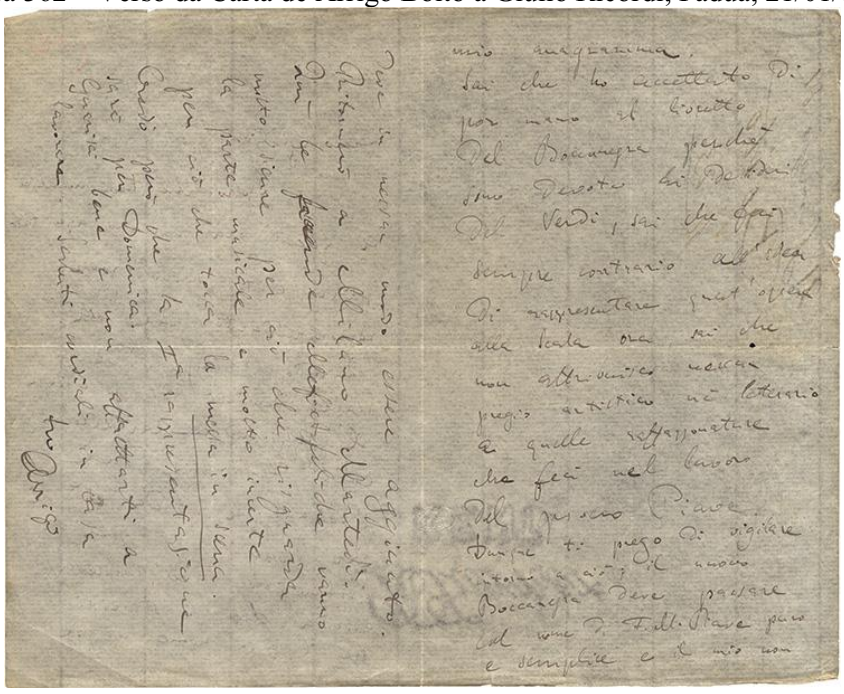
9.1.74 Anexo 9.1.LXXIV – Boito a Ricordi, sobre a omissão do próprio nome no *Boccanegra*

Figura 361 – Carta de Arrigo Boito a Giulio Ricordi, Pádua, 21/01/1881.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1881i).

Figura 362 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Giulio Ricordi, Pádua, 21/01/1881.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1881i).

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Pádua, 21 de janeiro de 1881

[Padova, ante 21 gennaio 1881]

A Giulio [Ricordi, Milano]

Caro Giulio.[1]

Spero che i tuoi mantici a quest'ora avranno acquistato forza e ti scrivo per raccomandarti una cosa.

Quando l'impresa della Scala deciderà di pubblicare l'Appendice-cartellone coll'annuncio del Boccanegra,[2] bada che[a] né per isbaglio né per indiscrezione dell'impresa accada che si stampi né il mio nome né il mio anagramma.[3]

Sai che ho accettato di por mano al libretto del Boccanegra perché sono devoto ai desideri del Verdi, sai che fui sempre contrario all'idea di rappresentare quest'opera alla Scala ora, sai che non attribuisco alcun pregio artistico né letterario a quelle raffazzonature che feci nel lavoro del povero Piave.[4]

Dunque ti prego di vigilare intorno a ciò; il nuovo Boccanegra deve passare col nome di F. M. Piave puro e semplice e il mio non deve in nessun modo essere aggiunto.

Ritornerò a Milano martedì.5 Qui le faccende mefistofeliche vanno molto sicure per ciò che riguarda la parte musicale e molto incerte per ciò che tocca la <u>messa in iscena</u>.

Credo però che la Ia rappresentazione sarà per domenica.

Guarisci bene e non affrettarti a lavorare.

Saluti cordiali in casa.

tuo

Arrigo

Milano, Archivio Ricordi della Ricordi & C. Spa, ospitato presso la Biblioteca Nazionale Braidense; in *C. BELLAIGUE, Arrigo Boito. Lettres et souvenirs*, «Revue des deux mondes», 1918, IV, p 909 (parz.); A. BOITO, *Lettere*, cit., pp. 85-86.

Dalle informazioni contenute nella lettera si desume che il 21 febbraio 1881 non è da considerare come data della lettera (come sostengono il De Rensis e il Nardi) ma termine *ante quem* della stessa.

[a] *che* nell'intelinea a cassato

[1] Giulio Ricordi: cfr. lettera 36, nota 3.

[2] Sul *Simon Boccanegra* cfr. lettera 156, nota 6.

[3] Tobia Gorrio, cfr. lettera 97, nota 2.

[4] Francesco Maria Piave aveva scritto la prima versione del *Simon Boccanegra* (1881).

[5] Boito si trovava a Padova per la prima del *Mefistofele* (cfr. lettera 159, nota 3).

Fonte: (BOITO, 1881c, p. 171).

9.1.75 Anexo 9.1.LXXV – Boito a Verdi, sobre retomar *Otello*

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 25 de maio de 1881

[Milano, 25 maggio 1881]

A [Giuseppe Verdi]

Caro Maestro.[1]

Non creda che io abbia dimenticato il Moro di Venezia,[2] ci ho pensato, ma fino adora mi è mancata la tranquillità necessaria per lavorare al tavolo. Questa tranquillità, qualunque cosa accada questa sera, la avrò ricuperata fra un pajo di giorni, il tempo necessario per congedarmi dagli amici che mi sono venuti da Torino. Questo Mefisto ci ha fatto sudare, quello che ha sudato più di tutti è Faccio che ha ottenuto dei risultati stupendi, pure tanto Giulio[3] che io abbiamo avuto la nostra parte di fatica.[4]

Fra tre ore si aprirà il teatro, dispongo di questa mezz'ora di riposo per assicurare Lei che fra un pajo di giorni mi occuperò efficacemente del Moro.

Non so se il Segretario del Comitato pel Congresso dei musicisti[5] abbia spedito a Sant'Agata la circolare o a Genova. Ad ogni modo io gliela presento, veda, caro Maestro, se ella crede di dare qualche buon consiglio, ella potrà giovare molto al buon risultato pratico del Congresso. Ella avrà tempo sino al quattordici giugno per manifestarci le sue idee.

Veda come le prove del Mefisto mi hanno incretinito; ho da parecchi <giorni> un diploma della Società dei Concerti di Barcellona che devo spedirle ed ora soltanto trovo il tempo di fare questo piego.

E su questa paginetta aggiunta legga, caro Maestro, i miei affettuosi saluti.

suo

Arrigo Boito

S. Agata, Villa Verdi; in *Le lettere di Boito* sull'«*Otello*», p. 106;
La data è ipotizzata in *Carteggio Verdi-Boito*, II, cit., pp. 305-306.

1 Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.

2 Sull'*Otello* cfr. lettera 124, nota 3.

3 Giulio Ricordi: cfr. lettera 36, nota 3.

4 Il 25 maggio 1881 trionfava sotto la direzione di Faccio alla Scala il secondo *Mefistofele* (P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 476) e Boito veniva in un certo senso risarcito della sconfitta subita nel 1868 nello stesso teatro, quando l'opera, nella sua prima versione, non trovò buona accoglienza né da parte del pubblico né dalla critica.

5 Il Congresso dei musicisti italiani si tenne a Milano dal 16 al 22 giugno all'interno dell'Esposizione Nazionale svoltasi nei Giardini Pubblici, nel Palazzo del Senato e nella Villa Reale. La Commissione del congresso era formata da Antonio Bazzini (presidente), Franco Faccio e Carlo Pedrotti (vice presidenti), Edoardo

Perelli e Alberto Giovannini (segretari) e inoltre da Carlo Andreoli, Arrigo Boito, Cesare Dominiceti, Filippo Filippi, Ippolito Franco-Verney, Lodovico Melzi (*Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Grigorio Casati, C. M. Mossa, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988, p.154 nota 4 e p. 193 note 1-2).

Fonte: (BOITO, 1881d, p. 178-179).

9.1.76 Anexo 9.1.LXXVI – Boito a Verdi, coro cipriota para Desdemona

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 17 de junho de 1881

Milano, 17 giugno [1881]

A [Giuseppe Verdi]

in Via Principe Amedeo. I. 17. Giugno.

Milano

Caro Maestro.[1]

L'assedio dei forestieri non è ancora terminato, i poveri infelici che vivono a Milano in questi tempi d'Esposizione e di Congressi sono posti alla tortura dei complimenti e dele convenienze sociali, la più stupida e crudele tortura morale che si possa ideare.[2]

Io sono da più di tre settimane martire di questa barbara cosa e la mia giornata se ne va a brandelli e arriva la sera senza che io abbia scritto mezza pagina.

Pure jeri irritato contro questo sciocco destino e pensando a ciò ch'Ella attende da me mi sono accinto (dopo aver chiuse porte e finestre) al lavoro e ho tentato di concretare le idee che già da molto tempo rimuginavo intorno a quel tal coro dell'atto secondo.

Veda dove ho trovato opportuno di collocar questo coro:

Verso la fine del primo colloquio fatale fra Jago ed Otello, quando Jago astutamente incalza i pensieri del Moro verso il precipizio della gelosia, dopo le parole d'Otello

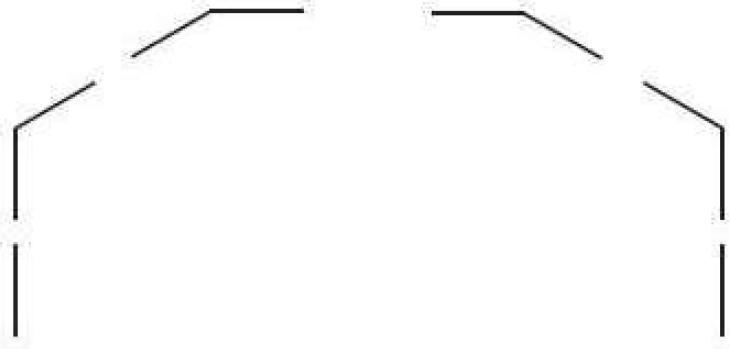
<u>Amore e gelosia vadan dispersi insieme!</u>

il pubblico ode un dolce coro interno che s'avvicina lentamente, mentre Jago continua la sua parte infernale.

Poco dopo si vedrà dall'apertura, assai vasta, del centro della scena che riesce sul giardino, si vedrà, in un gruppo leggiadramente disposto, Desdemona circondata da donne e da bambini che spargono fiori e rami sul suo passaggio e intorno ad essa cantando serenamente, sarà, in quel momento fatale del dramma, come una casta e gentile apoteosi di canti e di fiori intorno alla bella e innocente figura di Desdemona.

Sarebbe desiderabile che il coro e Desdemona restassero per tutto il pezzo incorniciati dall'arco dell'apertura centrale.

Lei, Maestro, si rammenta la pianta della scena. È ottagona e parapettata:[a]



ed è una scena corta. Il coro dunque (con Desdemona) dovrebbe stare al di là della porta, in vista dello spettatore e bene aggruppati, ma non dovrebbe nessuno varcare la soglia. In questo caso essendo un poco lontano dall'orchestra potrebbero essere accompagnati da arpe, queste potrebbero esser viste; la poesia parla anche di mandòle, dunque il mandolino potrebbe essere anche adoperato.

In scena, cioè al di qua della porta, al proscenio stanno Jago ed Otello, mentre continua la dolce apoteosi di Desdemona.

Ho tentato per questo coro in principio e in fine e nei ritornelli[b] un senario accentuato non come i soliti, benché con un accento forte e uno debole, uniformi; il ritmo del verso accenna ad un tempo ternario. Ma è ora di trascrivere le strofe:

Coro:

(interno) Dove guardi splendono
avvicinandosi Raggi, avvampan cuori,[c]
Dove passi scendono
Nuvole di fiori.
Qui fra gigli e rose
Come a un casto altar
Padri, bimbi, spose,
vengono a cantar.

Fanciulli
(spargendo al suolo fiori di giglio)
Ti offriamo il giglio
Desdemona: Soave stel
Splende il cielo, danza Che in man degli angeli
L'aura intorno ai fior. Fu assunto in ciel,
Gioja, amor, speranza Che abbella il fulgido
Cantan nel mio cor.[d] Manto e la gonna
Della Madonna,
e il santo vel.

Donne e marinai:
(mentre cantano i fanciulli, accompagnando e armonizzando)

(Mentre all'aure vola
Lieta la canzon,
L'agile mandòla
Ne accompagna il suon).

Marinai
(offrendo a Desdemona due monili di corallo e di perle)
A te porpore
Le perle e gli ostri
Nella[e] voragine
Colti del mar
Vogliamo Desdemona
Coi doni nostri
Come un'imagine
Sacra adornar.

Fanciulli e donne
(mentre cantano i marinai, accompagnando e armonizzando)
(Mentre all'aura vola
Lieta la canzon,
L'agile mandòla
Ne accompagna il suon.)

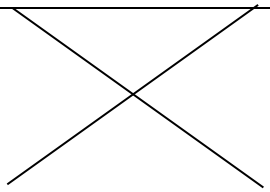
Le Donne.
(spargendo rami e fiori)
Per te la[f] florida[g]
Messe dai[h] grembi
A nembi, a nembi,[i]
Spargiamo al suol[j]
L'April circonda
La sposa bionda[k]
D'un etra rorida[l]
Che vibra al sol.[m]

Fanciulli e marinai
Oppure marinai soli
(mentre le donne cantanxo accompagnando e armonizzando)
(Mentre all'amore vola
Lieta la canzon
L'agile mandola
Ne accompagna il suon.)

Tutti
Coro:
Vivi felice! Addio.
Qui regna Amor.[o]

Dove guardi splendono
Raggi, avvampan cuori,[n]
Dove passi scendono
Nuvole di fiori
Qui fra gigli e rose,
Come a un casto altar,
Padri, bimbi, spose
Vengono a cantar.

Desdemona:
Splende il cielo, danza
L'aura intorno ai fior.
Gioja, Amor, Speranza
Cantan nel mio cor



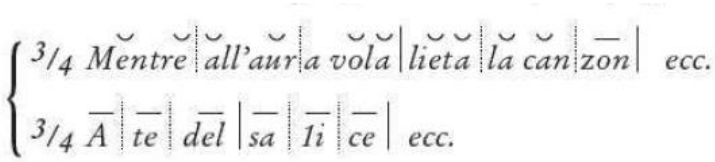
e, mentre questo Coro dura, Otello fin dal principio, mormora:
Eccola!
e Jago: Vigilate.
(gli mormora
e gli ripete
mentre canta
il Coro)
e Otello Quel canto mi conquide:
(soavemente No, no, s'ella m'inganna, il ciel sé stesso irride.
commosso)

Finito il coro Desdemona bacia la testa d'alcuni fra i fanciulli, e alcune donne le baciano il lembo della veste, ed essa porge una borsa ai marinai e il coro si dilegua ed essa (seguita poi da Emilia) entra nella sala e s'avvanza verso Otello e attacca la scena seguente:

Desd. D'un uomo che geme sotto il tuo disdegno la preghiera ti porto… ecc. ecc. ecc. E appena Desd. pronuncia il nome di Cassio le reminiscenze del coro che incantano ancora l'anima d'Otello cessano e il dramma ripiglia il suo inesorabile corso.

Ora mi rimane di renderle ragione del perché ho scelto pel ritornello del coro il senário accentuato binariamente non lo feci affatto per amore di novità, bensì perché cercavo un ritmo che potesse accompagnare con frequenza di note le singole stanze quinarie che vi si intercalano.

Ricorro ad un esempio perché non saprei spiegarmi meglio:[p]



Se questo coro le par buono, la parte più ardua dei ritocchi dell'Otello è fatta; mi accingerò al lavoro del pezzo d'insieme.

Poi tenterò ancora qualche taglio nella parte d'Otello, oltre i già fatti. Pure quest'ultimo punto sarebbe quasi indispensabile trattarlo insieme, a voce.

Voglio ancora ringraziarla pel dispaccio ch'Ella m'inviò dopo la prima rappresentazione del Mefisto non le potrò mai dire quanta nobile gioia mi venne dalle sue parole.

Il Mefisto alla Scala fu come quei fuochi d'artifizio che cominciano con grande fracasso e finiscono con un miserevole scoppiettìo.[3] Il publico frequentava pochissimo il teatro. Avevo una rivalità troppo seria da vincere, intendo parlare del Circo Renz.[4] Ma sono anche troppo contento della sorte che m'è toccata.

Tante cose amichevoli alla sua signora.[5]

A Lei un'affettuosa stretta di mano.

Mi scriva l'impressione che Le fa il coro, perch'io possa, al caso, trovare qualche altra idea, prima ch'io parta per la campagna.

suo dev.

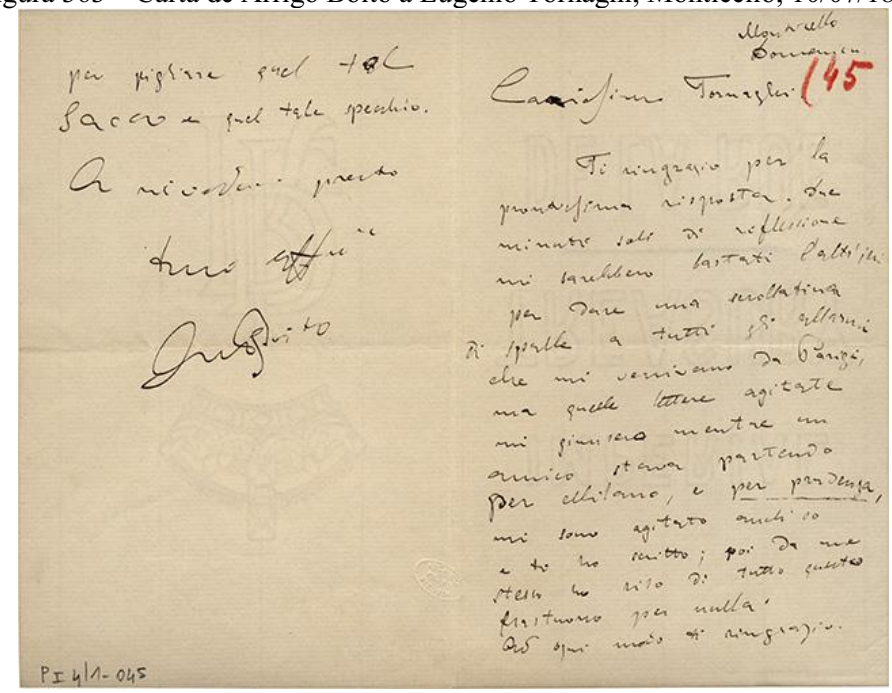
Arrigo Boito

S. Agata, Villa Verdi, nel libretto autografo dell'*Otello* di Boito; in *Le lettere di Boito sull'«Otello»*, cit., pp. 107-108 (parz.); *Carteggio Verdi-Boito*, I, cit., pp. 51-57.
L'anno e il destinatario sono desunti dal contenuto della lettera.
[a]*parapettata* seguito dal disegno della pianta
[b]in principio e infine e nei ritornelli aggiunta nell'interlinea
[c]avvampan Cori nell'interlinea su echeggian Cori cassato
[d]Desdemona (…) nel mio cor sul margine del foglio
[e]*Nella* su *Dalla* cassato
[f]*Per te la* nell'interlinea su *La messe* cassato
[g]florida seguito da A te del salice cassato
[h]*Messe dai grembi* nell'interlinea su *Dai nostri* cassato, a sua volta nell'interlinea su *La molle fronda*
[i]A nembi, a nembi nell'interlinea su Amor dell'onda cassato
[j]Spargiamo al suol nell'interlinea su Dei carmi Amor cassato
[k]L'April (…) bionda nell'interlinea su A te il ciclame / Tua testa bionda / Dal fragil stame cassato
[l]D'un etra rorida nell'interlinea su Dal tenue calice cassato
[m]Che vibra al sol nell'interlinea su D'azzurro e d'or
[n]avvampan cuori nell'interlinea su echeggian Cori cassato
[o]*Coro (...) regna Amor* sul margine del foglio
[p]*Mentre (...) salice ecc.* sulle vocali è segnata la quantità metrica
[1] Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
[2] Cfr. lettera 171, nota 5.
[3] Boito alludeva al *Mefistofele* scaligero del maggio precedente (cfr. lettera 171, nota 4).
[4] Circo diretto da Hernst Renz, famoso cavallerizzo della scuola di equitazione di Vienna. Gli spettacoli del circo Renz riscuotevano motlo successo (*Carteggio Verdi-Boito*, I, cit., p. 307).
[5] Giuseppina Verdi Strepponi: cfr. lettera 141, nota 4.

Fonte: (BOITO, 1881e, p. 180-184).

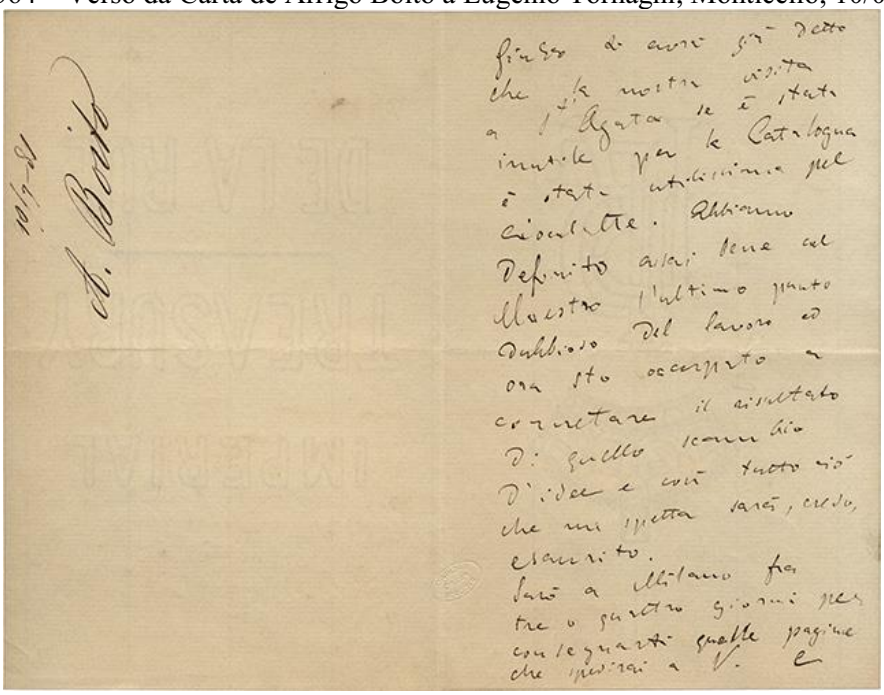
9.1.77 Anexo 9.1.LXXVII – Boito a Tornaghi, sobre a visita a Sant'Agata

Figura 363 – Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Monticello, 10/07/1881.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1881h).

Figura 364 – Verso da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Monticello, 10/07/1881.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (BOITO, 1881h).

Documento	Carta

Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Eugenio Tornaghi
Local e Data	Monticello, 10 de julho de 1881

Monticello [10 luglio 1881]

A [Eugenio] Tornaghi [Milano]

Monticello

Domenica

Carissimo Tornaghi[1]

Ti ringrazio per la prontissima risposta. Due minuti soli di riflessione mi sarebbero bastati l'altr'ieri per dare una scrollatina di spalle a tutti gli allarmi che mi venivano da Parigi, ma quelle lettere agitate mi giunsero mentre un amico stava partendo per Milano, e per prudenza, mi sono agitato anch'io e ti ho scritto; poi da me stesso ho riso di tutto questo frastuono per nulla.

Ad ogni modo ti ringrazio.

Giulio[2] ti avrà già detto che la nostra visita a St Agata se è stata inutile per la Catalogna è stata utilissima pel ciocolatte.[3] Abbiamo definito assai bene col Maestro l'ultimo punto dubbioso del lavoro ed ora sto occupato a concretare il risultato di quello scambio d'idee e così tutto ciò che mi spetta sarà, credo, esaurito.

Sarò a Milano fra tre o quattro giorni per consegnarti quelle pagine che spedirai a V[erdi]. e per pigliare quel tal sacco e quel tale specchio.

A rivederci presto

tuo aff.mo

Arrigo Boito

Milano, Archivio Ricordi della Ricordi & C. Spa, ospitato presso la Biblioteca Nazionale Braidense; in A. BOITO, *Lettere*, cit., p. 87.

Di altra mano: «10/7.81 A. Boito».

[1] Eugenio Tornaghi: cfr. lettera 36, nota 1.

[2] Giulio Ricordi: cfr. lettera 36, nota 3.

[3] Il 5 luglio Boito, Faccio e Ricordi, recatisi a S. Agata, ebbero l'occasione di parlare con Verdi delle trattative sul

Simon Boccanegra a Barcellona e dell'Otello (Carteggio Verdi –Boito, II, cit., p. 166; Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881, cit., p. 166 nota 2).

Fonte: (BOITO, 1881f, p. 184).

9.1.78 Anexo 9.1.LXXVIII – Boito a Verdi, retoques no final do 3º ato

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 24 de agosto de 1881

[Milano, 24 agosto 1881]

A [Giuseppe Verdi]

Mercoledì.

Caro Maestro.[1]

Lei cominciava già a credere che io avessi dimenticato col cappello, colla spugna e colla spazzola anche il gran finale dell'Otello.[2]

Non era così. Questo finale io lo ruminavo, lo ruminavo, e poiché è un boccone assai grosso, non riescivo mai ad assimilarlo al sangue della forma se posso esprimermi così, e ho durata fatica non poca per ottenere quel risultato che a quest'ora le è già noto, e che è, mi pare la conseguenza di tutti i nostri discorsi fatti a Sant'Agata.[3]

Il pezzo d'insieme, ha come avevamo progettato, la sua parte lirica e la sua parte drammatica fuse insieme; è, cioè, un pezzo lirico, melodico, sotto il quale s'aggira un dialogo di dramma.

La figura principale del lato lirico è Desdemona, la figura principale del lato dramatico è Jago.

Così, Jago dopo essere stato per un istante solo, sopraffatto da un avvenimento che non era in suo potere, (la lettera che richiama Otello da Venezia) riannoda subito, con una rapidità ed una energia senza pari, tutti i fili della tragedia e torna a far sua la catastrofe, ed anzi si vale dell'avvenimento imprevisto per accelerare vertiginosamente il corso del disastro finale.[4]

Tutto ciò era nella mente di Schakespeare, tutto ciò apparisce chiaro nel nostro lavoro. Jago passa da Otello a Rodrigo, i due stromenti che gli rimangono pel suo misfatto, poi ha l'ultima parola e l'ultimo atteggiamento dell'atto.

Veda Lei se le due parti, la lirica e la drammatica, le pajono ben fuse.

Veda anche se è bene misurata la lunghezza dell'una e dell'altra parte. Non ho fato economia di versi perché mi son ricordato di un suo avvertimento:

Dica tutto ciò che è utile a dirsi, ed ogni cosa sia spiegata. Lei avvertendo così ha sentito che il dialogo sotto il pezzo lirico doveva essere sviluppato per esser tragico, ed ha visto assai bene, e così ha fatto.

Anzi nel caso che il dialogo fra Jago e Rodrigo le paresse un po' monco e non tropo chiaro eccole quattro versi che, se occorre, lo compiranno e lo finiranno.

Jago: A notte folta io la sua traccia vigilo
E il varco e l'ora scruto, il resto a te.
Sarò la tua scolta. A Caccia, a caccia! Cingiti
L'arco.
Rodr. Sì. T'ho venduto onore e fé.)[5]

C'è una cosa da osservare.[a]

I dialoghi. Jago e Otello, Jago e Rodrigo si seguono, quello è prima, questo è poi. Durante il dialogo di Jago-Otello, che fa Rodrigo? nulla. Pure la sua voce potrebbe creare una parte reale di più nel[b] principio del concerto melodico e fare la quinta parte, finché arrivi il tempo del dialogo suo con Jago. In questo caso le offro quattro versi lirici che Rodrigo canterebbe cogli altri[c] mentre Otello parla con Jago e mentre s'inizia il pezzo d'insieme:

Rodrigo
(Per me s'oscura il mondo,
S'annuvola il destin,
L'angelo casto e biondo
Fugge dal mio cammin.)[6]

A ciò si potrebbe osservare:

Poiché ci siamo occupati dell'atteggiamento di Rodrigo durante il dialogo Jago-Otello perché non ci preoccupiamo dell'atteggiamento d'Otello durante il dialogo Jago-Rodrigo?

No. Otello ha la sua posa indicata voluta dal dramma. L'abbiamo visto accasciato acanto al tavolo dopo le parole:

A terra? e piangi![7] E così accasciato deve restare senza alzarsi anche quando risponde a Jago[d] finché dura tutto il pezzo d'insieme.

Egli non ha bisogno né di parlare né di cantare mentre Jago parla a Rodrigo.

Mesto è più grande è più terribile, più plastico.

Non s'alzerà che per urlare: Fuggite! E poi piomberà al suolo. Così va bene. Fin qui siam in perfetto accordo, lo spero.

Ma forse lei osserverà che Desdemona dovrebbe avere (essendo, come ho detto, la figura principale della parte lirica del pezzo) quattro versi di più degli[e] altri. Tanto più che i primi quattro versi suoi non si prestano ad essere svolti dalla musica melodicamente. In

questo caso eccole i quattro versi che termineranno la stanza di Desdemona, ma per leggerli bisogna, mi accorgo, voltare la pagina e per iscriverli anche (!):

Desdemona
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
Sole sereno e vivido
Che allieti il cielo e il mare,
Tergi le stille amare
Che sparge il mio dolor![8]

Ci eravamo accordati che la parte lirica del pezzo doveva avere un metro e la parte dialogata (compreso il Coro) un metro diverso. L'ho fatto così. Il metro del dialogo è un endecasillabo che si può[f] spezzare, si o no, come Lei vuole, e, se si spezza si risolve in tanti quinari da cima a fondo. Lei può dunque adoperare a sua scelta or l'una or l'altra delle due movenze, e ciò era necessario ch'io facessi, perché un endecasillabo, prolungato sotto un andamento lirico, un endecasillabo tutto d'un pezzo sarebbe forse riescito grave troppo e il quinario troppo leggero.

Mescolare visibilmente i due metri non mi piaceva, ho preferito l'artifizio ch'ella vede, del resto mi pare che l'effetto ne sia efficace.[9]

Ora credo che non mi resti più nulla da dirle, solo da ringraziarla ancora per la bella giornata di Sant'Agata che non escirà mai più dalla mia memoria e che ha rafforzato, caro Maestro, il buon bene che le voglio.

Tanti saluti alla Signora Giuseppina[10] e alla Sig.[ra] cognata.[11]

Io riparto domani per Monticello. Ecco l'indirizzo: Monza per Monticello

basta così, se Lei mi scrive la sua lettera mi arriverà.

Ma fra una settimana sarò ancora a Milano e dopo andrò sul lago di Como.[12] La prego di non risparmiarmi e di farmi pur lavorare; quando lavoro per Lei sono contento.

suo aff.[mo]

Arrigo Boito

S. Agata, Villa Verdi, nel libretto autografo dell'*Otello* di Boito; in *Le lettere di Boito sull'«Otello»*, cit., p. 112-115.

Walker, in *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia & C. 1964, pp. 591-592, ricostruisce l'esatta collocazione temporale della lettera.

[a] *osservare* nell'interlinea su *pensare* cassato

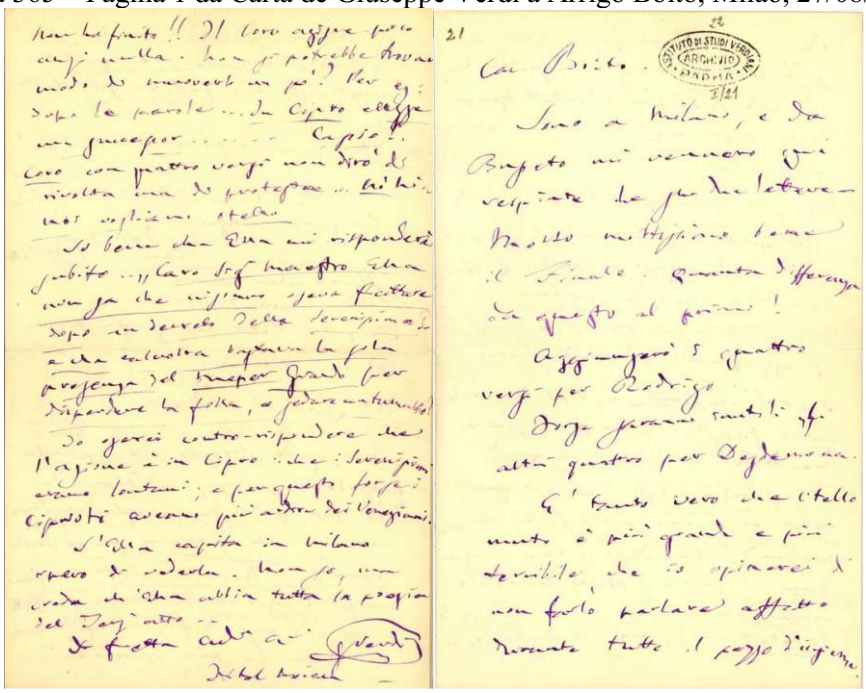
[b] *nel* ricalcato su *nell*

[c]*cogli altri* aggiunta nell'interlinea
[d]anche quando risponde a Jago aggiunta nell'interlinea
[e]degli ricalcato su che gli
[f]*può* aggiunta nell'interlinea
[1] Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
[2] Boito aveva probabilmente dimenticato degli oggetti a S. Agata.
[3] Ricorre una delle metafore culinarie dell'epistolario.
[4] L'importanza dello scioglimento del nodo di aristotelica memoria (*Dell'arte poetica*, 1455b 24-32) torna in altri luoghi dell'epistolario (cfr. lettera 644).
[5] A. BOITO, *Otello*, Atto III, scena VIII.
[6] Ibidem.
[7] Ibidem.
[8] La variante, pensata per l'ottava scena del terzo atto, non sarebbe confluita nella versione definitiva del libretto; questi i verdi definitivi: «Quel Sol sereno e vivido / Che allieta il cielo e il mare / Non può asciugar le amare / Stille del mio dolor».
[9] Emerge il desiderio di scardinare i metri tradizionali del melodramma. Del resto fin dal primo *Mefistofele* (1868), con il tentativo di riprodurre il metro classico in quello italiano, Boito aveva cercato soluzioni personali estranee ai canoni dell'opera lirica.
[10] Giuseppina Verdi Strepponi: cfr. lettera 141, nota 4.
[11] Barberina Strepponi (1828-1918): sorella di Giuseppina (*Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, cit., p. 46, nota 3).
[12] Come ogni autunno, Boito si sarebbe recato a Cernobbio presso la villa di Vittoria Cima (cfr. lettera 2, nota 1).

Fonte: (BOITO, 1881g, p. 184-186).

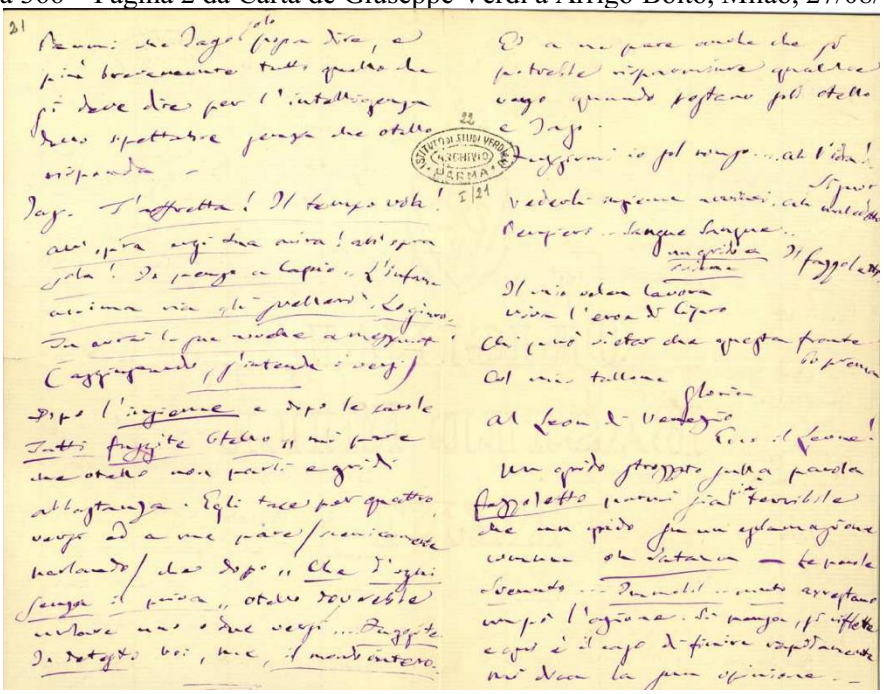
9.1.79 Anexo 9.1.LXXIX – Verdi a Boito, mais retoques no final do 3º ato

Figura 365 – Página 1 da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Milão, 27/08/1881.



Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1881l).

Figura 366 – Página 2 da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Milão, 27/08/1881.



Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1881l).

Documento	Carta

Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Milão, 27 de agosto de 1881

(Milano, 27 Agosto 1881]

Sono a Milano[1], e da Busseto mi vennero qui respinte le sue due lettere[2] – Molto moltissimo bene il Finale. Quanta differenza da questo al primo!

Aggiungerò i quattro versi per Rodrigo.

Forse saranno Inutili gli altri quattro per Desdemona.

È tanto vero che Otello muto è più grande e più terribile, che io opinerei di non farlo parlare affatto durante tutto il pezzo d'insieme. Parmi che Jago solo possa dire, e più brevemente tutto quello che si deve dire per l'intelligenza dello spettatore senza che Otello risponda –

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

Dopo l'insieme e dopo le parole ["]*Tutti fuggite Otello*" mi pare che Otello non parli e gridi abbastanza. Egli tace per quattro versi ed a me pare (scenicamente parlando) che dopo "*Che d'ogni senso il priva*" Otello dovrebbe urlare uno o due versi... *Fuggite Io detesto voi, me, il mondo intero*...

Ed a me pare anche che si potrebbe risparmiare qualche verso quando restano soli Otello e Jago.

Fuggirmi io sol non so... Ah l'idra!. Signor
Vederli insieme avvinti. Ah maledetto
Pensiero... Sangue Sangue...
un grido e sviene Il fazzoletto
Il mio velen lavora
Viva l'eroe di Cipro
Chi può vietar che questa fronte io prema
Col mio tallone
Gloria
Al Leon di Venezia
Ecco il Leone!

Un grido strozzato sulla parola fazzoletto parmi sia più terribile che un grido su un esclamazione comune Oh Satana – Le parole *Svenuto... Immobil... muto* arrestano un po' l'azione. Si pensa, si riflette e qui è il caso di finire rapidamente Mi dica la sua opinione. –

Non ho finito!! Il Coro agisce poco anzi nulla. Non si potrebbe trovar modo di muoverlo un pop Per es: dopo le parole... *In Cipro elegge un successor Cassio!*. *Coro* con quattro versi non dirò di rivolta ma di protesta... *Nò Nò; Noi vogliamo Otello*

So bene che Ella mi risponderà subito... "*Caro Sigr. Maestro Ella non sa che nissuno osava fiattare dopo up decreto della Serenissima?*. *e che talvolta bastava la sola presenza del Messer Grando per disperdere la folla, e sedare un tumulto?*["]

Io oserei contro-rispondere che l'azione è m Cipro: che i Serenissimi erano lontani; e per questo forse i Ciprioti aveano Più ardire dei Veneziani.

S'Ella capita in Milano spero di vederla. Non so, ma credo ch'Ella abbia tutta la poesia del Terz'atto. –

Di fretta Ad Ad

G. Verdi

Hotel Milan

Aut.: 1-PAi, DA 1/21, due fogli, tre facciate

T.P.: la busta e mancante, ma Nardi l'ha sicuramente vista se ne ha potuto riportare il timbro postale: «MILANO/27/8-81»

Pubbl.: WALKER, pp. 592-593 (s.d. ma con la precisazione: «può essere con certezza assegnata alla seconda metà dell'agosto 1881». Walker non s; era accorto del timbro postale riportato nella copia manoscritta di Nardi, allora in suo possesso, oggi nel Lascito Walker in 1-PAi),

[1] Verdi si era recato a Milano per visitare l'Esposizione e si incontrerà con Boito il «Giovedì» 1 Settembre, come viene documentato da un articolo di fondo della GMM, XXXVI/34 (4 settembre 1881), intitolato Visita di Verdi allo stabilimento Pelittil quello stesso Pelitti, costruttore di strumenti d'ottone, che aveva fornito a Verdi le sei «trombe diritte di forma antica Egiziana» per Aida (vedi App. n. Sullo stesso numero della GMM, nella rubrica "Alla rinfusa», un asterisco dedicato alla visita di Verdi alle "due Esposizioni" ci informa di un suo incontro con il pianista Henri Herz e del giorno C Venerdì" 2 settembre) della sua partenza per S. Agata:

Fu in Milano il maestro Verdi unitamente alla sua signora, per visitare le due Esposizioni, Industriale ed Artistica, I signori Verdi restarono oltremodo ammirati dallo splendido progtesso delle nazionali indu strie, ed accompagnati dall'egregio architetto Ceruti, esaminarono attentamente tutte le varie sezioni dell'industriale e la bella Esposizione Artistica.

Si recarono pure all'Esposizione Musicale al R. Conservatorio; per una singolare combinazione s'incontrarono con Filippo Herz, già celebre pianista ed ora non meno celebre costruttore di pianoforti. Esaminando gli strumenti esposti Verdi si sedette ad uno dei pianoforti, e suonando qualche battuta, rivoltosi all'Herz gli chiese: *Connaissez-vous ça? – Parbleu*, rispose l'altro, *c'est un de mes premiers pechésde jeunesse: le* Capriccio *en* la, – *Et bien*, disse il maestro Verdi, *j'ai* [sic] *l'ai joué ici même il y a à peu près 35 ou 36 années... mais il parait que je l'ai joué si bien que l'on pas voulu de moi!*

Anche I 'Indisposizione [sic] Artistica fu visitata due volte dai signori Verdi; l'insuperabile Mangili fece loro da Cicerone, con quello spirito inesauribile che 10 distingue; ed il Campi li sorprese colle inimitabili sue ombre. Inutile dire che quella schiera di simpatici quanto valenti artisti ricevette l'illustre maestro e la sua signora colla più Squisita e schietta cortesia.

I signori Verdi partirono da Milano Venerdì scorso, ritornando alla villa di Sant'Agata.

[2] Una delle «due lettere», scritta tra il 25 e il 26 agosto, risulta mancante.

Fonte: (VERDI, 1881i, p. 73-75).

9.1.80 Anexo 9.1.LXXX – Verdi a Maffei, sobre a vida rural que levava

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Condessa Clarina Maffei
Local e Data	S. Agata, 29 de outubro de 1881

S. Agata, 29 ottobre 1881.

Car. Clarina (Maffei),

Grazie mille volte del vostro biglietto 25 ottobre! Ma sapete cosa vuol dire il 25 ottobre alla Scala?[1]: vuol dire che io son vecchio (ed è pur troppo vero) ed un veterano messo negli invalidi! Sia come si vuole....; fu un errore per parte mia e per parte altrui! Io l'ho deplorato e lo deploro ancora!

Non mi dite nulla di voi? Non mi dite come state, cosa fate a Clusone, quando andate a Milano?

Qui tutto cammina come al solito. M'occupo di campi, di fabbriche, di terreni, e così passa la giornata senza fare forse niente d'utile, spendendo molti denari.... e senza che nissuno me ne sia grato! Così va il mondo, cosi è andato, e così è andato sempre: ed io lo lascio andare.

[1] In questo giorno aveva avuto luogo l'inaugurazione della sua statua nell'atrio della Scala.

Fonte: (VERDI, 1881f, p. 513-514).

9.1.81 Anexo 9.1.LXXXI – Ricordi a Verdi, sobre ter encontrado um Otello, uma Desdemona e um Jago

Documento	Carta
Remetente	Giulio Ricordi
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 08 de fevereiro de 1882

[Milano, prima dell'8.2.1882]

[…] un'attrice intelligente e come se ne vedono di rado: essa, come si dice, a empoigné le public.[1]

Insomma si spera che la seconda parte della stagione riesca fortunata!... Non si stupisca se le parlo così a lungo della nostra ci voglio tanto bene a questo povero teatro: il solo, pur troppo, ove si faccia un po' d'arte sul seno!!.,. Quale differenza collo scorso anno!!... Quel suo vecchio (lo dice. Lei... ben inteso) Ernani ha riempito per 18 sere il il teatro!!...[2] e Boccanegra,[3] passata l'impressione di Nizza[4] ha fatto nelle ultime 5 sere circa 7000 lire per rappresentazione!,.. ed ora?.., ora incassano 400 lire, o 500 media!!...

Questa è verità, Maestro.' checché ne dica... e senza le sue opere i teatri non stanno m piedi –

Avrei da raccontarle tutti gli intrighi le brutture che quest'anno, per certi suoi fini, ha commesso la Sig.ª Lucca,[5] onde figurare che tutti i teatri erano in sua mano!!... che mestieraccio infame vorrebbe ridurre questa sciocca, il mestiere d'editore!...

Ma lasciamo queste miserie: intanto le dirò che fui ancora dal Pelitti,[6] il quale ha ora trovato il modo di equilibrare bene il trombone basso, e di renderlo annodo a suonare: sta fabbricandone uno nuovo, ed appena pronto lo proveremo e glie ne darò notizie –

S'Ella mi darà nuove sue e della sig.ª Peppina, mi farà cosa gradita, graditissima poi se, come spero, saranno buone.

Mio padre si reca oggi in riviera, e così avrà il piacere di vederli passando per Genova = potessi averlo io questo piacere sempre grandissimo... e presto!!... e potessi ancora ardire di dirle che senza di Lei, si va a precipizio!! e potessi trovare tanta eloquenza da persuaderla!... Ma ho proibizione di Lei di parlare del cioccolatte così che non posso neppure dirle credo d'aver trovato un Otello, una Desdemona, un Jago!!.., Per che farne?,.. Ella potrebbe rispondermi!... ed io piuttosto che sentire questa risposta, me ne scappo via, non senza però dirle prima tutto il mio affetto tutta la mia gratitudine!...

Suo D^mo

Giulio Ricordi

Aut.: 1-BSAv; un foglio, quattro facciate. Manca la parte iniziale della lettera.

[1] Ricordi Si riferisce ad Elena Theodorides, in arte Teodorini (per la quale cfr. C VR 1890-81/196, nota 6, p. 168), che aveva interpretato Valentina negli *Ugonotti* di Giacomo Meyerbeer alla Scala (15 gennaio 1882, con 13 repliche). Fu successivamente Bianca nella Bianca di *Cervia* Antonio Smareglia (cfr. lett. 13, nota 1 e Appendice n. 2) ed Erodiade nell'omonima opera di Jules Massenet (cfr. lett. 16, nota 2 e Appendice n. 3). Cfr. anche la lettera successiva e le lett. 74, nota 1 e nota 114, nota 1.

[2] Ernani era andato in scena il 29 gennaio 1881, interpretato da Francesco Tamagno (Ernani), Victor Maurel (Don Carlo), Edouard De Reszke (Silva) e Anna D'Angeri (Elvira); scene di Giovanni Zuccarelli e vestiario di Luigi Zamperoni (Tintori. p. 48).

[3] Sul rifacimento del Simon Boccanegra, rappresentato alla Scala il 24 marzc.5 881, cfr. C VR 1880-81/141-176, pp. 125-154 g le relative Appendici nn. 19 e 20, pp. 269-280.

[4] L'incendio del Teatro Italiano del 22 marzo 1881 (cfr. C VR 1880-81/175, nota l, p. 153 e relativa Appendice n. 26, pp. 301-307).

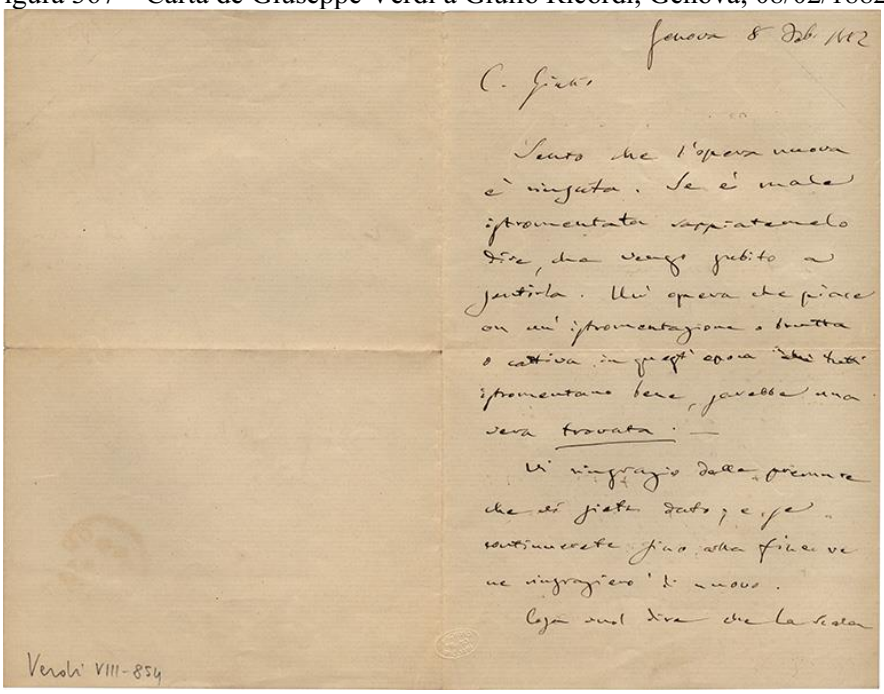
[5] Giovannina Lucca Strazza (cfr. CVR 1880-81/228, nota 2, p. 188). Anche precedentemente, tra il.1849 e il 1857, fra l? due Case vi erano state diatribe e cause per ruberie e contraffazioni,

[6] Cfr. lett. 8, notai

Fonte: (RICORDI, 1882, p. 13-14).

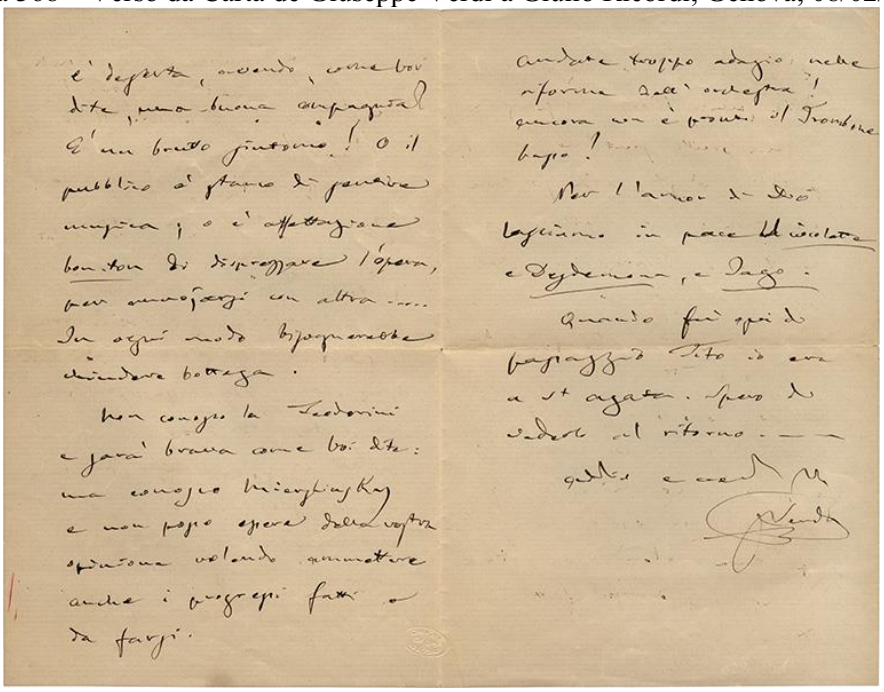
9.1.82 Anexo 9.1.LXXXII – Verdi a Ricordi, sobre ter encontrado um Otello, uma Desdemona e um Jago

Figura 367 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 08/02/1882.



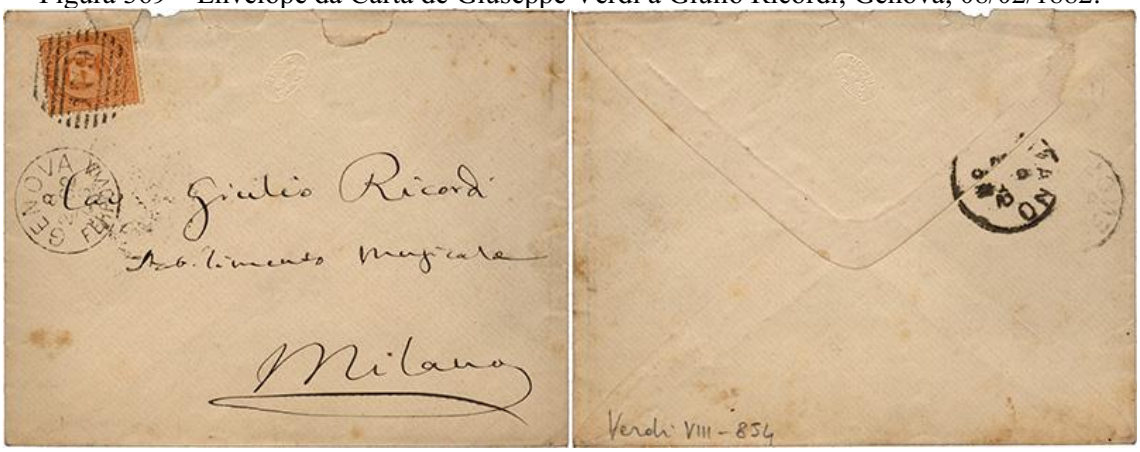
Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1882d).

Figura 368 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 08/02/1882.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1882d).

Figura 369 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 08/02/1882.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1882d).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Gênova, 08 de fevereiro de 1882

Genova 8 Feb. 1882

C. Giulio

Sento che l'opera nuova è riuscita.[1] Se è male istromentata sappiatemelo dire, che vengo subito a sentirla, Un'opera che piace con un'istromentazione o brutta o cattiva in quest'epoca [a]in cui[a] tutti istromentano bene, sarebbe una vera *trovata*. –

Vi ringrazio delle premure che vi siete dato; e se continuerete sino alla fine ve ne ringrazierò di nuovo.

Cosa vuol dire che la Scala è deserta, avendo, come Voi dite, una buona compagnia? E un brutto sintomo! O il pubblico è stanco di sentire musica; o è affettazione *bon-ton* di disprezzare l'opera per annojarsi con altra... In ogni modo bisognerebbe chiudere bottega.

Non conosco la Teodorini[2] e sarà brava come Voi dite: conosco Mierzhinsky[3] e non posso essere della vostra opinione volendo ammettere anche i progressi fatti o da farsi.

Andate troppo adagio nelle riforme dell'orchestra! ancora non è pronto il Trombone basso?

Per l'amor di Dio lasciamo in pace il ciocolatte e Desdemona, e Jago.

Quando fil qui di passaggio Tito io era a St Agata. Spero di vederlo al ritorno. –

Addio e cred

Vs

G. Verdi

Cav: Giulio Ricordi / Stabilimento Musicale / Milano.

[a] *che*.

Aut.: 1-Mr, n. 854; un foglio, due facciate e cre quarti, con busta.

T.P.: GENOVA FERROVIA/8/2-82/7S – MILANO/9/2-82/5M.

Pubbl.: Abbiati, IV, p. 197 (inc.)

[1] Bianca di Cervia, libretto di Fulvio Fulgonio, musica di Antonio Smareglia (cfr. C VR 1880-81/225, nota 13, 184), rappresentata in prima assoluta alla Scala il 7 febbraio 1882 e interpretata da Gottardo Aldighieri (Odrisio), Casaglia poi Amelia Stahl (Hannak), Elvira Colonnese (Renza), Federico Devilliers (Aldo), Elena Teodorini (Bianca), Francesco Vecchioni (Arnaldo); direttore Franco Faccio, scene di Giovanni Zuccarelli,, vestiario di Luigi Zamperoni, per 10 rappresentazioni (Tintori, p. 48). Sulla prima di quest'opera alla Scala cfr. Appendice n. 2.

[2] Cfr. lett. 12, nota l.

[3] Ladislao Mierzwinski (1850-1909), tenore polacco. Cantò nei principali teatri della Germania e al Teatro dell'Opera di Vienna. Ebbe pure i} titolo cli cantante dj camera della Corte di Prussia (Schmidl, II, p. 100). Interpreterà Jokanna nell'*Erodiade* di Massenet (cfr. lett. 16, nota 2 c Appendice n. 3) e successivamente Gabriele Adorno nel *Boccanegra*, Dalla recensione alla prima dell'opera di Massenet, tratta dalla *Perseveranza* (XXIX/8046, del 13.3.1882), si legge a proposito di Mierzwinski: "[…] è sempre un artista di mezzi potenti la sua voce bellissima, squillante nelle note acute è atta a dar rilievo alle frasi impetuose, sonore. La finitezza nel fraseggiare, il calore nell'accento e nel gesto gli mancano ancora […]". Cfr. anche lett. 27.

Fonte: (VERDI, 1882b, p. 15-16).

9.1.83 Anexo 9.1.LXXXIII – Boito a Verdi, sobre o interesse de Blaze de Bury na tradução francesa de *Otello*

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Cernobbio, 10 de agosto de 1882

Cernobbio, 10 agosto [1882]

A [Giuseppe Verdi, S. Agata]

Villa d'Este[1] (lago di Como) 10 agosto

Caro Maestro.[2]

Già da due mesi il Barone Blaze de Bury[3] mi ha fatto una domanda, per mezzo di sua moglie che io conobbi a Londra; la domanda si riduce in questi termini; trascrivo:

Un jour ou l'autre le Jago existera et par conséquent sera donné ici (a Parigi) sur la scène de l'Opéra ecc…. e per venire al concreto il Blaze de Bury incarica sua moglie, la Baronessa, di pregar me per ch'io preghi Lei, Maestro, di volergli assegnare per quel[a] jour ou l'autre la traduzione francese dell'Otello.

Vous trouverez je pense Verdi très favorable à cet arrangement dont Vous pourrez lui parler tout de suite così continua la Signora, ma il tout de suite è stato tale che la lettera è datata col 22 Giugno ed io compio la missione oggi (11 Agosto).[4]

Per parecchie ragioni non mi sono affrettato ad esaudire il desiderio del Blaze de Bury:[5]

prima di tutto a quell'epoca io non sapevo, Maestro, dove lei fosse, sapevo soltanto che lei non era più a Genova, e che non era neanche a S. Agata, e questa verità la scrissi alla Baronessa per coonestare il mio ritardo. Altra ragione: per quanto pregevole fosse la proposta d'un uomo coltissimo, e artista nell'anima e che io apprezzo e considero come il critico più autorevole di Francia, io pensavo che questa proposta fosse intempestiva e per questo non mi affrettai ad eseguire il mio incarico. Questa considerazione però non la confidai alla Baronessa perché io non mi sentivo l'autorità presso la Signora[b] di giudicare opportuna od inopportuna la proposta, il giudice di ciò, Maestro, è lei.

Ma un'altra lettera della Blaze de Bury torna alla carica e questa volta..., e questa volta per rispondere devo attingere alla fonte e non potrei più dire che io non so dove Verdi dimori.

La prego dunque, Maestro, di indirizzarmi una riga intorno a questa quistione o, se lei preferisce, d'indirizzarla allo stesso Blaze de Bury che abita a Parigi rue Oudinot. 20.

Per me è lo stesso pur che una parola in sì, o in no, o in più tardi, o in forse, sia detta. Non vorrei che quell'insigne scrittore francese credesse che io ho messa in questa vertenza della cattiva volontà e in verità ce l'ho messa ma non nel senso che potrebbe credere lui (che io ammiro) bensì ho messo della buona volontà nel non tediar lei, Maestro, perché so per prova che quando un'opera non è terminata è uggiosa ogni parola ed ogni atto che sembri venire con intenzione di spingere quel lavorìo segreto della mente che compulsa e misura sé stesso e da sé solo conosce la sua via e il punto della sua mèta.

Pure da tutti questi segni si vede con quanta febbre di desiderio sia attesa in Francia quell'opera e se lo è tanto in Francia, che è la nazione più boriosa e meno amica alla nostra, pensi cosa dev'essere qui e altrove. Ma basta; ho detto già troppo.

A proposito; Lei si lagnava d'un verso che aveva la parola arce, troppo ricercata.

Il verso se la mia memoria non mi tradisce diceva:

E l'arce ascesa alla breccia fatal.

Ho pensato che è facile correggere mutando la voce: ascesa in un sostantivo: p.e:.

E l'aspra ascesa e la breccia fatal[6]

Veda se coinciderebbe così col senso del verso antecedente.

Io resterò a Villa d'Este fin al 28 di questo mese, poi andrò a far visita a un frate benedettino per nome Guido d'Arezzo, non conosco ancora la Toscana (veda che vergogna!) e sarà una buona occasione per fare la sua conoscenza.[7]

Tante cose affettuose alla casa di S. Agata e ai suoi cari abitanti

suo

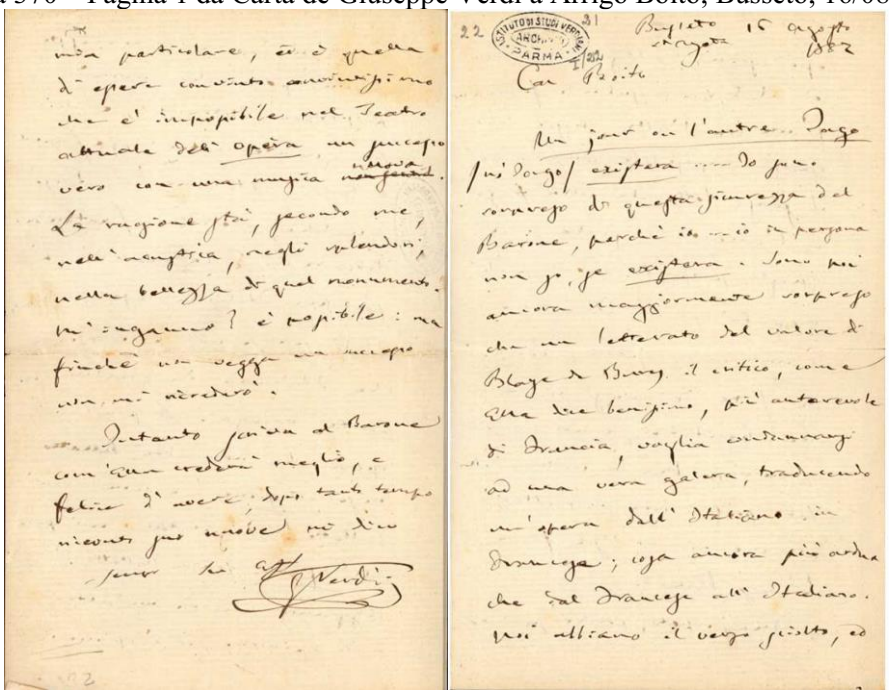
Arrigo Boito

S. Agata, Villa Verdi; in C. GATTI, *Verdi*, I, Milano, Alpes, 1931, p. 357 (parz.); *Le lettere di Boito sull'«Otello»*, cit., p. 132-133.
Sulla busta timbro postale: «Cernobbio 11 ago 1882».
[a] *quel* aggiunta nell'interlinea
[b] *presso la Signora* aggiunta nell'interlinea
[1] Villa di Vittoria Cima: cfr. lettera 2, nota 1.
[2] Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
[3] Henry Blaze de Bury: cfr. lettera 152, nota 3.
[4] Come osservato in *Carteggio Verdi-Boito*, II, cit., p. 312, la data 11 agosto corrisponde con il timbro postale ma non con quella segnata da Boito all'inizio della lettera, probabilmente frutto di un errore.
[5] L'*Otello* non sarebbe stato tradotto da Blaze de Bury ma dallo stesso Boito e dal Du Locle (Milano, Ricordi, 1887).
[6] *Otello*, atto I, scena III. Nella versione definitiva il verso venne mutato: «E il vol gagliardo alla breccia mortal».
[7] Cfr. lettere 192, 193.

Fonte: (BOITO, 1881g, p. 184-186).

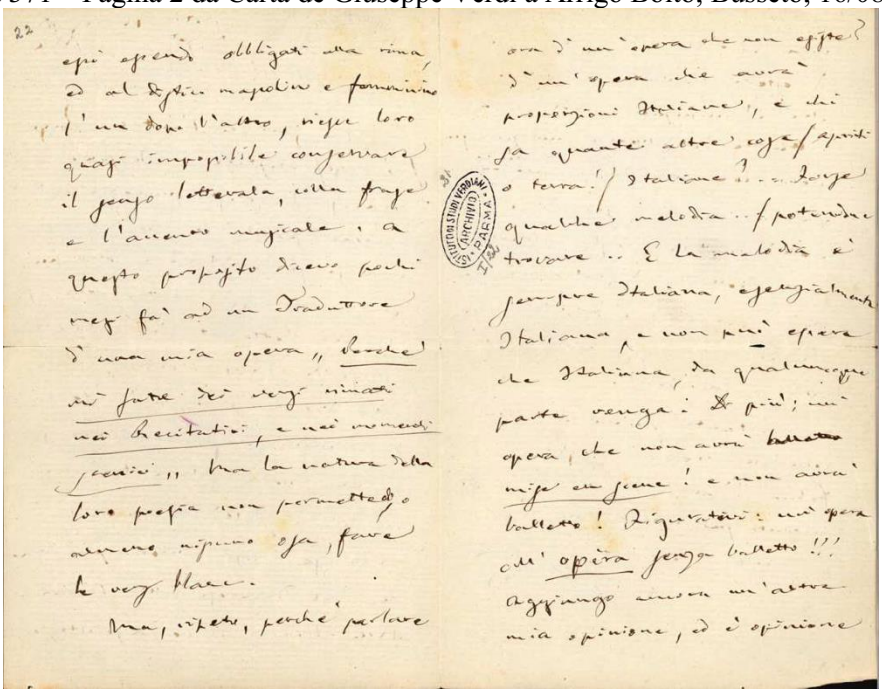
9.1.84 Anexo 9.1.LXXXIV – Verdi a Boito, sobre o interesse de Blaze de Bury na tradução francesa de *Otello*

Figura 370 – Página 1 da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Busseto, 16/08/1882.



Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1882e).

Figura 371 – Página 2 da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Busseto, 16/08/1882.



Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1882e).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Busseto, 16 de agosto de 1882

Busseto 16 Agosto

StAgata

1882

Car Boito

Un jour ou l'autre Jago (nò Jago)[1] *existera*… Io sono sorpreso di questa sicurezza del Barone, perché io... io in persona non so, se existera. Sono poi ancora maggiormente sorpreso che un letterato del valore di Blaze de Bury il critico, come Ella dice benissimo, più autorevole di Francia, voglia condannarsi ad una vera galera, traducendo un'opera dall'Italiano in Francese; cosa ancora più ardua che dal Francese all'Italiano. Noi abbiamo il verso sciolto, ed essi essendo obbligati alla rima, ed al distico mascolino e femminino l'un dopo l'altro, nesce loro quasi impossibile conservare il senso letterale, colla frase e l'accento musicale. A questo proposito dicevo pochi mesi fà ad un Traduttore d'una mia opera "*Perché mi fate dei versi rimati nei Recitativi, e nei momenti scenici*" Ma la natura della loro poesia non permette di, o almeno nissuno osa, fare le vers blanc2.

Ma, ripeto, perché parlare ora d'un'opera che non esiste? d'un'opera che avrà proporzioni Italiane, e chi sa quante altre cose (apriti o terra!) Italiane?... Forse qualche melodia... (potendone trovare... E la melodia è sempre Italiana, esenzialmente Italiana, e non può essere che Italiana, da qualumque parte venga. Di più: un'opera che non avrà [a]*mise en scene*, e non avrà balletto! Figuratevi: un'opera *all'Opéra* senza balletto!!![3] Aggiungo ancora un'altra mia opinione, ed è opinione mia particolare, ed è quella di essere convinto convintissimo che è impossibile nel Teatro attuale dell'*Opéra* un successo vero con una musica [b]nuova. La ragione sta, secondo me, nell'acustica, negli splendori, nella bellezza di quel monumento. M'inganno? è possibile: ma finché non vegga un successo non mi ricrederò.

Intanto scriva al Barone com'Ella crederà meglio, e felice d'avere, dopo tanto tempo ricevuto sue nuove mi dico

semp. Suo aff

G. Verdi

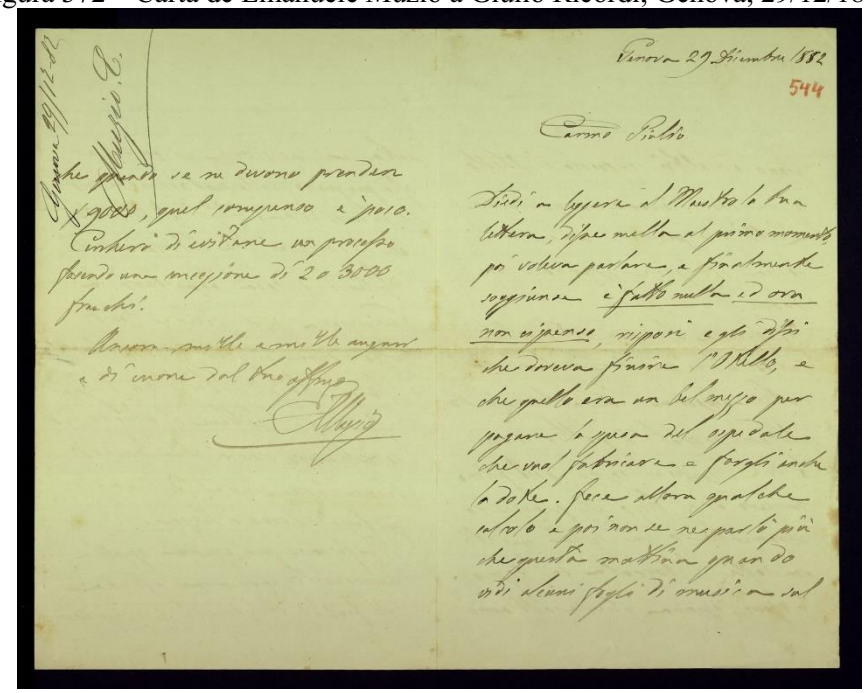
[a] *canc.:* balletto
[b] *canc.*: non sentita

Aut.: 1-PAi, DA 1/22, due fogli, quattro facciate
Pubbl.: GATTI, II, p. 357 (framm.); NARWI, pp. 483-483 (parz.)
[1] *nò Jago*: Verdi intende affermare che non sarà questo il titolo dell'opera; cfr. lettera n. 71: «Si parla, e mi si scrive sempre di *Jago*!!! Ho un bel rispondere *Otello, pas Jago, n 'est pas fini*!!!] Per parte mia poi mi parrebbe ipocrisia il non chiamarlo *Otello*».
[2] Vale a dire (Verdi lo ha appena detto) il verso sciolto, non rimato.
[3] In vista dell'allestimento di *Otello* in francese all'Opéra di Parigi (1895) Verdi comporrà tuttavia un "balletto"; e sarà questo l'ultimo brano di musica da lui composto per il teatro.

Fonte: (VERDI, 1882c, p. 48).

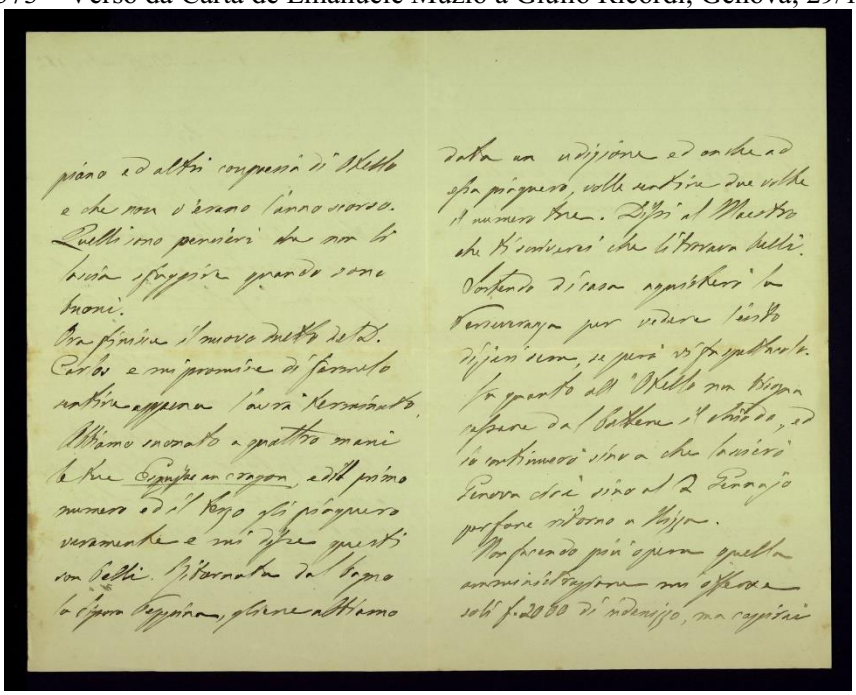
9.1.85 Anexo 9.1.LXXXV – Muzio a Ricordi, sobre o hospital

Figura 372 – Carta de Emanuele Muzio a Giulio Ricordi, Gênova, 29/12/1882.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1882b).

Figura 373 – Verso da Carta de Emanuele Muzio a Giulio Ricordi, Gênova, 29/12/1882.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (MUZIO, 1882b).

Documento	Carta

Remetente	Emanuele Muzio
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Gênova, 29 de dezembro de 1882

Genova, 29 dicembre 1882.

Diedi da leggere al Maestro la tua lettera, disse nulla al primo momento, poi voleva parlare, e finalmente soggiunse "è fatto nulla ed ora non ci penso", risposi e gli dissi che doveva finire *l'Otello*, e che quello era un bel mezzo per pagare la spesa del ospedale che vuol fabricare e fargli anche la dote. Fece allora qualche calcolo e poi non se ne parlò più che questa mattina, quando vidi alcuni fogli di musica sul piano ed altri con poesia di *Otello* che non v'erano l'anno scorso. Quelli sono pensieri che non li lascia sfuggire quando sono buoni.

Ora finisca il nuovo duetto del D. Carlos e mi promise di farmelo sentire appena l'avrà terminato.

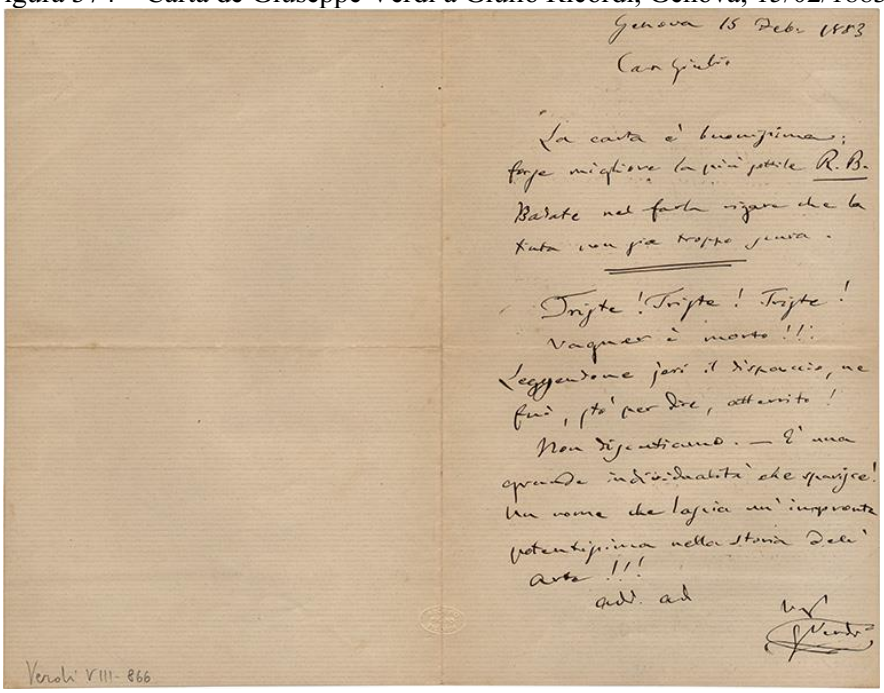
Abbiamo suonato a quattro mani le tue *Esquisses en crayon*, ed il primo numero ed il terzo gli piacquero e mi disse questi son belli. Ritornata dal bagno la Signora Peppina, gliene abbiamo data un'audizione ed anche ad essa piacquero, volle sentire due volte il numero tre. Dissi al Maestro che ti scriverei che li trovata belli.

[…]

Fonte: (MUZIO, 1882a, p. 206).

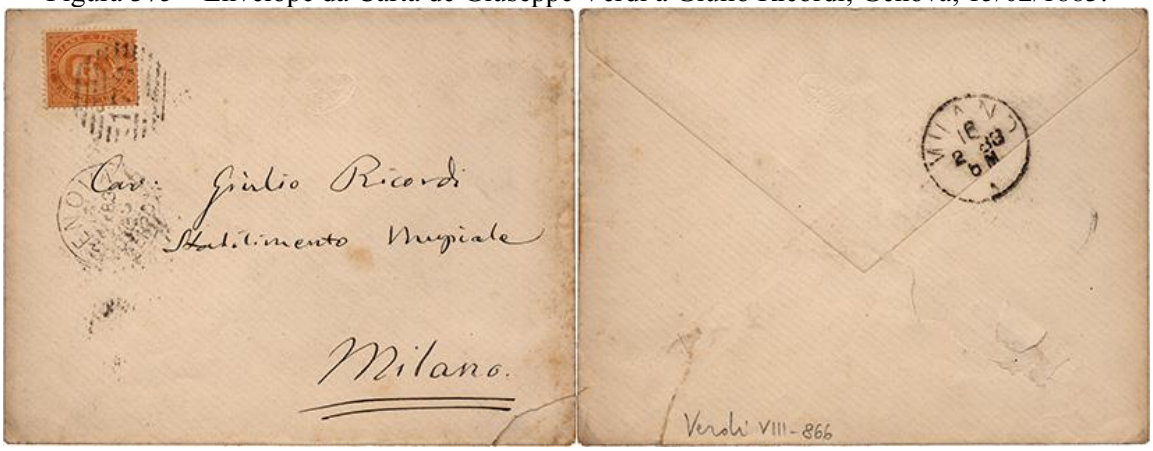
9.1.86 Anexo 9.1.LXXXVI – Verdi a Ricordi, sobre a morte de Wagner

Figura 374 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 15/02/1883.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1883b).

Figura 375 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 15/02/1883.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1883b).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Gênova, 15 de fevereiro de 1883

[14 Febbraio 1883.]

[A Giulio Ricordi.]

La carta è buonissima tanto la prima che la seconda:

forse migliore la più sottile R. B. ma badate nel farla rigare che la tinta non sia troppo scura.

Triste. Triste. Triste.

Wagner è morto!

Leggendone jeri il dispaccio ne fui, sto per dire, atterrito!

Non discutiamo. – È una grande individualità che sparisce!

Un nome che lascia un'impronta potentissima nella Storia dell'Arte!

Fonte: (VERDI, 1883a, p. 323).

9.1.87 Anexo 9.1.LXXXVII – Boito a Verdi, retomando o *carteggio* em 84

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Nervi, 21 de janeiro de 1884

[Nervi, 21 gennaio 1884]

A [Giuseppe Verdi, Genova]

Carissimo Maestro,[1]

I ravioli genovesi sono eccellenti e li adoro e verrei a divorarli alla sua mensa Giovedì

venturo.

Se ho scelto male il giorno ella ha il tempo di rispondermi: no.

Ma penso che se ci saranno i ravioli in tavola io ne mangerò troppi e lei ne mangerà anche, e li digeriremo con fatica; penso che tutto ciò che va in lavoro di stomaco non va in lavoro di cervello e mi viene in mente la frase che lei mi disse a proposito del Moro di Venezia:[2] «è tutta quistione di stomaco».

E allora niente ravioli; desineremo insieme Giovedì (mi pare ch'ella pranzi anche a Genova alle sei) desineremo, ma senza la tentazione dei ravioli, avremo un pranzetto saggio e sano e tutto intellettuale.

Dunque se lei permette (se non mi risponde è segno che permette) a rivederci Giovedì alle sei.

I miei migliori saluti alla signora Giuseppina.3

Una affettuosa stretta di mano.

suo

Arrigo Boito

S. Agata, Villa Verdi; in *Le lettere di Boito sull'«Otello»*, cit., p. 137.
Sulla busta: «Giuseppe Verdi Palazzo Doria Genova»; timbro postale «Nervi 21-1-84»; di altra mano: «Signore» seguono due parole illeggibili e poi «Giovedì ore 2».
[1] Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
[2] Sull'*Otello*: cfr. lettera 124, nota 3.
[3] Giuseppina Verdi Strepponi: cfr. lettera 141, nota 4.

Fonte: (BOITO, 1884a, p. 225-226).

9.1.88 Anexo 9.1.LXXXVIII – Verdi a Boito, sinalizando o início da composição

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 07 de fevereiro de 1884

Gen[ova]: 7 F[ebbraio]. 84

Caro Boito

Come avete presto!

Potessi fare io altrettanto.

Sta bene[1].

A rivederci dumque

Vos[t]

G. Verdi

Arrigo Boito / Albergo Vittoria / Nervi

Aut.: 1-PAc, b. E. 27-27a; un foglio, una facciata; sul foglio e sulla busta, di altra mano: J", a destra: «6-2-84» e «Copiata»

T.P.: GENOVA/ 8/2-84 (4 S / FERROVIA

Pubbl.: NARDI, p. 490 NERVI / 8 / FEB / 84

[1] À partire da questa lettera Otello ritorna sul tavolo di lavoro del Maestro. Il biglietto dovrebbe infatti alludere all'invio di nuovi versi o meglio ritocchi, riguardanti il I atto di Otello (vedi qui sotto lettera di Boito a Tornaghi). Boito si era intanto trasferito a Nervi, non lontano da Genova; dall'incontro di quel giovedì 24 gennaio alla data del presente biglietto erano seguiti, con tutta probabilità, altri contatti (il che giustificherebbe lo stupore di Verdi «Come avete fatto presto! p); lo si può desumere indirettamente da alcune lettere di Boito ad amici e conoscenti; sua è una lettera del 9 febbraio a Pacchierotti, cui comunica il rifiuto di Verdi a presenziare l'inaugurazione del rinnovato Teatro Nuovo di Padova (città natale, va ricordato, di Boito), per l'occasione intitolato al nome del compositore.

Il Maestro mi assicura d'aver risposto ringraziando, alla lettera della Direzione del Teatro Verdi e ciò fin dallo scorso Decembre; soggiunge d'aver parlato intorno allo stesso argomento col Signor Architetto Sfondrini.

Il costrutto è questo: Verdi sente con riconoscenza le cortesi manifestazioni che gli vengono da Padova, ma non assisterà all'inaugurazione del Teatro che porta il suo nome. Per verità io non ho neanche tentato né sperato mai di rimuoverlo da questo proposito. Intendo e rispetto troppo il sentimento che lo guida in questa risoluzione per osare di contraddirlo e per sperare di convertirlo al desiderio dei miei concittadini (*aut.*: Archivio di Stato di Padova).

Il 19 febbraio, nell'apprestarsi a partire per Napoli ove assistere alle prime prove del *Mefistofele*, il poeta informa Tornaghi, vedi Anexo 9.1.LXXXIX.

Rientrato a Nervi e in procinto di ritornare a Napoli per la messa in scena del *Mefistofele* (sarà rappresentato in "prima" locale al *San Carlo* il 19 marzo), Boito scrive ancora a Tornaghi:

Oggi andrò a Genova per vedere il nostro Maestro che non ho più veduto dopo il mio ritorno da Napoli (*aut.*: 1-Mr).

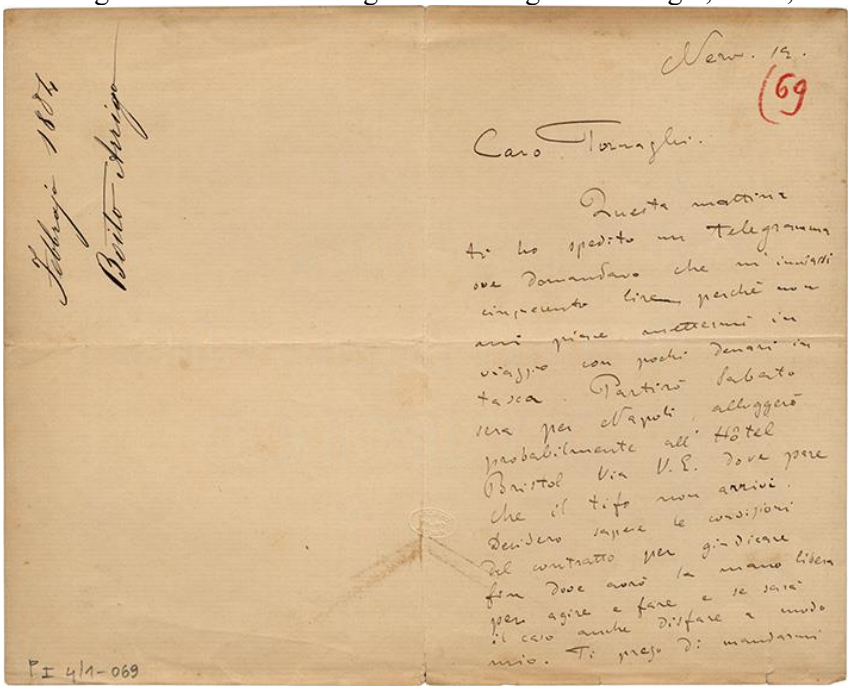
Infine il 20 marzo, da Napoli, Boito annuncia a Giulio Ricordi, vedi Anexo 9.1.XC.

Tutto per il meglio, dunque. Ma si sta approssimando — come ora si apprenderà – l'"incidente" dell'intervista boitiana a un giornale napoletano, destinato a irrigidire «la mano, che aveva cominciato a tracciare alcune battute».

Fonte: (VERDI, 1884a, p. 86).

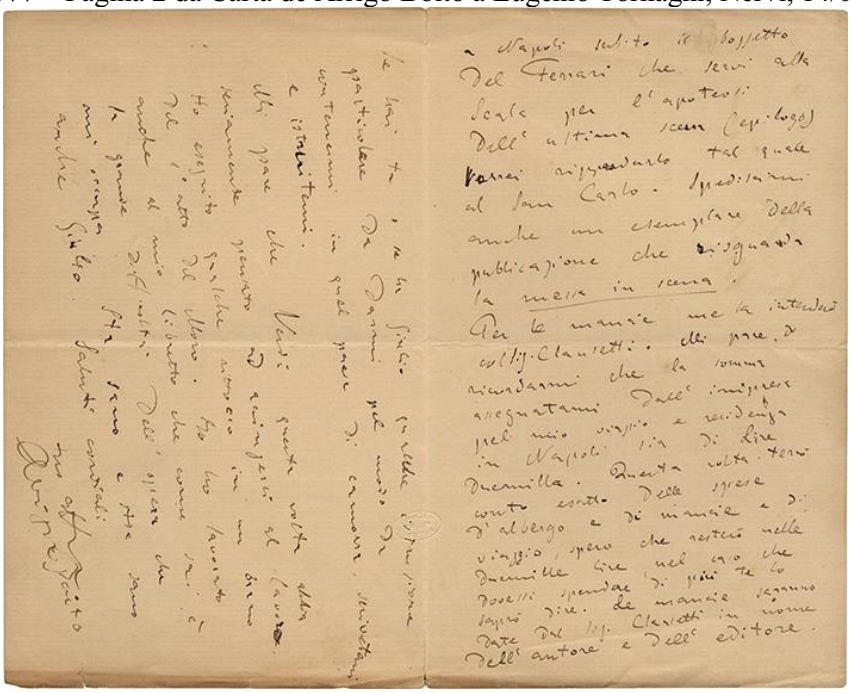
9.1.89 Anexo 9.1.LXXXIX – Boito a Tornaghi, anunciando que Verdi está compondo

Figura 376 – Página 1 da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Nervi, 14/02/1884.



Fonte: *Website do ASR*, (BOITO, 1884e).

Figura 377 – Página 2 da Carta de Arrigo Boito a Eugenio Tornaghi, Nervi, 14/02/1884.



Fonte: *Website do ASR*, (BOITO, 1884e).

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito

Destinatário	Eugenio Tornaghi
Local e Data	Nervi, 14 de fevereiro de 1884

Nervi, 14 [febbraio 1884]

A [Eugenio] Tornaghi

Nervi. 14.

Caro Tornaghi.[1]

Questa mattina ti ho spedito un telegramma ove domandavo che mi inviassi cinquecento lire perché non mi piace mettermi in viaggio con pochi denari in tasca. Partirò Sabato sera per Napoli alloggerò probabilmente all'Hôtel Bristol Via V. E. dove pare che il tifo non arrivi.

Desidero sapere le condizioni del contratto per giudicare fin dove avrò la mano libera per agire e fare e se sarà il caso anche disfare a modo mio. Ti prego di mandarmi a Napoli subito il bozzetto del Ferrari che servì alla Scala per l'apoteosi dell'ultima scena (epilogo).[2]

Vorrei riprodurlo tal quale al *San Carlo*.[3] Spediscimi anche un esemplare della pubblicazione che risguarda la <u>messa in scena</u>.

Per le mancie me la intenderò col Sig. Clausetti.[4] Mi pare di ricordarmi che la somma assegnatami dall'impresa pel mio viaggio e residenza in Napoli sia di Lire duemilla. Questa volta terrò conto esatto delle spese d'albergo e di mancie e di viaggio, spero che resterò nelle duemille lire, nel caso che dovessi spendere di più te lo saprò dire. Le mancie saranno date dal Sig. Clausetti in nome dell'autore e dell'editore.

Se hai tu o se ha Giulio[5] qualche istruzione particolare da darmi pel modo da contenermi in quel paese di camorra, scrivetemi e istruitemi.

Mi pare che Verdi[6] questa volta abbia seriamente pensato ad accingersi al lavoro.

Ho eseguito qualche ritocco in un brano del 1° atto del Moro.[7] Io ho lavorato anche al mio libretto che come sai è la grande difficoltà dell'opera che mi occupa. Sta sano e stia sano anche Giulio.

Saluti cordiali

tuo aff.

Arrigo Boito

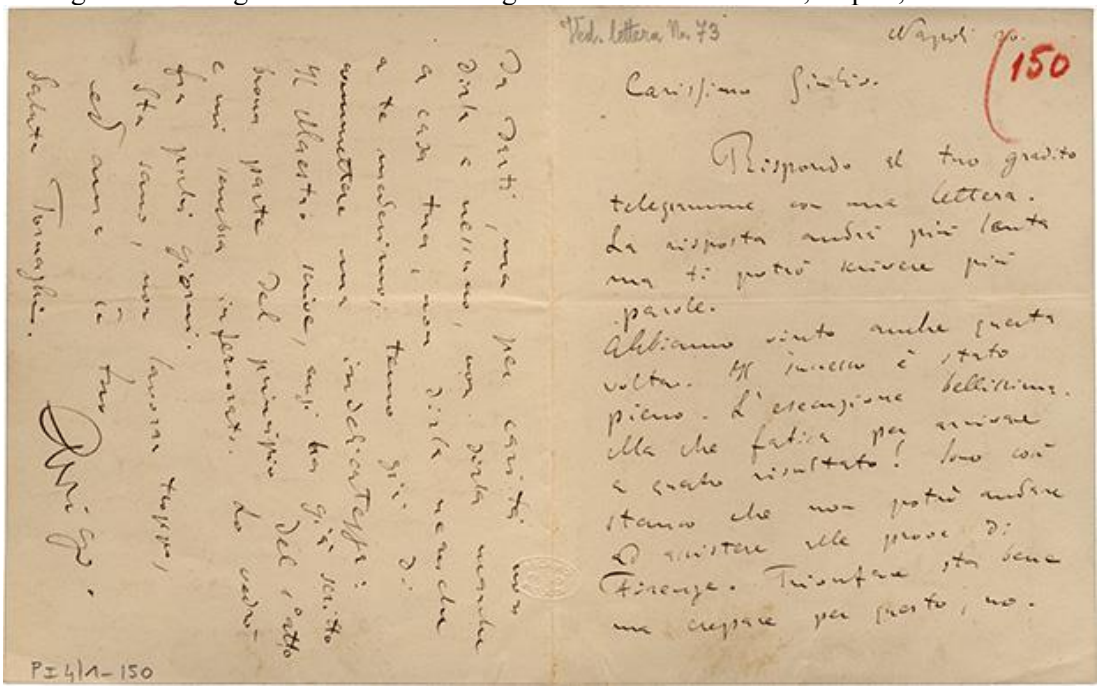
Inedita. Milano, Archivio Ricordi della Ricordi & C. Spa, ospitato presso la Biblioteca nazionale Braidense.
Di altra mano: «Febbraio 1884 Boito Arrigo».
1 Eugenio Tornaghi: cfr. lettera 36, nota 1.
2 Si tratta del *Mefistofele* (cfr. lettera 54, nota 4).
3 Il *Mefistofele* sarebbe stato rappresentato a Napoli nella primavera (cfr. lettera 230, nota 3).

4 Pietro Clausetti: cfr. lettera 237, nota 2.
5 Giulio Ricordi: cfr. lettera 36, nota 3.
6 Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
7 Sull'*Otello* cfr. lettera 124, nota 3.

Fonte: (BOITO, 1884b, p. 227).

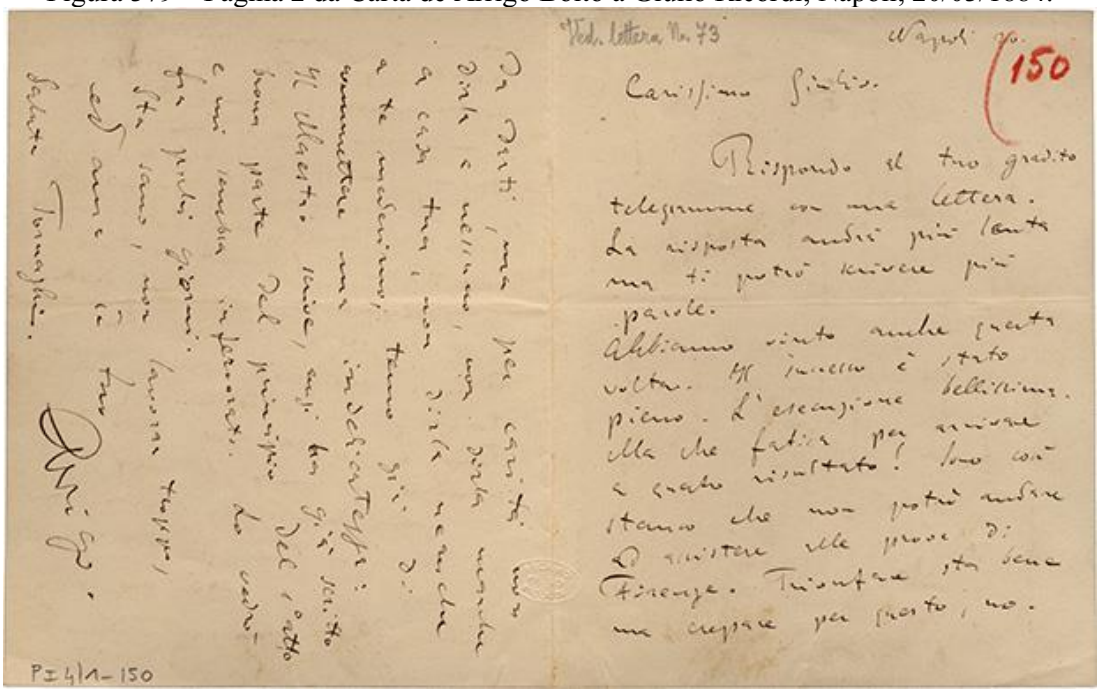
9.1.90 Anexo 9.1.XC – Boito a Ricordi, anunciando que Verdi está compondo

Figura 378 – Página 1 da Carta de Arrigo Boito a Giulio Ricordi, Napoli, 20/03/1884.



Fonte: *Website do ASR*, (BOITO, 1884d).

Figura 379 – Página 2 da Carta de Arrigo Boito a Giulio Ricordi, Napoli, 20/03/1884.



Fonte: *Website do ASR*, (BOITO, 1884d).

Documento	Carta

Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Nápoles, 20 de março de 1884

Napoli, 20 [marzo 1884]

A Giulio [Ricordi]

Napoli 20

Carissimo Giulio.[1]

Rispondo al tuo gradito telegramma con una lettera.

La risposta andrà più lenta ma ti potrò scrivere più parole.

Abbiamo vinto anche questa volta. Il successo è stato pieno. L'esecuzione bellissima.[2]

Ma che fatica per arrivare a questo risultato! Sono così stanco che non potrò andare ad assistere alle prove di Firenze. Trionfare sta bene ma crepare per questo, no.

Le masse furono mirabili, gli artisti perfetti. Il pubblico cortesissimo. Oramai c'è bisogno d'un fiasco ma d'un vero fiasco per questo ostinato Mefistofele d'un fiasco che non somigli a quello di Genova, dove sono arrivati l'altr'jeri al ventesima terza rappresentazione con sommo dileto dell'impresa. Spero che Firenze mi dia questo fiasco, tanto per variare.

Torno a pregarti sul serio di mandare a vuoto il Mefisto di Vienna (compagnia italiana) non già perch'io tema lì quel fiasco che spero, non ci sarà, ma perché desidero che i Viennesi abbiano dell'opera mia, nel suo originale italiano, un esempio molto ma molto più perfetto di quello che avrebbero ora.[3] A Vienna il Mefisto italiano non deve andare che con Faccio[4] o con Mancinelli.[5]

Mi sono raccomandato al Clausetti[6] per ordinare esattamente la questione delle mancie, prevedo che si spenderà un mucchio di quattrini.

Martedì venturo sarò ritornato a Nervi. Ho una buona notizia da darti, ma per carità non dirla a nessuno, non dirla neanche a casa tua, non dirla neanche a te medesimo, temo già di commettere una indelicatezza:

Il Maestro[7] scrive, anzi ha già scritto buona parte del principio del I° atto[8] e mi sembra infervorato. Lo vedrò fra pochi giorni.

Sta sano, non lavorare troppo, ed ama il tuo

Arrigo.

Saluta Tornaghi.[9]

Parzialmente inedita. Milano, Archivio Ricordi della Ricordi & C. Spa, ospitato presso la Biblioteca nazionale Braidense; in R. DE RENSIS, *Arrigo Boito. Capitoli biografici*, cit., pp. 118-119 (parz.).

1 Giulio Ricordi: cfr. lettera 36, nota 3.
2 Si tratta del *Mefistofele* al S. Carlo di Napoli (cfr. lettera 230, nota 3).
3 Sulle riserve di Boito riguardo alla rappresentazione viennese cfr. lettera 242.
4 Franco Faccio: cfr. lettera 1, nota 1.
5 Luigi Mancinelli: cfr. lettera 91, nota 4.
6 Pietro Clausetti: cfr. lettera 237, nota 2.
7 Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
8 Boito si riferiva all'*Otello* (cfr. lettera 124, nota 3).
9 Eugenio Tornaghi: cfr. lettera 36, nota 1.

Fonte: (BOITO, 1884c, p. 232-233).

9.1.91 Anexo 9.1.XCI – Verdi a Faccio, sobre o caso Cafiero, 1

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Franco Faccio
Local e Data	Gênova, 27 de março de 1884

Genova, 27 Marzo 1884.

Car. Faccio,

Due parole per ringraziarvi della vostra buona disposizione a favore della persona che vi ho raccomandata: due altre parole per cosa che mi riguarda personalmente.

Il Pungolo riporta dal Piccolo di Napoli queste frasi: «A proposito del Jago, Boito disse che l'argomento l'aveva trattato quasi a contragenio; ma che, terminato, si era rammaricato non poterlo musicare lui...». Queste parole, dette in un banchetto[1], si può ammettere non abbiano gran valore; ma disgraziatamente si prestano a commenti. Si potrebbe per es. dire che io gli ho forzata la mano per trattare questo soggetto. Fin qui poco male; e voi sapete del resto come sono andate le cose. – Il peggio si è che Boito, rammaricandosi di non poterlo musicare lui stesso, fa naturalmente supporre, com'egli non isperasse vederlo da me musicato com'egli vorrebbe. Ammetto perfettamente questo, lo ammetto completamente, ed è perciò che io mi rivolgo a voi, al più antico, al più saldo amico di Boito, affinchè quando ritornerà a Milano gli diciate a voce, non in iscritto, che io senz'ombra di risentimento, senza rancore di sorta gli rendo intatto il suo manoscritto. Più essendo quel libretto di mia proprietà, glielo offro in dono qualora egli intenda musicarlo. S'egli lo accetta, io ne sarò lieto nella speranza di avere con questo contribuito; e giovato all'arte che noi tutti amiamo.

Scusate del disturbo che vi reco; ma è cosa da trattarsi intimamente, non v'era persona a questo meglio adatta di voi.

State sano e credetemi Vos.

[1] Abbiamo chiesto allo stesso M.º Boito schiarimenti su questo punto; egli ci rispose: «Andato in scena per la prima volta, nel 1884 al *San Carlo*, il *Mefistofele*, i professori del Conservatorio mi offersero un banchetto, dove, interrogato intorno al libretto dell'*Otello*, espressi dei sentimenti ben diversi da quelli grossolanamente interpretati dal Piccolo».

Fonte: (VERDI, 1884b, p. 324-325).

9.1.92 Anexo 9.1.XCII – Faccio a Verdi, sobre o caso Cafiero, 1

Documento	Carta
Remetente	Franco Faccio
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 04 de abril de 1884

Milano, 4 aprile 1884

Domenica sera, appena tornato da Trieste e recatomi alla Scala per la rappresentazione del *Profeta*, trovai la di lei lettera che lessi con vivissima commozione. Avendo preso impegno col carissimo Giulio di preparargli un concerto per l'inaugurazione del nuovo Stabilimento (concerto che ebbe luogo ieri) non mi fu possibile trovare un po' di tempo per risponderle diffusamente, ciò che posso fare questa mattina.

Le riflessioni e le conclusioni della di lei lettera provano una volta di più l'immensa bontà e delicatezza dell'animo suo, bontà e delicatezza che si traducono in ogni atto anche più occulto della sua vita privata, e che si equilibrano perfettamente (cosa, me la lasci dire, che non sempre s'incontra nelle personalità illustri) colla grandezza della mente che fecondò nel campo dell'arte tante opere immortali. Ella trascrivendomi le parole che Boito avrebbe pronunciate a Napoli aggiunge che *queste parole, dette in un banchetto si può ammettere non abbiamo gran valore*, e forse non pensava che tale valore era anche più discutibile per essere quelle parole state riferite da un giornale che poteva e doveva aver mal capito.

Se Boito ha parlato di *rammarico* giurerei su quanto ho di più sacro che alludeva a quello che egli, Ricordi, io e tutti quanti siamo ad amare e ambire la gloria dell'arte italiana, proveremmo ove Ella veramente non s'inducesse a scrivere l'*Otello*. E infatti è egli possibile che Boito abbia lasciato trascorrere tre anni, ché tanti credo sieno passati dacché è scritto il libretto d'*Otello*, parlando le mille volte con me, suo vecchio e intimissimo amico, di Lei e della sospirata sua futura musica, senza accennare almeno a quel tale rammarico ch'io non posso né voglio ammettere, se rammarico ci fosse stato?

Invece furono infinite le volte in cui mi parlò della immensa e onorifica soddisfazione che aveva provato nel vestire di forme melodrammatiche, e pel solo Verdi, quel potente e scabroso soggetto che a *Verdi solo* era permesso di mettere in musica. Naturalmente parlerò a Boito, quando sarà di ritorno, (non scriverò come Ella dice benissimo), di questo che per me è a ogni modo spiacevolissimo incidente, e lo farò in modo da risparmiargli, dopo che avrò appurata la verità un dolore immeritato. Già fin d'ora sono

sicuro ch ‘egli ignora l’articolo del «Piccolo» e la riproduzione del «Pungolo»; poiché all’indomani del banchetto scomparve da Napoli, e chi volesse ora farne ricerca dovrebbe prendere la via di Nervi…

Fonte: (FACCIO, 1884a, p. 237-238).

9.1.93 Anexo 9.1.XCIII – Verdi a Faccio, sobre o caso Cafiero, 2

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Franco Faccio
Local e Data	20 de abril de 1884

[...]

Quando Boito arriverà a Milano, Voi sarete già forse partito per Torino. In ogni modo, al vostro ritorno, sarete sempre in tempo di parlargli dell'affare di cui vi pregai nella lettera del 27 marzo prossimo passato. Il libretto è sempre a sua disposizione.

[...]

Fonte: (VERDI, 1884c, p. 92).

9.1.94 Anexo 9.1.XCIV – Boito a Verdi, sobre o caso Cafiero, 1

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	26 de abril de 1884

Milano [26 Aprile 1884][611]

A [Giuseppe Verdi, S. Agata]

Milano. Sabato

Caro Maestro.[1]

Ho fatto una punta a Torino per vedere il Castello Medioevale,[2] una meraviglia; e sono arrivato a Milano ieri. Per molte ragioni mi compiaccio d'aver eseguita questa gita; a Torino vidi mio fratello[3] ed alcuni buoni amici fra i quali il Giacosa,[4] che mi fece da cicerone, e Faccio che stava appunto provando la sua Cantata,[5] la quale produsse, specialmente nel principio e nella cadenza, quel grande effetto che mi aspettavo. Ma la ragione principale che fece riescire la mia gita più felice ancora di quello che io speravo ed inopinatamente opportuna, venne dalle confidenze che Faccio mi rivelò a proposito d'una lettera ch'Ella gli scrisse.[6]

Se io non fossi andato a Torino chi sa quanti mesi avrei ancora tardato a sapere ciò che Lei voleva ch'io sapessi per bocca dell'amico mio.

Grazie con tutto il cuore Maestro mio, grazie, ma mi par già troppo d'essere obligato di risponderle sul serio che non accetto, che non accetto la grande, la nobile offerta sua.

Questi giornalisti devono essere d'una razza ben diversa da quella della brava gente, non dico tutti, ma la maggior parte. Eccone uno che trova modo di fraintendere così bestialmente le mie parole da costruire una frase che sta precisamente agli antipodi del mio sentimento, e questa frase egli la stampa e altri giornalisti la ripetono, e così, per opera degli sciocchi, degli indelicati, si stabilisce fra me e Lei, a danno mio, una posizione sciocca e indelicata dalla quale oggi soltanto mi trovo liberato. E se mi trovo[a] liberato da questa falsa posizione è, Maestro, per merito suo, e di ciò più che dell'offerta in se stessa, la ringrazio fervidamente perché da ciò[b] l'animo mio prende occasione di aprirsi a Lei con piena sicurezza.

[611] A carta original não possui indicação de data, apenas "sábado". Conforme Conati (2014, p. 90), considerando que a Cantata de Faccio foi realizada no dia 25, quando Boito revela ter conversado com o amigo, e que o sábado posterior mais próximo era o do dia 26 e que a resposta de Verdi a esta mesma carta data do dia 26, assume-se que a data de envio, diferentemente do dia 19, que foi a adotada por Bosio (2010a, p. 234).

Lessi quella scipita notizia sul Roma,[7] un giornale di Napoli che avevo con me mentre viaggiavo per Genova. Non le so dire quanto rimanessi indignato e turbato.

Per tutto il tempo del viaggio pensai come avrei potuto riparare all'asineria del giornalista.

Il primo impulso fu quello di scrivere io al redattore del Roma, poi mi colse lo scrupolo di dover scrivere di Lei senza il suo assenso e decisi di chiederglielo.

Per ottenerlo piombai a Genova a Palazzo Doria la stessa mattina del mio arrivo, mi risolsi a ciò perché avevo anche la scusa di portarle la fotografia del Morelli,[8] subito[c] entrò in sala la Signora Giuseppina[9] e allora mi mancò l'animo di tediare la sua Signora con un discorso che aveva un punto di partenza così insensato e che non avrei potuto fare senza mostrar il dispetto dell'animo. Passarono alcuni giorni e mi calmai, cominciai a pensare che il Roma era un giornale noto soltanto alle provincie Napoletane e che nessun altro giornale avrebbe ripubblicato lo strafalcione, pensai che le rettifiche e lo scriver lettere ai giornali è cosa vanitosa quasi sempre e vana sempre, riacquistai presto la mia tranquillità forte com'ero nel mio sentimento, pensai che il publico avrebbe letto la notizia del Roma indifferentemente, e ciò dev'esser vero, sperai che Lei non l'avrebbe vista mai. Ma la sciocchezza umana ha le gambe lunghe. Il Piccolo di Napoli riprodusse la notizia (e ciò seppi a Torino l'altro jeri) e il Pungolo la riprodusse anche e ciò mi sorprende perché Fortis[10] mi conosce troppo per aver creduto a ciò che stampò, e appena lo vedrò gli chiederò in confidenza s'egli aveva rilette le bozze del suo giornale quel giorno; e mi dirà di no. Ma il pubblico d'Italia ha poca fede nei giornali e ciò mi permette di non preoccuparmi della[d] impressione del pubblico.

Ma non posso non preoccuparmi dell'effetto che ha potuto produrre in Lei, Maestro, quella notizia. La lettera diventa lunga, mi perdoni, ma ora che ho incominciato devo dir tutto. Ecco l'origine dell'equivoco.

(Beato Lei che ha tanta gloria e tanta autorità da poter rifiutare i pranzi, io non posso permettermi questo lusso, perché avrei taccia di presuntuoso e null'altro). Al pranzo che mi offersero alcuni colleghi dopo il Mefistofele a Napoli[11] un giornalista garbato, un uomo colto e cortese, il Signor Martino Caffiero[12] mi rivolse a brucia pelo questa osservazione: l'Otello sarebbe stato anche soggetto per lei. (Questo prova come anche un uomo gentile può dire delle parole che pongono in imbarazzo chi le ascolta). Risposi, negando, aggiunsi che non avevo mai pensato all'Otello per conto mio, ma poi accorgendomi che il persistere in questa negativa senza spiegarla poteva esser interpretato come se io portassi poco amore al tema che Verdi doveva musicare, spiegai la mia risposta. Dissi che non ci avevo mai pensato perché

sentivo troppo appassionatamente il capolavoro di Schakespeare nella sua forma tragica, per poterlo estrinsecare in una manifestazione lirica. (E questo è vero in parte).

Aggiunsi che non avrei mai creduto possibile trasmutare la tragedia di Shakespeare in un buon libretto prima di aver fatto questo lavoro per Lei, Maestro, e con Lei (ed è vero) e che ora soltanto dopo molti ritocchi vedevo con soddisfazione il mio lavoro al quale mi ero accinto con grande trepidanza, riescire dotato di qualità eminentemente liriche e di forme perfettamente musicabili e atte in tutto e per tutto ai bisogni del melodramma.

Dissi queste parole coll'accento della convinzione profonda e il Signor Caffiero che le intese rettamente non le publicò perché non è di quelli che publicano i dialoghi che si fanno a tavola, un altro al quale evidentemente non le avevo dirette e che le intese stortissimamente,[e] le publicò nel Roma a modo suo, forse senza maligna intenzione, ma capovolgendone il sentimento e attribuendomi un desiderio il cui movente mi offende e che è precisamente il rovescio del gran desiderio mio che è quello di sentire musicato da Lei un libretto che io feci solo per la gioja di vederle riprendere la penna per causa mia, per la gloria di esserla compagno di lavoro, per l'ambizione di sentire il mio nome accoppiato al suo e il nostro a quello di Schakespeare, e perché quel tema e il mio libretto le son devoluti per 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, 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.

E se ho fatto ciò gli è perché ho voluto cogliere un'occasione, nella maturità della mia vita, in quella età che non muta più fede, un'occasione per dimostrarle, meglio, che con le lodi lanciate al viso, quanto amavo e quanto sentivo l'arte ch'Ella ci ha dato.

Ora mi risponda Lei se ha creduto vera la notizia del Redattore del Roma riportata dal Piccolo e dal Pungolo. Spero di no. Pure la notizia esisteva e poiché Lei l'aveva letta, Lei ha sentito lo stesso bisogno che sentivo io, quello di sciogliere un nodo confuso, un quesito delicato, e lo ha sciolto nel modo più squisitamente opportuno che fosse possibile. S'è rivolto confidenzialmente al più fidato dei miei amici perch'egli parlandomi interrogasse l'animo mio e se questi avesse riconosciuto un germe anche lontano di verità nella notizia del giornalista Lei era pronto a donarmi l'Otello perché lo musicassi io.

Lei ha avuto per un momento sul conto mio il dubbio del saggio, che riconosce negli uomini la debolezza di Adamo, ma questo dubbio s'è risolto in Lei con una offerta benigna e generosa. Maestro, ciò che Lei non può sospettare è l'ironia che per me pareva contenuta in quell'offerta senza sua colpa.[f]

Veda: già da sette od otto anni forse lavoro al Nerone (metta il forse dove vuol Lei, attaccato alla parola anni o alla parola lavoro) vivo sotto quell'incubo; nei giorni che non lavoro passo le ore a darmi del pigro, nei giorni che lavoro mi dò dell'asino, e così scorre la vita e continuo a campare, lentamente asfissiato da un ideale troppo alto per me.

Per mia disgrazia ho studiato troppo la mia epoca, cioè l'epoca del mio argomento e ne sono terribilmente innamorato e nessun altro soggetto al mondo, neanche l'Otello di Schakespeare, potrebbe distogliermi dal mio tema; esso risponde in tutto alla mia indole d'artista e al concetto che mi son fatto del Teatro: terminerò il Nerone o non lo terminerò, ma è certo che non lo abbandonerò mai per un altro lavoro e se non avrò la forza di finirlo non mi lagnerò per questo e passerò la mia vita, né triste né lieta, con quel sogno nel pensiero.

Giudichi ora Lei se con questa ostinazione potevo accettare l'offerta sua. Ma per carità Lei non abbandoni l'Otello, non lo abbandoni, le è predestinato, lo faccia, aveva già incominciato a lavorarci ed io ero già tutto confortato e speravo già di vederlo, in un giorno non lontano, finito.

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

Tanti saluti alla Signora Giuseppina.

Un'affettuosa stretta di mano

suo

Arrigo Boito

S. Agata, Villa Verdi; in *Le lettere di Boito sull'«Otello»*, cit., pp. 100-103.
[a] *trovo* seguuito da *mi trovo* cassato
[b] *da ciò* aggiunta nell'interlinea su *così* cassato
[c] *subito* aggiunta nell'interlinea dopo una parola (forse *subito*) di difficile lettura per sbavatura d'inchiostro
[d] *della* seguito da *sua* cassato
[e] stortissimamente] stoltissimamente Luzio
[f] *non può sospettare (...) colpa* evidenziato da una linea sul margine o
[1] Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
[2] Cfr. lettere 244, nota 3 e 247, nota 6.

[3] Nel castello si tenne un ciclo di conferenze di argomento medioevale e Camillo Boito (cfr. lettera 1, nota 9) vi partecipò con la relazione *I restauratori* (Firenze, Barbera, 1884) e non (come sostenuto da Nardi in *Vita e tempo di Giuseppe Giacosa*, cit., p. 464) con il contributo intitolato *La tavola e la cucina nei secoli XIV e XV*, da attribuire invece a L. Stecchetti, pseudonimo di O. Guerrini (Firenze, Barbera, 1884). Ancora di Camillo: *Il Castello Medioevale. Ricordo dell'Esposizione di Torino 1884*, Milano, Treves, 1884.

[4] Giacosa (cfr. lettera 50, nota 4) aveva contribuito in prima persona alle celebrazioni del castello medievale (cfr. lettere 244, nota 3 e 247, nota 6).

[5] Faccio (cfr. lettera 1, nota 1) scrisse la musica della cantata inaugurale dell'Esposizione su versi di A. Berta (*Carteggio Verdi-Boito*, II, cit., p. 319).

[6] Si tratta della lettera che Verdi scrisse a Faccio il 27 marzo 1884: «Car. Faccio, Due parole per ringraziarvi della vostra buona disposizione a favore della persona che vi ho raccomandata: due altre parole per cosa che mi riguarda personalmente. Il *Pungolo* riporta dal *Piccolo* di Napoli queste frasi: *«A proposito del Jago, Boito disse che l'argomento l'aveva trattato quasi a contragenio; ma che, terminato, si era rammaricato non poterlo musicare lui…»*. Queste parole, dette in un banchetto, si può ammettere non abbiano un gran valore; ma disgraziatamente si prestano a commenti. Si potrebbe per es. dire che io gli ho forzata la mano per trattare questo soggetto. Fin qui poco male; e voi sapete del resto come sono andate le cose. – Il peggio si è che Boito, *rammaricandosi* di non poterlo musicare lui stesso, fa naturalmente supporre, com'egli non isperasse vederlo da me musicato com'egli vorrebbe. Ammetto perfettamente questo, lo ammetto completamente, ed è perciò che io mi rivolgo a voi, al più antico, al più saldo amico di Boito, affinché quando ritornerà a Milano gli diciate a voce, non in iscritto, che io senz'ombra di risentimento, senza rancore di sorta gli rendo intatto il suo manoscritto. Più essendo quel libretto di mia proprietà, glielo offro in dono qualora egli intenda musicarlo. S'egli lo accetta, io ne sarò lieto nella speranza di avere con questo contribuito e giovato all'arte che noi tutti amiamo. Scusate del disturbo che vi reco; ma è cosa da trattarsi intimamente, non v'era persona a questo meglio adatta di voi. State sano e credetemi Vos. (*I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da G. Cesarie A. Luzio e con prefazione di M. Scherillo, Milano, Tip. Stucchi & Ceretti, 1913, pp. 324-325).

[7] Il passo frainteso dell'articolo («Roma», 24 marzo 1884, 84) era io seguente: «Interrogato su *Jago* che egli ha scritto per Verdi, fece notare come dapprima avesse trattato simile argomento a malincuore, ma che poi, terminato il libretto, provò rammarico di non poter essere egli il maestro destinato a metterlo in muisca». L'intero articolo è stato riportato in *Carteggio Verdi-Boito*, II, cit., pp. 320-321.

[8] Domenico Morelli (Napoli, 1826 – ivi, 1901): pittore. Venne definito dal Venturi «rinnovatore dell'Italia pittorica». Fra le sue opere: *La deposizione di Cristo dalla croce* (1868), *Cristo schernito* (1871) Il suo testamento artistico è racchiuso in un suo libretto intitolato *Ricordi della scuola napoletana dopo il '40 e Filippo Palizzi* (A. VENTURI, *Domenico Morelli*, «Nuova Antologia», XXXVI, 713, 1 settembre 1901, pp. 150-164).

[9] Giuseppina Verdi Strepponi: cfr. lettera 141, nota 4.

[10] Leone Fortis: cfr. lettera 1, nota 7.

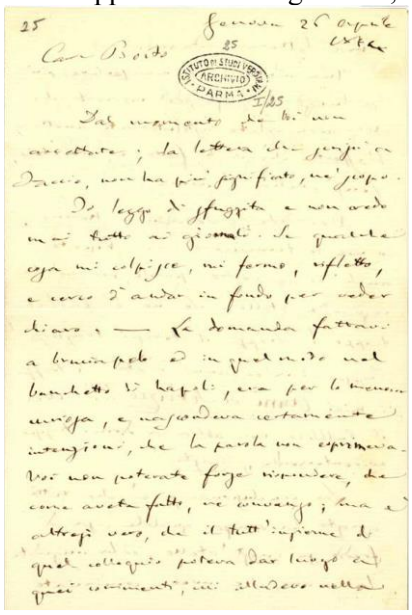
[11] Il *Mefistofele* era andato in scena nella primavera del 1884 (cfr. lettera 230, nota 3).

[12] Martino Cafiero, non Caffiero (Meta di Sorrento, 1841 – Napoli, 1884): giornalista, narratore, poeta. Fondò nel 1873 il «Corriere del mattino», nel 1884 il «Napoli» (*Carteggio Verdi-Boito*, II, cit., p. 323).

Fonte: (BOITO, 1884f, p. 234-236).

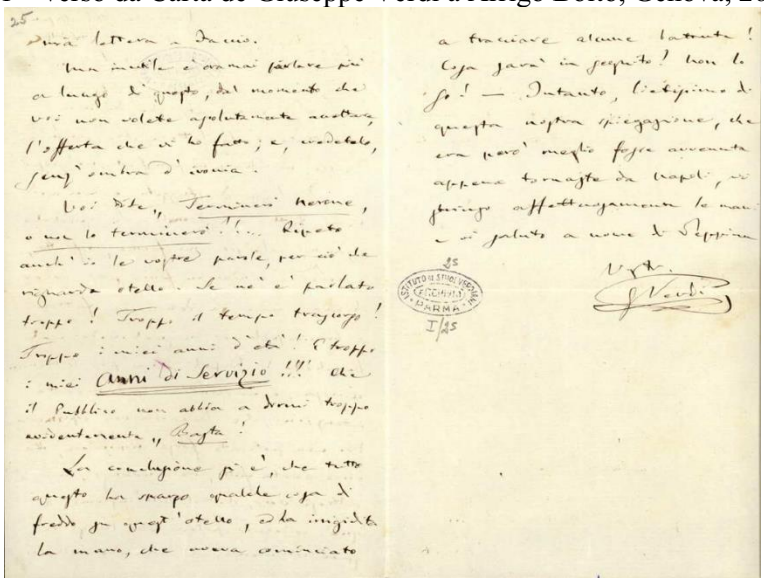
9.1.95 Anexo 9.1.XCV – Verdi a Boito, sobre o caso Cafieiro, 1

Figura 380 – Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 26/04/1884.



Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1884e).

Figura 381 – verso da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 26/04/1884.



Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1884e).

Figura 382 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 15/02/1883.

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1883b).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 26 de abril de 1884

Genova 26 Aprile
1884

Car Boito

Dal momento che Voi non accettate; la lettera che scrissi a Faccio[1], non ha più significato, né scopo.

Io leggo di sfuggita e non credo mai tutto ai giornali. Se qualche cosa mi colpisce, mi fermo, rifletto, e cerco d'andar fondo per veder chiaro. – La domanda fattavi a bruciapelo ed in quel modo nel banchetto di Napoli, era per lo meno... curiosa, e nascondeva certamente intenzioni, che la parola non esprimeva. Voi non potevate forse rispondere, che come avete fatto, ne convengo; ma è altresì vero, che il tutt'insieme di quel colloquio poteva dar luogo a quei commenti, cui alludevo nella mia lettera a Faccio.

Ma inutile è oramai parlare più a lungo di questo, dal momento che Voi non volete assolutamente accettare, l'offerta che vi ho fatto; e, credetelo, senz'ombra d'ironia.

Voi dite "*Terminerò Nerone, o non lo terminerò!!...* ["] Ripeto anch'io le vostre parole, per ciò che riguarda *Otello*. Se né è parlato troppo! Troppo il tempo trascorso! Troppo i miei anni d'età! E troppo miei [a]Anni di Servizio!!! Che il Pubblico non abbia a dirmi troppo evidentemente "*Basta!!!*["]

La conclusione si è, che tutto questo ha sparso qualche cosa di freddo su quest'Otello, ed ha irrigidita la mano, che aveva cominciato a tracciare alcune battute! Cosa sarà in seguito? Non lo so! – Intanto, lietissimo di questa nostra spiegazione, che era però meglio fosse avvenuta appena tornaste da Napoli, vi stringo affettuosamente le mani e vi saluto a nome di Peppina

Vostr.

G. Verdi

Arrigo Boito / 1 Principe Amedeo / Milano
[a] sottolineato tre volte scritto un poco più grande
Aut.: I-PAi, DA 1/25; due fogli, due facciate e mezza; sulla busta, di altra mano, a matita: «Fa parte 27 Aprile 84»
T.P.: GENOVA / 27 / 4-84 / 6 S / FERROVIA MILANO / 28 / 4-84 / 6 M
Pubbl.: Minuta in *Copialettere*, n. CCXC, pp. 325-326.
[1] Riportata in gran parte in nota alla precedente lettera.

Fonte: (VERDI, 1884d, p. 94-95).

9.1.96 Anexo 9.1.XCVI – Boito a Verdi, sobre o *Credo*

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, [pós] 26 de abril de 1884[612]

Milano [s.d.] Aprile

1884

Caro Maestro.[1]

La sua lettera pur saggia e buona mi ha lasciato, non so perché, un resto d'inquietudine, e non ho avuto pace finché non mi son messo ancora a lavorare per Lei. Mi sono risovvenuto che Lei non era contento d'una scena di Jago nel second'atto in doppi quinarj e che desiderava una forma più spezzata, meno lirica; io Le proposi di fare una specie di Credo scellerato[2] e ho tentato di scriverlo in un metro rotto e non simetrico.

Vi mancherebbe il legame fra questo squarcio e il recitativo che c'è prima, ma non ho il manoscritto sott'occhio e perciò non ho potuto farlo, ma questa lacuna sarà di due versi o tre al più.[3]

Se sono riuscito male in questo tentativo ne accagioni la fretta e la concitazione, lo rifarò meglio poi quand'Ella vorrà. Intanto se non lo crede assolutamente sbagliato, La prego di mettere questo brano insieme alle altre pagine dell'Otello, lo ho fatto per mio conforto e per mia soddisfazione personale, perché sentivo il bisogno di farlo. Interpreti questo bisogno come Lei vuole: come una puerilità, come una sentimentalità, come una superstizione, non importa.

La prego soltanto di non rispondermi neanche un grazie (che quella pagina non lo merita): se no, m'inquieto da capo.

Ecco dunque: le trascrivo il credo di Jago.

Jago:

.....
– Credo in un Dio crudel che m'ha creato
Simile a sé, e che nell'ira io nomo.[a]
– Dalla viltà d'un germe o d'un atòmo
Vile son nato;
Son scellerato
Perché son uomo.
E sento il fango originario in me.

[612] A carta não contém informação de data.

– Sì! Questa è la mia fè!
– Credo con fermo cuor, siccome crede
La vedovella al Tempio,
Che il mal ch'io penso e che da me procede
Per mio destino adempio
– Credo che il giusto è un istrïon beffardo
E nel viso e nel cuor
Che tutto è in lui bugiardo
Lagrima, bacio, sguardo,
Sacrificio ed onor.
– E credo l'uom giuoco[b] d'iniqua sorte
Dal germe della culla
Al verme dell'avel.
– Vien dopo tanta irrisïon la Morte!
– E poi? – La Morte è il Nulla,
E vecchia fola il ciel.

Vede quante bricconate gli ho fatto dire.

Un saluto affettuoso a Lei e alla S.[ra] Giuseppina[4]

del suo

Arrigo Boito

S. Agata, Villa Verdi, inserito nel libretto autografi dell'*Otello*; in *Le lettere di Boito sull'«Otello»*, cit., p. 110 (parz.); *Carteggio Verdi-Boito*, I, cit., pp. 74-76.

[a]nomo seguito da E che nell'ira io nomo cassato

[b]*giuoco* aggiunta nell'interlinea su *gioco* cassato

[1] Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.

[2] Il Credo scellerato si trova nella seconda scena del secondo atto dell'*Otello*.

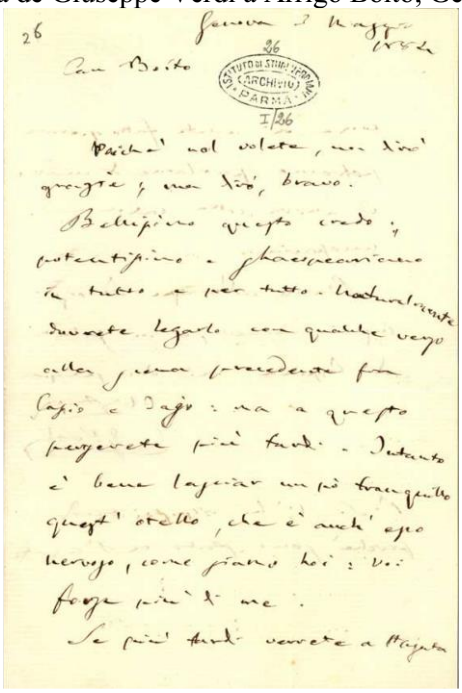
[3] I versi sono scritti su un foglietto sparso di Boito, non datato, presente nel libretto autografo: «Jago solo seguendo coll'occhio Cassio [seguito da *che* cassato] Vanne; la tua mèta già vedo. / Ti spinge il tuo dimone / E il tuo dimone son io, / E me trascina il mio, nel qual io credo. / Inesorato [aggiunta nell'interlinea su *Onnipossente* cassato] Iddio» (*Carteggio Verdi-Boito*, II, p. 324).

[4] Giuseppina Verdi Strepponi: cfr. lettera 141, nota 4.

Fonte: (BOITO, 1884g, p. 237-238).

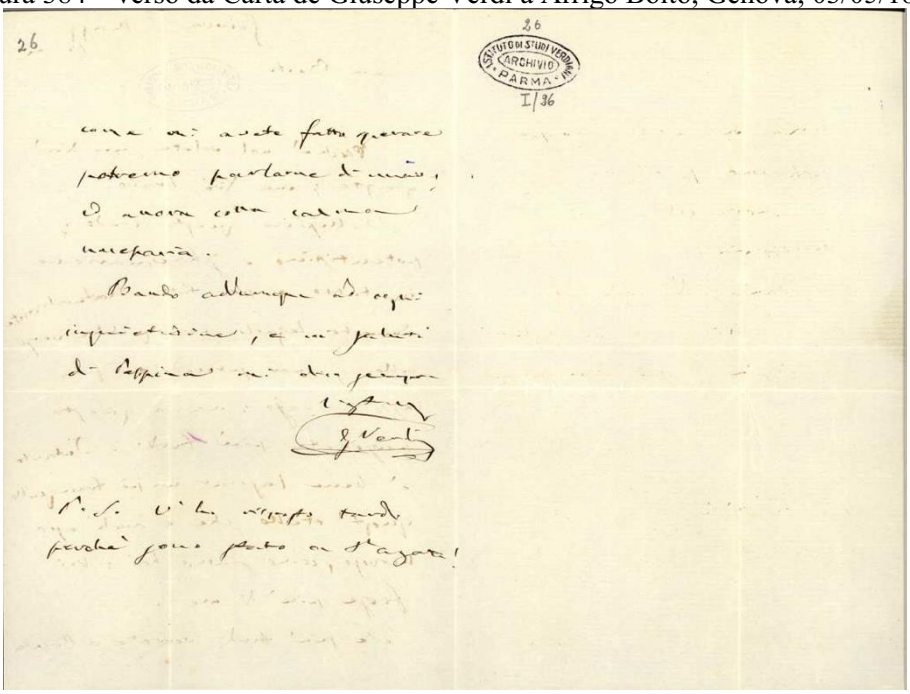
9.1.97 Anexo 9.1.XCVII – Verdi a Boito, sobre o *Credo*

Figura 383 – Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 03/05/1884.



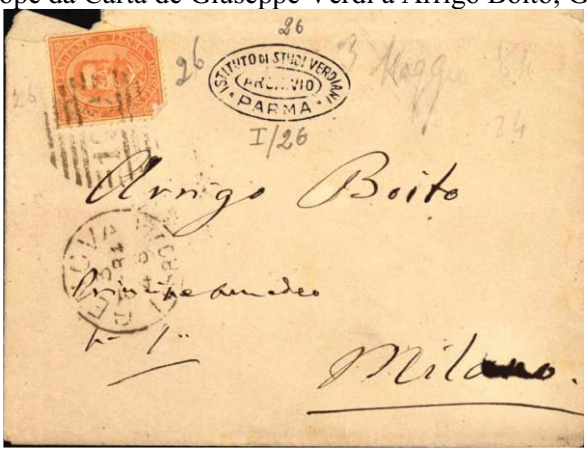
Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1884g).

Figura 384 – verso da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 03/05/1884.



Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1884g).

Figura 385 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 03/05/1884.



Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1884g).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 03 de maio de 1884

Genova 3 Maggio

1884

Car Boito

Poiché nol volete, non dirò grazie; ma dirò, bravo.

Bellissimo questo credo; potentissimo e shaespeanano in tutto e per tutto. Naturalmente dovrete legarlo con qualche verso alla scena precedente fra Cassio e Jago: ma a questo penserete più tardi[1]. Intanto è bene lasciar un po' tranquillo quest'Otello, che è anch'esso nervoso, come stamo Noi: Voi forse più di me.

Se più tardi verrete a St Agata come mi avete fatto sperare potremo parlarne di nuovo, ed allora colla calma necessaria.

Bando addunque ad ogni inquietudine[2], e coi saluti di Peppina mi dico sempre

Vostro af

G. Verdi

P.S. V'ho risposto tardi perché sono stato a S^{t} Agata!

Arrigo Boito / Principe Amedeo n. 1 / *Milano*
Aut.: 1-PAi DA 1/26, un foglio, due facciate; sulla busta, di altra mano, a matita: «3 Maggio 84»
T.P.: GENOVA / 3 / 5-81 / 4 S / FERROVIA MILANO / 4 / 5-84 / 5 M
Pubbl.: GATTI, II, p. 371 (parz.); NARDI, pp. 496-497 (parz.); WALKER, p. 597
[1] Vedi il foglietto citato alla nota 3 della lettera precedente, contenente i seguenti versi di collegamento: Jago solo

(seguendo con ‘occhio Cassio ~~che~~)
Vanne; la tua meta già vedo.
Ti spinge il tuo dimone
E il tuo dimon son io,
E me trascina il mio, nel qual io credo.
Inesorato
Onnipossente Iddio.

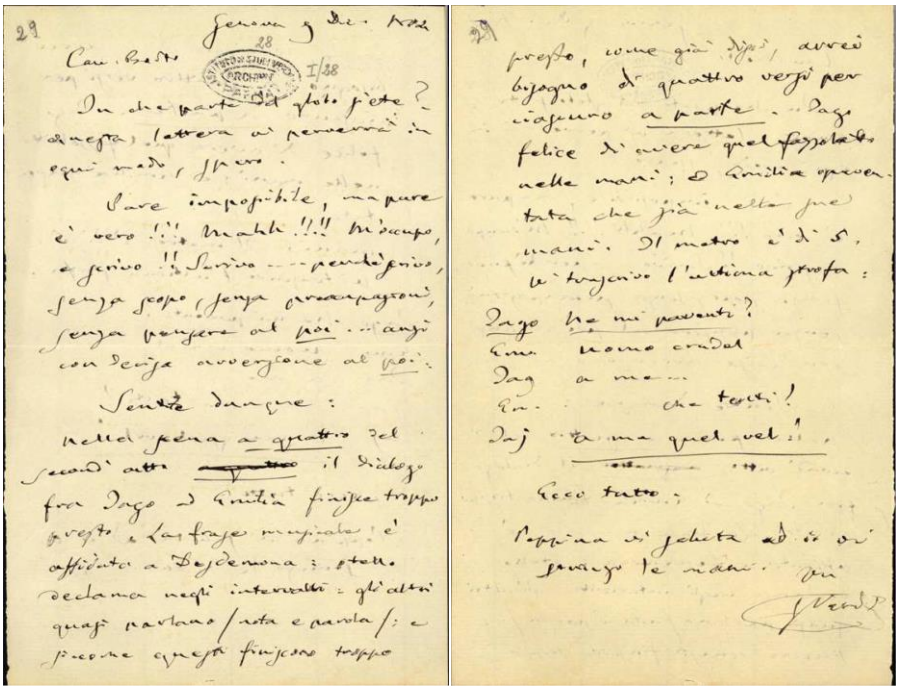
[2] L’incidente napoletano era dunque per Verdi definitivamente chiuso. D’ora in poi il rapporto con Boito sarà ispirato a una fiducia crescente. Tre giorni dopo questa lettera Verdi informava Faccio:

Partiamo a momenti per S^{t} Agata, e vi scrivo prima queste due parole per ringraziarmi, e per scusarmi della penosa commissione che vi diedi. Boito m’ha scritto a lungo, e m’ha spiegato come andarono le cose, Certo che se i giornali non avessero parlato, era meglio; ma *cosa fatta capo ha*... – Dumque, secondo Voi, devo proprio finire quest’Otello! Ma perché? Per chi... Per me… è indifferente! Pel pubblico ancor meno (*Copialettere*, p. 326, in nota).

Fonte: (VERDI, 1884f, p. 97-98).

9.1.98 Anexo 9.1.XCVIII – Verdi a Boito, sobre o início da composição musical

Figura 386 – Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 09/12/1884.



Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1884h).

Figura 387 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Arrigo Boito, Gênova, 09/12/1884.

Fonte: *Website do SAN,* (VERDI, 1884h).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 09 de dezembro de 1884

Genova 9 Dic[embre]. 1884[1]

Car. Boito

In che parte del globo siete? Questa lettera vi perverrà in ogni modo, spero.

Pare impossibile, ma pure è vero!!! Mahh!!!! M'occupo. e scrivo!![2] Scrivo... perché scrivo, senza scopo, senza preoccupazione, senza pensare al *poi*... anzi con decisa avversione al *poi*:

Sentite dunque:

Nella scena *a quattro* del second'atto [a]il dialogo fra Jago ed Emilia finisce troppo presto. La frase musicale è affidata a Desdemona: Otello declama negli intervalli: gli altri quasi parlano (nota e parola): e siccome questi finiscono troppo presto. come già dissi, avrei bisogno di quattro versi per ciascuno *a parte*. Jago felice di avere quel fazzoletto nelle mani ed Emilia spaventata che sia nelle sue mani. Il metro è di 5, Vi trascrivo l'ultima strofa:

Jago *Ne mi Paventi?*
Em . Uomo crudel
Jag A me...
Em Che tenti!
Jag *A me quel vel!*
Ecco tutto.

Peppina vi saluta ed io vi stringo le mani.

vos

G. Verdi

Arrigo Boito / Via Principe Amedeo / n. 1 / *Milano*
[a] canc.: a quattro
Aut.: 1-PAi, DA 1/28; un foglio, due facciate
T.P.: GENOVA / 9 / 12-84 / 5 S / FERROVIA MILANO / 10 / 12-84 / 5 M
Pubbl.: GATTI, 11, p. 374 (framm.); NARDI, p. 498 (framm.)
[1] La lettera reca l'indicazione «7.2». La busta è mancante.
[2] La visita di Boito a S. Agata ha evidentemente contribuito a riportare fiducia e tranquillità nei rapporti fra compositore e poeta: Verdi riprende la composizione di Otello che aveva lasciata interrotta alla fine di marzo, quando aveva «già scritto buona parte del principio del 1° atto» (vedi n. 52, nota 1).

Fonte: (VERDI, 1884i, p. 190-191).

9.1.99 Anexo 9.1.XCIX – Verdi a Boito, exemplo da amizade construída

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 08 de abril de 1898

Genova 8 Aprile

1898

Car Boito

Voi, andando a Parigi in vece mia, mi avete reso un servigio di cui vi sarò per sempre grato.[1] Ma, se Voi respingendo qualumque mio atto riconoscete agite cavallerescamente, io resto schiacciato da un peso, che io non posso ne debbo sopportare.

Or via, mio caro Boito, parliamoci francamente, senza reticenze, senza veli, da veri amici, come sono io pe Voi, e Voi per me:

Per mostrarvi, la mia gratitudine, io potrei offrirvi un oggetto... ma a che servirebbe? Sarebbe imbarazzante per me, ed inutile per Voi.

Permettete dumque che ora, ritornato da Parigi, io qui vi stringa la mano... e per questa stretta di mano Voi non [a]pronuncerete una parola, ne mi direte, grazie. Di più um'assoluto silenzio sulla presente lettera

Amen... Così Sia

G. Verdi

[a] corr. la desinenza: ziate

Aut.: 1-PAi, DA IV/2C; un foglio, due facciate

Pubbl.: NARDI, p. 617 (parz.); WALKER, p. 615

[1] I tre *Pezzi sacri – Stabat Mater* per coro a quattro voci miste ed orchestra; *Laudi alla Vergine Maria* per sole quattro voci femminili; *Te Deum* per doppio coro a quattro voci miste e orchestra furono eseguiti all'Opéra di Parigi sotto la direzione di Taffanel dalla Société des Concerts du Conservatoire di Parigi il 7 aprile 1998. Le quattro parti soliste delle *Laudi* – di cui si volle la replica – furono sostenute dai soprani Ackté e Grandjean e dai mezzosoprani Héglon e Delna, Un telegramma alla *GMM* (LIII/14 del 7 aprile 1898, p. 201) comunicava fra l'altro:

Al grande avvenimento artistico assisteva un pubblico numerosissimo e scelto, composto in gran parte da parigini e da moltissimi forestieri, dai rappresentanti tutti della stampa locale, di quella di Londra e di molti venuti dal di fuori.

La seconda esecuzione ebbe luogo la sera successiva, 8 aprile. Nella *GMM* mancano ulteriori notizie di cronaca sull'avvenimento e manca altresì la consueta rassegna della stampa; una corrispondenza da Parigi – che è in sostanza un'analisi critica dei tre Pezzi sacri – fu inviata da Giovanni Tebaldini alla «Rivista Musicale Italiana», V/2 (1898), pp. 321-340.

Fonte: (VERDI, 1898, p. 397-398).

9.1.100Anexo 9.1.C – Verdi a Marzari, tinta musical

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Carlo Marzari
Local e Data	Busseto, 24 de agosto de 1850

Busseto 24 Agosto 1850.

Sig. Presidente Marzari,

Ho sollecitato io stesso Piave a ritornare in Venezia a solo fine di recarle personalmente questa lettera e dirle distesamente quanto io non posso che accennare in iscritto.

Il dubbio che Le Rol s'amase non si permetta mi mette in grave imbarazzo. — Fui assicurato da Piave ([1]) che non eravi ostacolo per quel sogetto, ed io, fidando nel suo poeta, mi posi a studiarlo, a meditarlo profondamente, e l'idea, la tinta musicale erano nella mia mente trovate. Posso dire che per me il principale lavoro era fatto. Se ora fossi costretto appigliarmi ad altro sogetto, non basterebbe più il tempo di fare tale studio, e non potrei scriver un'opera di cui la mia coscienza [non] fosse con tenta. Aggiungasi, come le scrisse Piave, che io non sontj persuaso della Sanchioli ([2]), e se avessi potuto immaginare che la Presidenza facesse tale acquisto, io non avrei accettato il contratto. - L'interesse mio e del Teatro credo siano di assicurare possibilmente l'esito dell'opera, ed allora Sig. Presidente bisogna ch'Ella s'interessi onde superare questi due ostacoli: di ottenere il permesso del Roi s'amase e di trovare una donna (non importa se con cartello o senza cartello) che mi possa convenire. Qualora questi ostacoli non fossero superabili credo il miglior partito sia per comune interesse di sciogliere il mio contratto, e sarà un favore particolare che riceverò dalla Presidenza di cui gliene sarò gratissimo. —

Ho l'onore di dirmi Dev. Suo

[1] La convinzione di Piave che la Censura non avrebbe creato imbarazzi alla appresentazione del Roi s'amuse (Rigoletto) in Venezia, non fu scossa dai dubbi del Marzari. Un mese dopo ancora, il 27 sett., Verdi riceveva dal segretario della Fenice, l'amico Brenna, questa notizia: «Piave ti ha già partecipato che nemmeno per parte dell'Autorità avremo ostacoli per la produzione dell'argomento che scegliesti a musicare. Sicché la prima delle tue difficoltà è pienamente appianata.»

[2] La Presidenza della Fenice iniziò subito le pratiche necessarie allo scioglimento del contratto con la Sanchioli, e propose in cambio la Rovelli, la Ornitz, la Salvini-Donatelli e la Cruvelli. Era anzi disposta a far pagare 20.000 lire aust. la Cruvelli ed a concedere facilitazioni all'Impresa (Lasina) se l'avesse ottenuta; ma, essendo essa scritturata a Genova, venne scelta definitivamente Teresina Brambilla malgrado la preferenza data da Verdi ad un altra prima donna: la Boccabadati.

Fonte: (VERDI, 1850b, p. 106-107)

9.1.101Anexo 9.1.CI – Verdi a Arrivabene, ópera é ópera

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Opprandino Arrivabene
Local e Data	10 de junho de 1884

10 junho 1884.

Ho sentito a dir bene del musicista Puccini. Ho visto una lettera che ne dice tutto il bene. Segue le tendenze moderne, ed è naturale, ma si mantiene attaccato alla melodia che non è né moderna nè antica. Pare però che predomini in lui l'elemento sinfonico: niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è l'opera; la sinfonia è la sinfonia; e non credo che in un'opera sia bello fare uno squarcio sinfonico, pel solo piacere di far ballare l'orchestra.

Dico per dire, senza nessuna importanza, senza la certezza d'aver detto una cosa giusta, anzi colla certezza d'aver detto cosa contraria alle tendenze moderne. Tutte le epoche hanno la loro impronta.

L'istoria dirà più tardi qual'è l'epoca buona, quale la cattiva. Chi sa quanti nel '600 avranno ammirato quel sonetto d'Achillini: *Sudate*, o *fuochi*, ecc., ecc., più di un canto di Dante!

Ed in mezzo a tutto questo, bene o male che sia, conservati sano e di buon umore per lungo tempo.

Fonte: (VERDI, 1884j, p. 629-630).

9.1.102Anexo 9.1.CII – Verdi a Arrivabene, a palavra declamada

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Opprandino Arrivabene
Local e Data	17 de março de 1882

Genova 17 Marzo 1882

Car Arrivabene

Ego te absolvo in nomine et. et… chè hai fatto benissimo dire le tue opinioni come le sentivi tù. Io rispetto perfino le opinioni di quel tale che t'ha spinto a fare il tuo bell'[a]epigramma. In fatto d'opinioni musicali bisogna esser larghi, e per parte mia sono tollerantissimo. Ammetto i melodisti, gli armonisti, i secca c… e quelli che vogliono ad ogni costo seccarti per bon ton‹.› Ammetto il passato, il presente, [v^1] ed ammetterei il futuro se lo conoscessi e lo trovassi [b]buono. In una parola melodia, armonia, declamazione, canto fiorito, effetti d'orchestra, color locale (parola di cui si fà tant'uso, e che il più delle volte non serve che a coprire la mancanza del pensiero) non sono che mezzi. Fate con questi mezzi della buona musica, ed ammetto tutto, e tutti i generi. Per es: nel [c]*Barbiere* la frase

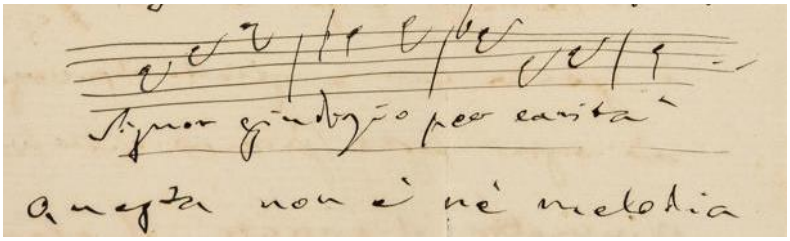


fig. 6

Questa non è né melodia [r^2] nè armonia:[258] è la parola declamata, giusta, verad: ed è musica… Amen….

A proposito di musica hai visto la Biografia e le lettere di Bellini pubblicate da Florimo?__[259] Florimo ha reso un cattivo servizio al povero suo amico!… Finisco col ringraziarti a nome anche della Peppina dei tuoi auguri che accettiamo di cuore e contenti. Desidero che tu pure ti conservi ancora per (dico poco?) 90 anni?; sano come sei ora…

Una buona stretta di mano dal tuo

G. Verdi

[a] Corr.: epigg[…] [b] *Idem*: buona [c] Si sottintende: *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini. [d] Corr.:;

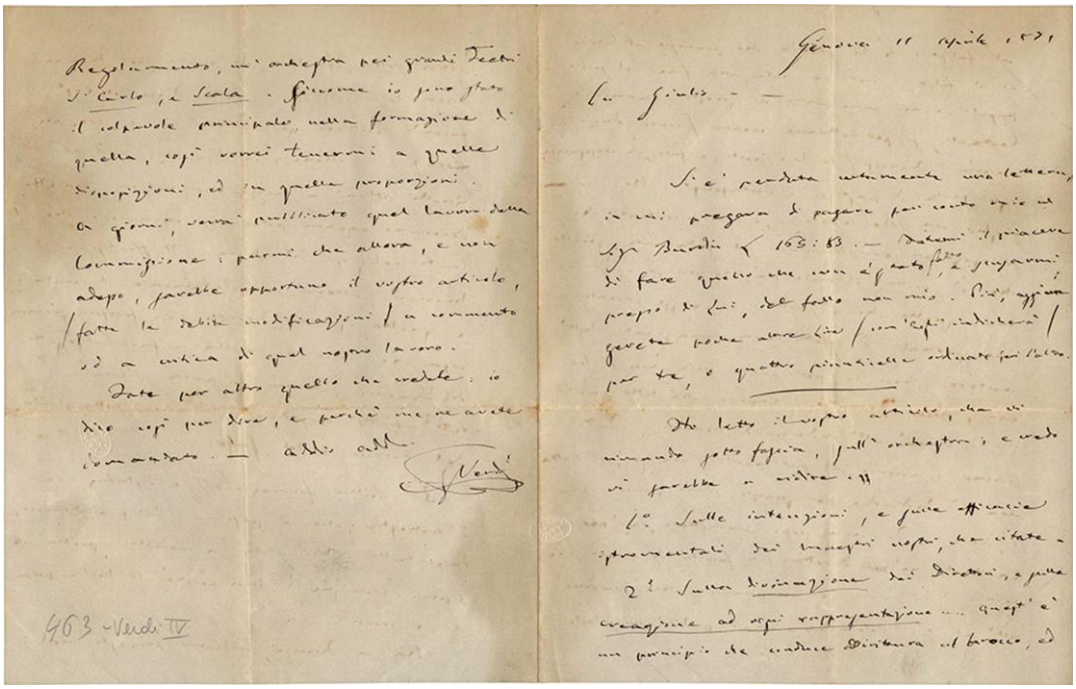
[258]. «[FIGARO (*Piano al Conte*)] Signor giudizio / per carità», nel tempo d'attacco del N. 9, Finale I, de *Il barbiere di Siviglia* (1816) di Sterbini-Rossini. A proposito di questa implicita nozione di "parola scenica", Verdi aveva già scritto ad Arrivabene che «nel *Barbiere di Siviglia*, a parte "Ecco ridente in cielo" […] non vi è melodia… solfeggio sí, melodia no… cosa parrebbe a te[,] una gran bestemmia?»: l. di Verdi ad Arrivabene (Sant'Agata, 16 aprile 1873), in vi 1931, pp. 156–158: 158.

[259]. *Bellini: Memorie e lettere*, a cura di Vincenzo Florimo, Firenze, Barbèra, 1882.

Fonte: (VERDI, 1882f, p. 170).

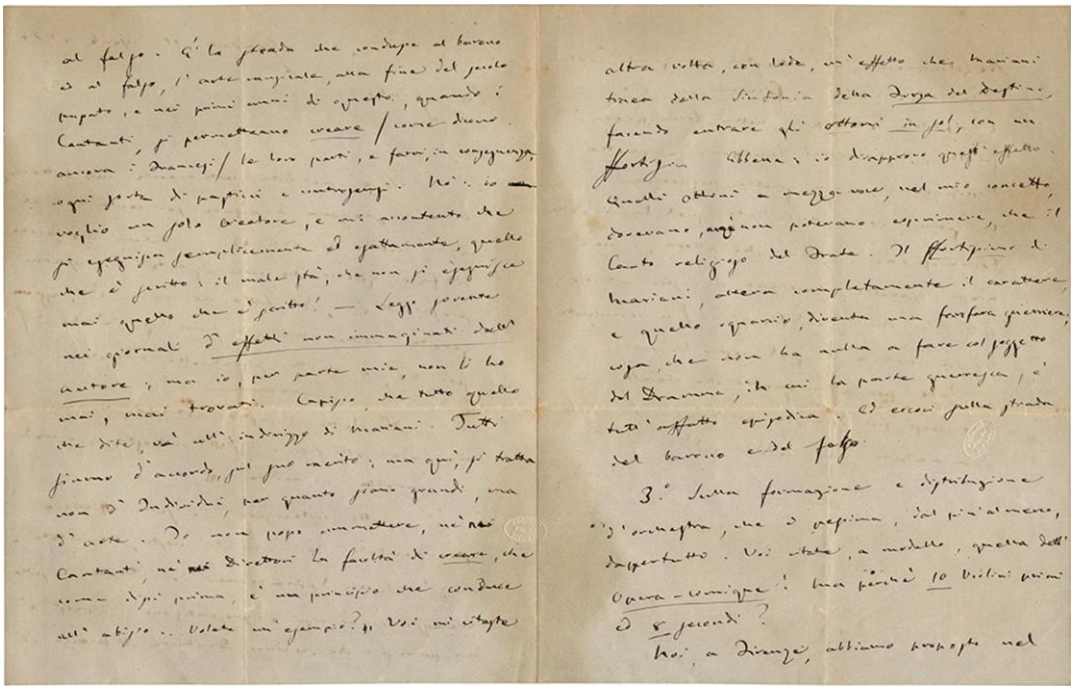
9.1.103Anexo 9.1.CIII – Verdi a Ricordi, o Barroco e o falso

Figura 388 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 11/04/1871.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1871c).

Figura 389 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 11/04/1871.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1871c).

Figura 390 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 11/04/1871.

Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1871c).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Gênova, 11 de abril de 1871

Genova, 11 Aprile 1871.

Giulio Ricordi,

Si è perduta certamente una lettera in cui pregava di pagare al Sig. Bordin L. 169,85. Fatemi il piacere di fare quello che non è stato fatto, e scusatemi presso di lui del fallo non mio. Più aggiungerete a quel conto alcune Lire (ch'egli indicherà) per 3 o 4 pianticelle ordinate l'altro jeri.

_____

Ho letto il vostro articolo che vi rimando sull'orchestra, e credo vi sarebbe a ridire

1.º Sulle intenzioni e sull'efficacia istromentali dei Maestri nostri che voi citate.

2.º Sulla divinazione dei Direttori.... e sulla creazione ad ogni rappresentazione.... Quest'è un principio che conduce al barocco ed al falso. È la strada che condusse al barocco ed al falso l' arte musicale alla fine del secolo passato e nei primi anni di questo, quando i Cantanti si permettevano creare (come dicono ancora i Francesi) le loro parti, e farvi in conseguenza ogni sorta di pasticci e controsensi. No: io voglio un solo creatore, e m' accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello che è scritto; il male sta che non si eseguisce mai quello che è scritto. Leggo sovente nei giornali d'effetti non

immaginati dall'autore; ma io per parte mia non li ho mai trovati. Capisco tutto quello che dite voi all' indirizzo di Mariani. Tutti siamo d'accordo sul suo merito, ma qui si tratta non di un individuo, per quanto sia grande, ma di arte. Io non ammetto né ai Cantanti né ai Direttori la facoltà di creare, che, come dissi prima, è un principio che conduce all' abisso.... Volete un'esempio? Voi mi citaste altra volta con lode un effetto che Mariani traeva dalla sinfonia della Forza del Destino facendo entrare gli ottoni in sol con un fortissimo. Ebbene: io disapprovo quest'effetto. Quelli ottoni a mezza voce nel mio concetto dovevano, e non potevano esprimere altro, che il Canto religioso del Frate. Il fortissimo di Mariani altera completamente il carattere, e quello squarcio diventa una fanfara guerriera: cosa che non ha nulla a che fare col soggetto del dramma, in cui la parte guerriera è tutt' affatto episodica. Ed eccoci sulla strada del barocco e del falso.

3.º Sulla formazione e distribuzione d' orchestra che è pessima, dal più a! meno, dappertutto. Voi citate, a modello, quella dell' Opéra-Comique. Ma perchè 10 violini primi, ed 8 secondi?

Noi a Firenze abbiamo proposto nel Regolamento un'orchestra pei grandi Teatri S. Carlo e Scala. Come io sono stato il colpevole principale alla formazione di quella, così vorrei tenermi a quelle disposizioni. A giorni verrà pubblicato quel lavoro della Commissione: parmi che allora, e non adesso, sarebbe opportuno il vostro articolo, con molte modificazioni a commento od a critica di quel nostro lavoro. Fate per altro quello che credete: io dico così per dire, e perchè me ne avete domandato. Addio, addio.

Fonte: (VERDI, 1871b, p. 255-257).

9.1.104Anexo 9.1.CIV – Verdi a Segretario dell'Impresa dei RR. Teatri, primeiros conceitos de drama

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Socio segretario dell'Impresa dei RR. Teatri
Local e Data	Nápolis, 14 de fevereiro de 1858

Napoli, 14 febbraio 1858.

A voi, Socio segretario dell' Impresa dei RR. Teatri, a voi col quale solo sono stato in carteggio e prima e dopo questo malaugurato contratto, mi rivolgo onde vogliate, come Socio principale dell' Impresa, adoperarvi per venire ad una decisione qualunque nelle spiacevoli nostre vertenze. Si propongono ancora, ed ancora, ed ancora (e mi pare uno scherzo, per non dire uno scherno) cambiamenti al libretto, i quali non tendono ad altro che a toglierne ogni carattere ed ogni effetto, dopo un' approvazione già data e da voi comunicatami. Trasportare quest'azione a cinque o sei secoli indietro?! Quale anacronismo! Togliere la scena quando si trae a sorte il nome dell' uccisore ?!... ma questa è la più potente e la più nuova situazione del dramma, e si vuole che io vi rinunzi?! Ve l'ho detto altra volta, io non posso commettere le mostruosità commesse qui nel Rigoletto. Si fanno perchè non posso impedirle. Né vale dirmi del successo: se qua e là qualche pezzo, due, tre, ecc., ecc., vengono applauditi, ciò non basta per formare il dramma musicale. In fatto d'arte ho le mie idee, le mie convinzioni ben nette, ben precise, alle quali non posso, né devo rinunziare.

Che l' Impresa dunque, se non può sostenere l'approvazione di già ottenuta, provochi dalla Censura in una maniera formale e decisa od una autorizzazione od un veto, ed allora potremo noi pure venire ad una soluzione. Se l'Impresa vorrà farmi una causa, come sento dire, io non la temo, perchè mi credo nel mio diritto. Se l' Impresa vuole annullare per cause indipendenti dalla nostra volontà il contratto, senza che ne venga danno ad alcuno, io accetto ancora. Com' ella vorrà, purché si decida e senza perdere altro tempo. Pettegolezzi ne furono fatti abbastanza.

Io sono forestiero : i miei affari non sono qui; sono venuto in Napoli per adempiere gli obblighi di un contratto; se ostacoli impossibili a prevedersi, dirò di più, a comprendersi, lo impediscono, la colpa non è mia. Garantite i vostri diritti, se ne avete e se lo volete, ma lasciatemi libero.

Fonte: (VERDI, 1858, p. 566).

9.1.105Anexo 9.1.CV – Verdi a Angelo Gallo, Ópera como drama cênico musical

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Antonio Galla
Local e Data	Gênova, 17 de agosto de 1869

Genova, 17 agosto 1869.

Ad Antonio Gallo.

Ti ringrazio della prima lettera e di questa con quella di Z... È diventato matto affatto, affatto! ! pezzi a *solo* e duetti fra Colini, Stolz, Fraschini ([1]) gli sono andati al cervello e finiranno col metterlo all'ospedale. Dei *Quadri* svariati, più vasti, che riempiono una metà dell'opera e che costituiscono veramente il *Dramma Musicale*, egli, ad imitazione del pubblico, non parla affatto. Cosa curiosa, e nello stesso tempo scoraggiante ! Mentre da tutti si grida *Riforma*, *Progresso*, in generale il pubblico non applaude, e gli esecutori non sanno far valere che arie, romanze, canzonette! So che ora si applaudono anche le *scene di azione*, ma più per riverbero e come cornice del quadro. L'ordine è invertito. La cornice è diventata quadro!!! In fine, ad onta degli elogi che *voi tutti* mi aveta fatti di quella esecuzione, io credo, e son convinto, che i pezzi musicali *a solo* e *a soli* sieno resi mirabilmente, ma che l' opera, intendi bene, *Opera*, ossia *Dramma scenico-musicale*, non sia stata eseguita che imperfettamente. Che ne dici, sior Toni ?

Intanto, buon prò a tutti. A me particolarmente poco importa, ma l'*arte futura* ci deve ben pensare. Non si può andare avanti così. O i compositori devono andar indietro, o tutti gli altri devono camminare avanti. Addio.

([1]) Si riferisce alla memorabile esecuzione della *Forza del Destino* sulle scene dell'Eretemio, l'estate 1860, sotto la direzione di Mariani. Ed. nell'opuscolo *Una lettera* di O. Verdi (Vicenza, 1882) da G. Gasparella, per mozze Valeri-Curti. Autogr. nella *Bertoliana* di Vicenza.

Fonte: (VERDI, 1869, p. 619-620).

9.1.106Anexo 9.1.CVI – Verdi a Carlo Borsi, *Rigoletto* sem árias

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Carlo Antonio Borsi
Local e Data	Busseto, 8 de setembro de 1852

Busseto, 8 settembre 1952.

Mio caro Borsi,

Se tu fossi persuaso che il mio talento si limiti a non saper far di meglio di quanto ho fatto nel *Rigoletto*, tu non mi avresti chiesto un'aria per quell'opera. Miserabile talento! dirai... D'accordo: ma è così. Poi, se il *Rigoletto* può stare com'è, un pezzo nuovo ci sarebbe di più. Difatti dove trovare una posizione ? Dei versi e delle note se ne possono fare, ma sarebbero sempre senza effetto dal momento che non vi è la posizione. Una ve ne sarebbe, ma Dio ci liberi! Saremmo flagellati. Bisognerebbe far vedere *Gilda* col *Duca* nella sua stanza da letto!! Mi capisci? In tutti i casi sarebbe un duetto. Magnifico duetto!! Ma i preti, i frati e gli ipocriti griderebbero allo scandalo. Oh, felici i tempi quando Diogene poteva dire in pubblica piazza, a chi lo interrogava su cosa facesse: «Hominem quaero!!» ecc. ecc.

In quanto alla cavatina del primo atto non capisco dove vi sia agilità. Forse non si è indovinato il tempo, che deve essere un *allegretto molto lento*. Con un tempo moderato e l'esecuzione tutta sottovoce, non ci può essere difficoltà. — Ma tornando al primo proposito, aggiungo che ho ideato il *Rigoletto* senz'arie, senza finali, con una filza interminabile di duetti, perchè così ero convinto. Se qualcuno soggiunge: Ma qui si poteva far questo, là quello - ecc., ecc., io rispondo: Sarà benissimo, ma io non ho saputo far meglio.

Intanto ricordami con stima ed amicizia alla De Giuli ([1]), e tu credimi sempre Tuo Aff.

P. S. — Non parliamo di cavalierato ([2]). Immaginati un decorato in mezzo ad un orrendo e deserto villaggio, attorniato da bifolchi e da bovi, ecc. ecc. ecc. ! ! ([3]).

([1]) Teresa, moglie del Borsi che l'aveva sposata a Parma. Ripresosi nel 1842 il *Nabucco* alla Scala, la De Giuli vi aveva felicemente sostenuta la parte di *Abigaille*.

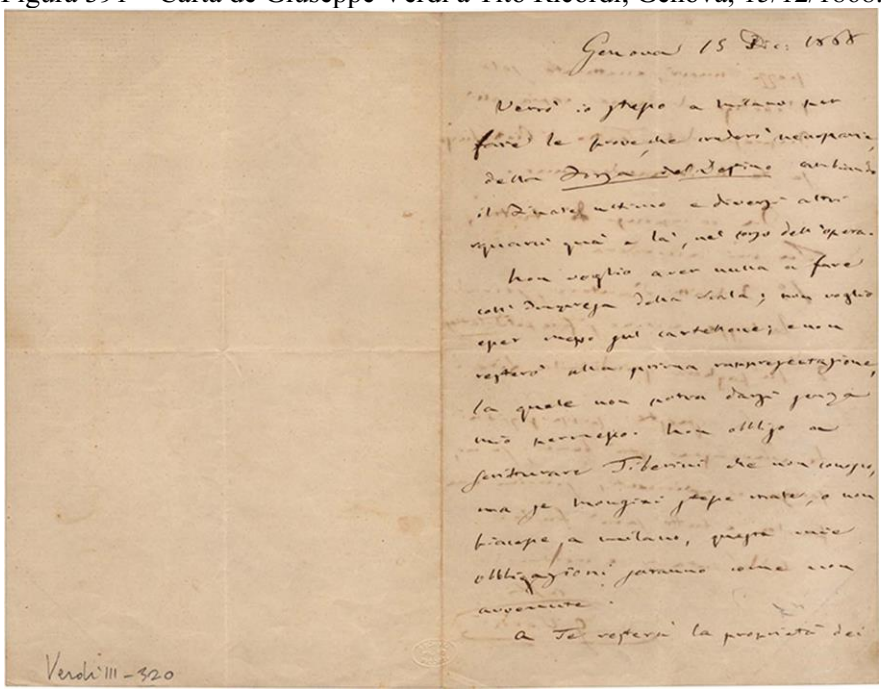
([2]) Con decreto del 10 agosto 1852, il Presidente della Repubblica Francese aveva conferito al Maestro il titolo di Cavaliere dell'Ordine della Legione d'Onore.

([3]) Ed. in BASSO, *Verdi*, Milano, 1901, p. 70.

Fonte: (VERDI, 1852, p. 497-498).

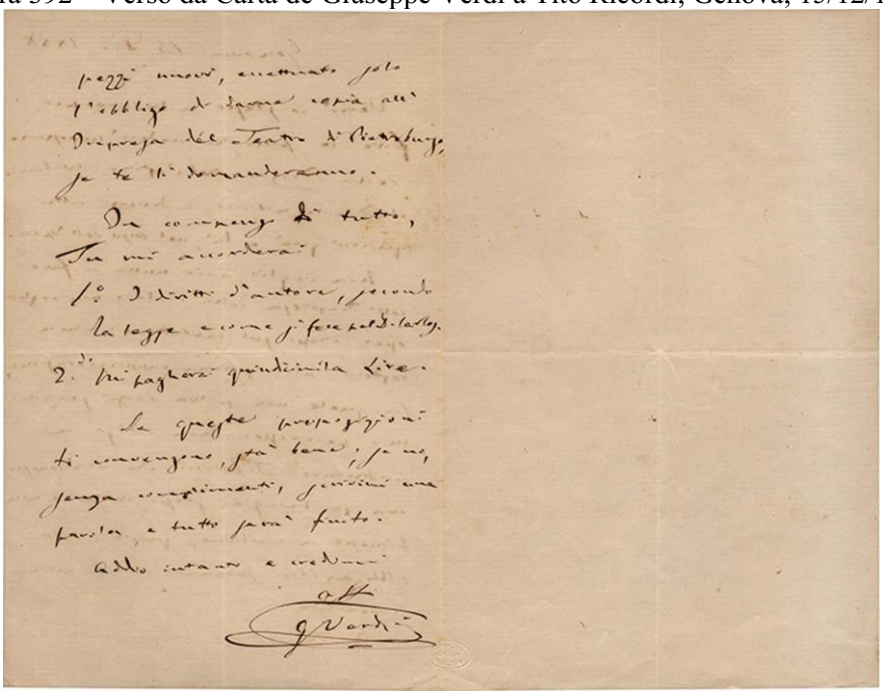
9.1.107Anexo 9.1.CVII – Verdi a Tito Ricordi, desavenças com Alla Scala

Figura 391 – Carta de Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, Gênova, 15/12/1868.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1868f).

Figura 392 – Verso da Carta de Giuseppe Verdi a Tito Ricordi, Gênova, 15/12/1868.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1868f).

Documento	Carta

Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Tito Ricordi
Local e Data	Gênova, 15 de dezembro de 1868

Milano[1], 15 Dicembre 1868.

Car. Tito Ricordi,

Verrò io stesso a Milano, per fare le prove che crederò necessarie della *Forza del Destino*, cambiando il Finale ultimo, e diversi altri squarci qua e là nel corso dell'Opera.

Non voglio aver nulla a fare coli' Impresa della Scala ; non voglio essere messo sul cartellone e non resterò alla prima rappresentazione, la quale non potrà darsi senza mio permesso. Non obbligo a scritturare Tiberini che non conosco, ma se Mongini stesse male o non piacesse a Milano, queste mie obbligazioni saranno come non avvenute.

A te resterà la proprietà dei pezzi nuovi, eccettuato solo l'obbligo di darne copia all' Impresa del Teatro di Pietroburgo se te li domanderanno.

In compenso di tutto, tu mi accorderai :

1." I diritti d'autore secondo la legge e come si fece pel *Don Carlos*,

2.- Mi pagherai quindicimila Lire.

Se queste proposizioni ti convengono sta bene; se no, senza complimenti, scrivimi una parola e tutto sarà finito.

Addio intanto e credimi aff.

([1]) Erroneamente marcado como Milão, porém o autógrafo mostra Gênova.

Fonte: (VERDI, 1868e, p. 208).

9.1.108Anexo 9.1.CVIII – Boito a Verdi, Edel com o libreto

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Com de Villa d'Este, 21 de julho de 1886

Como per Villa d'Este, 21 luglio 1886.

Caro Maestro.

Mentre Lei stava pensando alle quistioni tipografiche del libretto e le risolveva nel miglior modo possibile[1], io ruminavo gli appunti ch'ella mi fece[2] intorno alla presenza, non bene preparata, di Desdemona nella gran scena d'insieme.

Quella sua osservazione in sulle prime m'è sembrata un poco minuziosa, poi m'è parsa giusta e degna di studio.

Ho cercato di correggere quella imperfezione nel modo più conciso e più acconcio che mi fosse possibile. Veda se ci sono riescito:

Propongo due aggiunte: la prima di tre versi nella scena fra Jago e Otello dell' atto III°, la seconda di due versi nella scena seguente:

Jago *…….Mio Duce,*
(s'incammina con Otello verso la porta del fondo. ma ad un tratto s'arresta) *Grazie vi rendo. Ecco gli Ambasciatori*
Andiamo ad essi. Ma…credo opportuno
(Anche a sviar sospetti o uggiose inchieste)
Che Desdemona accolga quei messeri.

O. Sì, qui l'adduci.
(Jago esce rapida- mente dalla porta di sinistra Otello continua verso il fondo per attendere gli Ambasciatori)

Lod. Madonna,
(a Desd che sarà entrata con Jago e seguita a breve distanza da Emilia.) *V'abbia il cielo in sua grazia.*

Desd. *E il ciel v'ascolti.*
Em. (Come sei mesta.

(a Desd. a parte)
Desd. Emilia, una gran nube
(a Em. a parte) Turba il senno d'Otello e il mio destino.)

Il resto come sta nel manoscritto.

Ora il libretto trascritto da Giulio4 è nelle mani di Tornaghi,5 il quale lo darà da leggere all'Edel.

Non vorrei che quel fascicolo fosse letto da altre persone.3

Giulio mi disse che Lei aveva già quasi terminato lo strumentale del I° atto!!

Badi di non affaticarsi troppo.

Il tempo non le manca, qualche volta i consigli dei pigri sono buoni da seguire.

Tanti saluti alla Sig.ra Giuseppina8 ed a Lei

Cuore

suo Arrigo Boito

[a]*P.S. Mi scriva una sola riga tanto ch'io sappia se questa lettera è arrivata nelle sue mani.*[a]

[a] *scritto lungo il margine sinistro dell'ultima facciata ruotato di 90° in senso orario*

Aut. I-BSAv, due fogli, tre facciate, inseriti nel libretto autografo dell'Otello di Boito)

Pubbl.: Carteggi, II, pp. 116-117 (scorr.)

[1] Solo alcune settimane più tardi Boito comunicherà a Ricordi il modello proposto da Verdi per la stampa del finale del III atto, come si apprende da una lettera di Giulio del 7 settembre a Verdi (vedi nota alla lettera 91 di *Carteggio Verdi-Boito*, di Conati (2014).

[2] Si riferisce probabilmente all'incontro di Milano del 13 luglio (vedi nota alla lettera precedente).

[3] In una lettera del 20 luglio così Boito a Tornaghi:

> Un'altra raccomandazione, certo è superflua ma la cosa mi preme. Abbi cura di non lasciar leggerer ada altri che all'Edel il libretto d'Otello, e tu leggendolo turati le orecchie. Dico queste non furono mai dette e il giorno dopo te le vedi stampate (*aut.:* I-Mr).

Fonte: (BOITO, 1886c, p. 148-150).

9.1.109Anexo 9.1.CIX – Boito a Verdi, a data de Otello e as influências de Edel

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Quinto, 16 de maio de 1886

Quinto, 16 [Maggio 1886].

Bravo!!! approvo pienissimamente quel taglio dei quattro versi che permette di trasportare l'entrata d'Otello sugli altri tre versi ch'ella mi cita. Ora, l'entrata che non ci accontentava e che si cercava, è trovata, ed è splendida. Una possente esclamazione di vittoria che finisce in uno scoppio di uragano e in un grido del popolo! Bravo, Bravo! eccellente anche l'idèa di far dire quella frase su d'un punto alto della scena!

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 sè senza bisogno di logorarci il cervello per ricercarla. Cinzio Giraldi che, come Ella sa, è la fonte della tragedia di Schakespeare 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 immagina 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 Girali: 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.

Ho fatto bene? ho fatto male?

Se ho fatto male, siamo sempre in tempo di correggere il male fatto.

Saluti cordiali alla Signora Giuseppina

suo

Arrigo Boito

Giuseppe Verdi / Borgo San Donnino / per Busseto / Sant'Agata

[Allegato][3]

[GIRALDI - GLI ECATOMMITI]

PROEMIO

Dico adunque, ch'essendo già corsi gli anni dmille cinquecento ventisette[c] dopo che il verace Figliuolo d'Iddio, per la salute dell'umana generazione, nacque uomo fra gli uomini, uno signore Alamanno (1), tratto dall'odio, che ed egli e molti di quella nazione (per instigazione di alcuni che, tocchi da maligni spiriti, armarono la lingua e la penna altresì contra la santa e cattolica chiesa romana) portavano alla santità del papa, e a tutto quel sacratissimo ordine dei santi prelati, messo in punto un grossissimo e potentissimo esercito di gente alamanna, macchiata della pestifera eresia di Lutero e dei suoi seguaci, a gran cammino in Italia si venne, tratto da iniquo pensiero, non pure di distrugger Roma, patria comune a tutte le nazioni, ma di dare indegnamente con le sue mani al papa morte, con un capestro d'oro, ch'egli per impiccarlo portava con esso lui. Questi giunto in Italia, quando più sperava di condurre a fine la sua perversa e malvagia opinione, quasi che dalla divina giustizia fosse percosso, paralitico cadde, e perciò divenne non atto alla battaglia. Ma non mancarono altri capitani barbari tra quelle genti, che tratti dal medesimo odio e dall'ingordo desiderio del guadagno, tennero unito l'esercito tedesco, per condurre a fine quella iniqua e scellerata impresa. Aggiunse alle costor forze le sue un capitano[e], molto esercitato nelle imprese della guerra, e a tutto quell'esercito si fe' duce, e dopo molti ravvolgimenti da lui fatti, con cammino fuori d'ogni opinione veloce, a Roma se n'andò, la quale ritrovò di

pochissima gente d'arme fornita; perché, ancora che il papa (3) avesse avuto di questo esercito contezza, nondimeno, avendo egli creduto alle parole d'alcuni potenti signori, dal cui volere gli p arve che questa gente pendesse, avea data licenza quasi a tutte le genti d'arme, ch'egli si ritrovava avere in Roma per sua difesa. Questo accrebbe al capitano dei nemici e a tutto il campo l'animo d'assalirlo, com ferma speranza della vittoria. Avendo adunque il capitano maggiore a' dì sei di maggio steso l'esercito intorno al borgo di S. Pietro, e volendo salire il muro, per dar poi l'assalto alle antiche mura di Roma e farsi per esse la via ad entrare nella città, egli, come io credo, per voler divino se ne rimase morto dal colpo di una palla d'archibuso, che il percosse nel manco lato alla anguinaglia. la qual morte non fu però così subita, [...]

---

[1] Giorgio Franispergo o Franisperbo, secondo il Giovio; Fronsperg o Frondsperg, secondo il Guicciardini, Fransperg, secondo il Bossi; Frunsdberg, secondo altri.

[2] Carlo duca di Borbone, detto il contestabile, capitano de' Spagnuoli, dopo il colpo apoplettico sopravvenuto allo Fransperg, capitano maggiore di tutto l'esercito spagnuolo e tedesco.

[3] Clemente VII.

[a]corr.: figurini [b]scritto ruotato di 90° in senso orario [c]canc.:edel [d]sottolineato a mano [e]nell'edizione a stampa la numerazione delle note ricomincia a ogni pagina, perciò questa corrisponde alla nota 1 della p. successiva; si è preferito però qui segnare in numerazione consecutiva per non creare confusione.

Aut.: I-BSAv, due fogli, quattro facciate
T:P.: QUINTO ALMARE /16/MAG/86 - GENOVA/16/5-86/12S/FERROVIA BORGO S. DONNINO / 17 / MAG / 86 BUSSETO/ 17 / [MAG] / 86
Pubbl: Carteggi, II, pp. 103-104 (s.d.)

1 Con questa lettera Boito riprende alcune osservazioni di carattere storico per la mes sinscena di *Otello*, analoghe a quelle espresse dieci giorni prima nella lettera 83, interrotta e non spedita. Alfredo Edel (Colorno, Parma, 1856 o 1859 - Boulogne-sur-Seine, 1912), pittore, illustratore, costumista. Nipote e figlio di artisti (il nonno era miniaturista alla corte parmense di Maria Luigia, il padre pittore) esordì giovanissimo quale illustratore di copertine per edizioni musicali della Casa Ricordi. Seguì e perfezionò quindi le orme di Bartezaghi che, alla Scala, aveva tentato un rinnovamento del costume teatrale, e in quel teatro colse i primi successi quale costumista, soprattutto nei famosi balli di Manzotti. Operò anche all'estero: al Circo Barnum e all'Olympia Theatre di Londra e alla Comédie Française e alle Folies Bergères di Parigi; a New York trionfò con *Chanteclair* di E. Rostand. Entra nell'epopea verdiana principalmente per i costumi di *Simon Boccanegra* seconda versione (1881), di *Don Carlos* nella versione in quattro atti (1884), di *Otello* (1887), tutti alla Scala. Ultimo suo contributo scaligero, pochi mesi prima della morte, furono i costumi per *Don Carlo* nel 1912.

2 Giovan Battista Giraldi Cinthio (o Cintio o Cinzio) (Ferrara, 1504 - 1573), letterato, filosofo, autore drammatico. Negli anni giovanili si dedicò all'insegnamento della filosofia, poi della retorica, e per la fama ottenuta fu in cattedra a Mondovì, Torino e Pavia. La sua prima e più fortunata tragedia fu *l'Orbecche* (1541). Di questa e di parecchie altre che

seguirono i soggetti si ritroveranno nella raccolta di novelle che lo stesso Giraldi aveva iniziato a comporre nel 1528 e che pubblicherà nel 1865 con il titolo *Hecatommithi*: sono cento novelle divise in dieci Deche, una di esse (III, 7) è la fonte diretta *dell'Othello* di Shakespeare.

3 Giraldi, *Novelle scelte*, I, pp. 17-18.

Fonte: (BOITO, 1886d, p. 141-144).

9.1.110Anexo 9.1.CX –Verdi a Boito, é preciso desaparecer

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 15 de janeiro de 1881

Gen[ova]. 15. [Gennaio] 1881.

C. Boito

Và tutto bene, e sono due volte felice di non cambiare la scena prima del Second Atto[1] —

Ella, caro Boito, s'immaginerà d'aver finito? Tutt'altro! Avremo finito dopo la prova generale, se pure arriveremo fin là. Intanto nel Duetto t0ra

Padre e figlia vi è cosa, cui bisognerebbe dare maggior rilievo. Se il Pubblico perde quel povero verso "*Ai non fratelli miei*" non capisce più nulla.

Vorrei che dicessero per es:

D. *Paolo!*
A. *Quel vil nomasti!... Ma a te* buono*, generoso devo dire il vero*
[a]A. *I Grimaldi non sono miei fratelli*
D. *Mae tu?*
A. *Non sono una Grimaldi*
D. *E chi sei dumque?*.
[b]Così l'attenzione sì ferma, e si capisce qualche cosa.[b] Se crede mi faccia tre o quattro versi sciolti chiari e netti. Ella farà sempre dei bei versi, ma [c]qui non m'importerebbe fossero anche brutti. Perdoni l'eresia; [d]io credo che in teatro, come nei Maestri è lodevole [e]talvolta il talento di non far musica, e di saper *s'effacer*; così nei poeti è meglio qualche volta più del bel verso, la parola evidente e scenica. Dico questo solo per conto mio.

Un'altra osservazione sul Finale. Fra i 2000 spettatori della prima sera, forse ve ne saranno venti appena che conoscono le due lettere del Petrarca. A meno di non mettere qualche nota, riesciranno pel pubblico oscuri i versi di Simone. Io vorrei che, quasi a comento, dopo il verso

Il cantor della bionda Avignonese

Tutti dicessero
[f]Guerra a Venezia!
Doge È guerra fratricida. Venezia e Genova hanno una patria comune: Italia.
Tutti Nostra patria è Genova
Tumulto interno et.

[g]Mi risponda prima di partire. Auguro intanto buon viaggio e buona fortuna...

Aff

G. Verdi

P.S. Mi spiace di Giulio. Credevo cosa più leggiera Son ben lieto [h]sentire che stia meglio.

Arrigo Boito / Via Principe Amed[e]o / 1./ *Milano*

[a]*canc*.: D. Che! [b]*aggiunto sopra il rigo* [c]*aggiunto sopra il rigo* [d]*canc.:ma* [e]*aggiunto sopra il rigo* [f]*canc:*n [g]*canc*.: Del resto faccia come crede [h]*aggiunto sopra il rigo*

Aut.: I-PAi, DA 1/12, due fogli, quattro facciate; sulla busta, di altra mano: «15 Gen. / 1881»

T.P.: GENOVA / 15/1-81/7S/FERROVIA —- MILANO /16/1-81/6M

Pubbl.: GATTI, II, p. 341 e 342 (due framm.); WALKER, p. 589 (framm.).

Fonte: (VERDI, 1881m, p. 39-40).

9.1.111Anexo 9.1.CXI – Boito a Verdi, é preciso sacrificar a eufonia

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Milão, 16 de janeiro de 1881

[Milano, 16 gennaio 1881]

A [Giuseppe Verdi, S. Agata]

Domenica

Mi accordo con Lei,[1] caro Maestro, pienamente, intorno alla teoria del sacrificare, quando occorra, l'eufonia del verso e della musica alla efficacia dell'accento drammatico e della verità scenica.[2] Lei desiderava tre o quattro versi sciolti magari brutti, ma chiari invece di quel verso:

<u>dei non fratelli miei</u>

che non è bello davvero. Ho fatto i quattro versi (non ho saputo farne tre) ma non ho creduto di farli sciolti giacchè temevo che fra i settenari rimati che li precedono, e gli ottonari rimati che li seguono, quell'abbandono della rima, per quattro sole righe, riescisse fiacco alla lettura:

. . . . . .

Doge: Paolo!
Amelia : Quel vil nomasti. – E poiché tanta
Pietà ti move dei destini miei
Vo' svelarti il segreto che mi ammanta.
(Dopo breve pausa)
Non sono una Grimaldi.
Doge: O ciel! Chi sei?
. . . . . .
Passiamo nella sala del Consiglio:
Paolo . . . . . Attenda alle sue rime
(ridendo) Il cantor della bionda Avignonese.[3]
Tutti i Consiglieri Guerra a Venezia!
(poi Paolo ferocemente)
Doge E con quest'urlo atroce
Frà due liti d'Italia erge Caìno
La sua clava cruenta! Adria e Liguria
Hanno patria comune.[4]
Tutti: È nostra patria
Genova!
Piero. Qual clamor?
Alcuni: D'onde tai grida?

ecc ecc ecc.

. . . . . .

Ho evitato la parola: guerra fratricida indicata dalla sua lettera, perché non tolga effetto alla esclamazione: Fratricidi! Che scoppia prima dei versi del

Doge: Plebe, patrizi!...ecc.

Certo non ci saranno in teatro più di venti persone abbastanza colte per riconoscere l'allusione che fa il Doge alle due lettere che il Petrarca diresse al Principe di Roma, ma il cielo ci tenga lontani dalla tentazione delle note e dei commenti. Pure se si vuole che le 20 persone diventino duecento e più, basta mutare l'allusione e invece delle lettere (note oggi a pochi, mentre ai contemporanei del Petrarca erano notissime) alludere alla canzone che tutti imparano a scuola e modificare così:

La stessa voce che inneggiò[a] su Roma.
Pria che recasse tutta alle sue mani
Rienzi protervo la civil possanza.
Or su Genova tuona…[5]

ma il periodo riesce prolisso troppo e troppo contorto per gli schietti e veloci bisogni dell'accento musicale.

D'altra parte la prima versione non è esatta storicamente; invece di

Vaticino di gloria e poi di morte

Sarebbe più vero il dire:

Vaticino di gloria e poscia d'onta.

ma così il verso riesce brutto, pure di ciò né a Lei né a me importa. La lascio arbitro della scelta. Il pubblico del resto è un animale che beve grosso e di questi scrupoli se ne infischia e in ciò non ha torto.

Se le occorre qualche altra goccia d'inchiostro della mia penna io potrei ricevere prima della mia partenza, fissata sempre a Giovedì, un'altra lettera sua.

Tanti e cordiali saluti.

suo

A. Boito.

Giulio[6] jeri stava peggio, oggi meno male, ha un ingorgo al polmone, gli dovettero applicare dei vescicanti al petto, è un affare che ci tiene un poco allarmati, non tanto per ora come per l'avvenire.

S. Agata, Villa Verdi; in *Il rifacimento del «Boccanegra»*, cit., pp. 89-91.
Busta con timbro postale «Milano 16.1.81».
[a]*inneggiò* nell'interlinea su *tuonò* cassato
[1]Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
[2]Sulla verità scenica e storica cfr. lettera 156, nota 7.
[3]Petrarca.
[4]Le due sponde mediterranee, quella veneziana e quella ligure, sono figlie della stessa terra ma nutrono un odio fratricida come quello che spinse Caino ad uccidere Abele con una clava (cfr. *Genesi*, 4, 1-16).
[5]Probabilmente *Spirto gentil* (*Carteggi Verdi-Boito*, II, cit., p. 298, lettera 18).
[6]Giulio Ricordi: cfr. lettera 36, nota 6.

Fonte: (BOITO, 1881k, p. 169-170)

9.1.112Anexo 9.1.CXII – Verdi a Ricordi, a ideia de Wagner

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	S. Ágata, 10 de julho de 1871

CCXXVIII (all).

[S. Agata, 10 Luglio 1871.]

[A Giulio Ricordi]

Voi conoscete il libretto d'Aida, e sapete che per *Amneris* ([1]) ci vuole un'artista di sentimento altimente drammatico e padrona della scena. Come sperare in una quasi debuttante questa qualità? La voce sola, per quanto bella, (cosa ben difficile a giudicare in sala o in teatro vuoto) non basta per quella parte. Poco m'importa della cosi detta finitezza del canto: io amo far cantare le parti come voglio io; però, non posso dare nè la voce né l'anima ne quel certo non so che, che dovrebbe chiamarsi *scintilla* e vien comunemente definito colla frase «*aver il diavolo adosso*». — V'ho scritto jeri la mia opinione sulla Waldmann e ve la confermo oggi lo stesso. So bone che non sarà tanto facile trovare *un'Amneris*, ma ne parleremo in Genova. Ciò però non basta; e voi non m'avete finora detto se furono accettate le condizioni che io indicai nelle mie diverse lettere.

Abbiate ben per fermo, mio caro Giulio, che se io vengo a Milano non è *per la vanità di dare una mia opera: è per ottenere una vera esecuzione artistica*. Per riescire a questo, bisogna che io abbia gli elementi necessarj; pregovi dunque di rispondermi categoricamente, se oltre la compagnia di canto :

1.º È nominato il Direttore d'orchestra.

2.º Se sono scritturati i Coristi che io indicai.

3.º Se l'orchestra verrà composta come io pure indicai.

4.° Se i *Timpani* e *Gran cassa* verranno cambiati in istromenti di molto più grossi di quelli che non erano due anni fa.

4.º [*bis*] Se sarà conservato il Corista normale.

5.º Se la Banda ha adottato questo Corista per evitare le stonazioni che ho sentito altra volta.

6.º Se la collocazione degli stromenti d'orchestra sarà fatta come io, fino dall'inverno passato in Genova, ho indicato in una specie di quadro.

Questa collocazione d' orchestra è d'un'importanza ben maggiore di quello che comunemente si crede, per gl'*impasti* degli stromenti, per la sonorità e per l'effetto. — Questi piccoli perfezionamenti apriranno poi la strada ad altre innovazioni, che verranno certamente un giorno ; e fra queste, quella di togliere dal palcoscenico i palchetti degli spettatori, portando il sipario alla ribalta,

l'altra : di rendere l'*orchestra invisibile*. Quest'idea non è mia, è di Wagner : è buonissima. — Pare impossibile che al giorno d'oggi si tolleri di vedere il nostro meschino *frack* e le cravattine bianche, miste per es. ad un costume egizio, assiro, druidico etc. etc... ; e di vedere, inoltre, la massa d'orchestra, *che è parte del mondo fittizio*, quasi nel mezzo della platea fra il mondo dei fischianti o dei plaudenti. Aggiungete a tutto questo, anche lo sconcio di vedere per aria le teste delle arpe, i manichi dei contrabassi, ed il molinello del Direttore d'orchestra ([2]).

Rispondetemi dunque in modo categorico e decisivo, perchè, se non mi si potesse concedere quanto domando, sarebbe inutile continuare in queste trattative.

([1]) Alla Scala.
([2]) V. App.

Fonte: (VERDI, 1871d, p. 263-265)

9.1.113Anexo 9.1.CXIII – Boito a Duse, imagens de Shakespeare

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Eleonora Duse
Local e Data	Ivrea, 03 de novembro de 1888

[Ivrea, 3 novembre 1888]

A Eleonora Duse, Milano

San Giuseppe

Signora Eleonora Duse[1]
Corso Venezia n. 18
Milano[2] Sabato col sole dopo la pioggia

Dunque decido per Lunedì sera, **posdomani**.

Non ho telegrafato perché sono ritornato tardi alla casa santa e il giorno dopo la mia risposta l'ho portata giù nelle ore del mattino (mentre m'avviavo per andare a colazione da Pin[3]) e pensavo che l'avresti ricevuta all'indomani per tempo. Ho fatto male, sorridetemi. Ed ora rispondo alla penultima lettera…il piccolo viale, vicino ai morti, colle farfalle nere, nel sole. Tu dicevi: «le bianche saranno quelle dei bambini». Si aspettava l'ora, io guardavo l'orologio e dicevo: «c'è tempo». E dal Crotta[4] la gazzosa era così cattiva che non l'ho potuta bere. – No; fa male. Lasciamo là le memorie finchè la speranza vive.

Io sono un asino. – Rispondete subito: Sì. La traduzione giusta è questa: **C'è dunque un aspide sulle mie** LABBRA. La **bocca** parla beve e mangia, le **labbra** sono quelle che hanno il dolce ufficio del bacio. E non è la bocca, ma sono i **baci** di Cleop. che sono avvelenati. L'intonazione smarrita la ritroverai. Bisogna dir quella frase **con una convinzione assoluta**. Non mi pare che quella frase abbia rapporto coll'aspide che sta vicino, è assai più densa e tragica nel suo significato; riassume tutto il dramma e tutta una Storia fatale. Shakespeare fa cader fulminata Iras nel bacio di Cleopatra per offrire una immagine visiva e plastica della fatalità di quei baci, così credo io. Cleop. in un chiaro lampo della coscienza che non dura più che un lampo (perchè subitodopo altri sentimenti subentrano) sente che quei baci che fulminano hanno ucciso Antonio e le sue legioni e l'Egitto, sente che sono come un suggello di morte violenta. – Pompeo e Giulio Cesare che colsero quei baci morirono anch'essi nelle due più accanite tragedie di quei tempi. Forse anche questo essa vede in quel lampo della coscienza. È la donna che in quel momento (mentre, dopo rovina, la tragedia sta per estinguersi), è la donna che si sente aspide. Vedi com'è grande il raffronto e come tutto il dramma vi si riflette.

Mi piace di vederti tutta affaccendata nell'arsenale Shakespeariano. – Fa a modo tuo, sempre a modo tuo, vincerai ogni resistenza, i cretini sono masse gravi ed inerti ma con delle buone spinte si fanno ruzzolare dove si vuole. – Tu vivi ora nel più alto ambiente intellettuale che esista in

arte, in un esaltazione sana e squisita dell'attività. È la buona fatica e non fa danno. Coraggio. Non fa danno perchè prende le sue mosse dalla mente, dalla parte sovrana dell'intelletto.

Se vedete Buscoletta ditele che posdomani sera all'ora dell'altra volta, stia attenta alle carrozze che si fermano. – È nato un prodigioso amore

Eleonora Arrigo[a]

Sono una bestia: avevo messo bocca invece di labbra perché la parola labbra si riscontra due linee più in sù. – Una ragione di più per attenuare la parola labbra. – Perdonami anche se c'è l'amico nostro mandatelo via.[b]

Venezia, Fondazione G. Cini, Fondo Duse; in P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 555 (parz.); E. DUSE, A. BOITO, *Lettere d'amore*, cit., pp. 282-283.

Radice riporta il timbro postale (Ivrea, 3 novembre 1888).

[a] *Eleonora Arrigo* Radice annota che le firme sono intrecciate [b] *Sono (...) via* Radice annota si tratta di un'annotazione in margine

[1] Eleonora Duse: cfr. lettera 228, nota 3.

[2] Cfr. lettera 517, nota 2.

[3] Giuseppe Giacosa: cfr. lettera 50, nota 4.

[4] Angelo Crotta: dalle lettere si desume fosse il proprietario della carrozza per i trasporti a S. Giuseppe (P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 467)..

Fonte: (BOITO, 1888, p. 429-430)

9.1.114Anexo 9.1.CXIV – Boito a Verdi, o teatrinho

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	S. Ágata, 25 de setembro de 1892

843
Milano [25 settembre 1892]
A [Giuseppe Verdi, S.Agata]

Domenica
Milano

Caro Maestro[1]

Quando ci rivedremo?

Fra otto o dieci giorni al più. Piomberemo a Sant'Agata, Giulio ed io, col teatrino nel sacco da notte, per mostrare a Lei tutte le maquettes del Falstaff con tutti gli spezzati e i praticabili messi a posto.[2] A questo modo potremo vedere e giudicare esattamente ogni più minuto particolare scenico, e così non avremo più nessuna sgradevole sorpresa alle prove di scena.

Quest'oggi vedrò le bozze del terz'atto (libretto) e gliele spediremo dopo la mia correzione. Tanti buoni saluti alla Signora Giuseppina,[3] alla Signora Barberina[4] ed a Lei –

A rivederci presto

Suo aff.mo

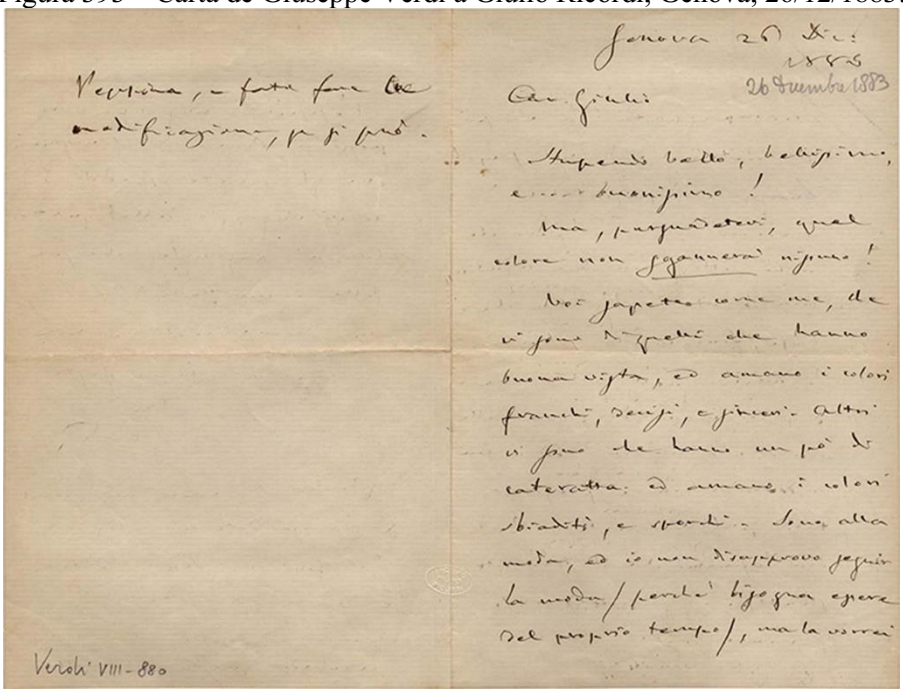
Arrigo Boito

S. Agata, Villa Verdi; in *Il libretto del «Falstaff»*, cit., p. 158.
Sulla busta: «Giuseppe Verdi Borgo San Donnino per Busseto»; timbro postale: «MILANO 25.9.92».
[1] Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.
[2] Non è certo che il viaggio di Boito e Giulio Ricordi (cfr. lettera 36, nota 3) abbia avuto luogo (Carteggio Verdi-Boito, II, cit., p. 427)
[3] Barberina Strepponi: cfr. lettera 177, nota 11.
[4] GiuseppinaVerdi Strepponi: cfr. lettera 141, nota 4..

Fonte: (VERDI, 1871d, p. 263-265)

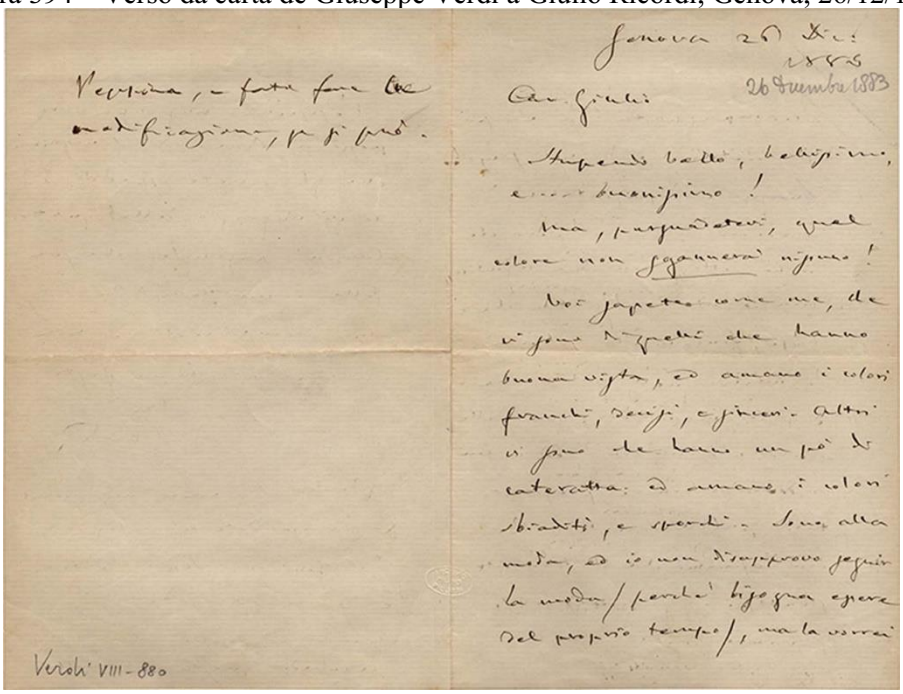
9.1.115Anexo 9.1.CXV – Verdi a Ricordi, tornemos ao passado

Figura 393 – Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 26/12/1883.



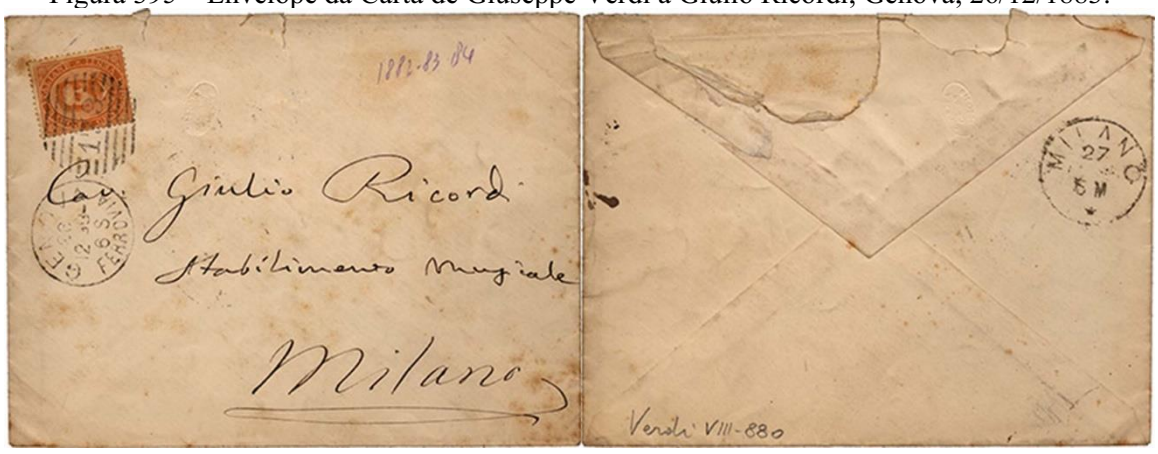
Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1883d).

Figura 394 – Verso da carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 26/12/1883.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1883d).

Figura 395 – Envelope da Carta de Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, Gênova, 26/12/1883.



Fonte: *Website do ASR, Fondo Corrispondenza* (VERDI, 1883d).

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Giulio Ricordi
Local e Data	Gênova, 26 de dezembro de 1883

ALLA LETTERA CXCII

Genova, 26 Dic:[embre] 1883

Caro Giulio

Stupendo bello, bellissimo e..... buonissimo!

Ma, persuadetevi, quel colore non sgannerà nissuno!

Voi sapete come me, che vi sono di quelli che hanno buona vista, ed amano i colori franchi, decisi, e sinceri. Altri vi sono che hanno un pò di cateratta ed amano i colori sbiaditi, e sporchi. Sono alla moda, ed io non disapprovo seguir la moda (perché bisogna essere del proprio tempo), ma la vorrei accompagnata sempre da un pò di criterio e di buon senso. Dumque né passato né *avvenire*! È vero che io ho detto "Torniamo all'antico!["]; ma io intendo l'antico, che è base, fondamento, solidità. Io intendo quell'antico che è stato messo da parte dalle esuberanze moderne, ed a cui si dovrà ritornare presto o tardi infallibilmente. Per ora lasciamo che il torrente straripi. Gli argini si faranno dopo.

Peppina ringrazia dei pezzi a Piano di Burgmein che gli avete spedito. Ed io vi ringrazio delle quattro Canzoni spagnuole che son belle e caratteristiche. I miei complimenti, e state sano, e fate buone feste

Vos[tro]

Fonte: (VERDI, 1883c, p. 629).

9.1.116Anexo 9.1.CXVI – Verdi a Ghislanzoni, movimentar a cena

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Antonio Ghislanzoni
Local e Data	Gênova, 31 de dezembro de 1870

Genova, 31 dicembre 1870.

Caro Ghislanzoni,

Ho ricevuto la sua dell'11. I versi van bene. Il finale è sbozzato, anzi posso dire finito.

La situazione scenica domanda una piccola aggiustatura. Aida riconosce troppo presto suo padre. Aggiungendo qualche parola, Aida attirerebbe meglio l'attenzione del pubblico ed emergerebbe bene la frase tanto importante: "È mio padre". Per poter andare avanti colla musica, mi sono impasticciato le parole ch'ella m'accomoderà in brevi versi:

…….....a te sien tratti
I prigionier.
AIDA. Che veggo! Oh ciel ! lo salva.
O Re.... lo salva!... È mio padre!
TUTTI. Suo padre !
(*Aida vorrebbe parlare, ma la emozione la soffoca*) :
E' lui lui.
(*Amonasro interrompe la figlia, temendo d'essere scoperto*) :
Sì, suo padre !
Anch'io pugnai.
Vinceste!... Morte... non trovai, ecc., ecc. ([1]).

Quel "lo salva" aiuta la scena, dà un movimento d'azione all'attrice e dà campo alla musica di preparare "è mio padre". Sta bene anche, secondo me, che Amonasro parli solo quando teme d'essere scoperto. Bisogna spezzare 1' ultimo verso il più che si può.

E di morir sul campo invan sperai

è bellissimo, ma è troppo filato.

([1]) Atto II, Se. II, p. 18.

Fonte: (VERDI, 1870b, p. 672).

9.1.117Anexo 9.1.CXVII – Verdi a Boito, Otello é ação

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Gênova, 21 de janeiro de 1886

Gen[ova]. 21 del [18]86.

Car Boito,

Vi ringrazio delle notizie... che avrei desiderato migliori –

Potete ora dirmi della Teodorini? Ve la ricordate bene?[1] Ditemi solo della voce; come sono le corde medie. e fin dove arriva negli acuti –

Il risultato del lungo dialogo con Corti e Giulio, è questo = Che io non ho finita l'opera" e non so [a]se la finirò[a]. Se si; la darò; sempre che vi sieno elementi adatti. Nissuno, nissunissimo impegno formale. In via di conversazione indicai Maurel[2] Tamagno[3] Teodorini. Ma dopo, pensando ed osservando lo spartito, vidi che Tamagno sarebbe eccellente in molti punti, ma non riescirebbe nel Duo Finale del 1.° Atto; e molto meno nella Fine dell'opera, e così finirebbero freddamente Due Atti (ne scrissi a Giulio[4]) Voi non conoscete il Duetto primo, ma conoscete il finale dell'opera. Non credo, che Egli potrebbe dire con effetto quella corta melodia "E tu come sei pallida[”]e meno ancora "Un bacio un bacio ancora...[”]tanto più che [b]fra questo secondo bacio ed il terzo vi sono 4 battute d'orchestra sola, che bisogna riempire con un'azione delicata, commovente che io immaginava scrivendo le note. Azione facilissima per un vero attore, ma difficile per... un altro

Come sapete, fù da me Gaillard, e sono sorpreso, come non m'abbia detto, che aveva prima parlato con Voi. – Gli dissi, che l'opera non era finita; che l'opera era in italiano; scritta in buon italiano, e che la prima volta dove-vasi eseguire in Italiano.

Si parla, e mi si scrive sempre di [c]*Jago*!!! Houn bel rispondere = *Otello, pas Jago, n'est pas fini!!* continuano a dirmi e scrivermi *Jago Jago*[5]–Egli è (è vero) il Demonio, che muove tutto; ma Otello è quello che agisce = *Ama,è geloso, [d]uccide, e siuccide*. Per parte mia poi mi parrebbe ipocrisia il non chiamarlo *Otello*. Preferisco che si dica "*Ha voluto lottare col gigante ed è rimasto schiacciato"piuttosto che "si èvoluto nascondere sotto il titolo di Jago[”]*. –Se Voi siete della mia opinione, cominciamo dumque a battezzarlo Otello, e ditelo subito a Giulio[6] –

E l 'indirizzo?[7] È una gentilezza... [e]che m'impegna... ed è anche [f] "gentile se volete" ma pure una pressione. – Ma no: non m'impegna affatto, perché non darò l'opera, se non sarò

convinto... e d'altronde so bene, che tutti quelli che hanno segnato, salvo poche eccezioni, saranno i primi a scagliarmi la [g]pietra, per quello spirito di demolizione, che caratterizza la nostra epoca, e per controbilanciare la gentilezza usatami! Non è vero?. Amen.

Ad.

G. Verd

[a]sottolineato due volte [b]corr.: que [c]sottolineato due volte [d]canc.: furente [e]canc.: ma [f]sopra il rigo canc.: un [g]canc.: prima

Aut.: I-PAi, II/1; due fogli, quattro facciate
Pubbl.: GATTI, II, p. 379 (framm.); NARDI, pp. 501-502 (framm.)

[1] Nella lettera del 17 gennaio oltre alla Bellincioni Ricordi aveva raccomandato anche la Teodorini, che Boito aveva avuto come interprete nel *Mefistofele* a Madrid e ad Arezzo nel 1883. (vedi lettera 80).

[2] Victor Maurel (Marsiglia, 1848 - New York, 1923), baritono. Dopo aver studiato ed esordito nella città natale, passò presto all'Opéra di Parigi (non ancora ventenne fu uno dei sei deputati fiamminghi alla prima assoluta di *Don Carlos*) e quindi nei maggiori teatri del mondo. Fra le sue memorabili interpretazioni verdiane: Amonasro nell 'edizione francese di *Aida* all 'Opéra nel 1880, *Simon Boccanegra* alla Scala nel 1881, e, ancora alla Scala, ai due battesimi, Jago in *Otello* nel 1887 e Sir John in *Falstaff* nel 1893.

[3] Francesco Tamagno (Torino, 1850 - Varese, 1905), tenore. Non ancora ventenne, corista del teatro Regio della sua città, gli accadde di dover sostituire il secondo tenore nel Poliuto di Donizetti. Dopo un anno di studio e il servizio militare il suo esordio al teatro Bellini di Palermo nel 1872 con *Un ballo in maschera*. Salito ben presto di fama, ebbe scritture nei maggiori teatri italiani e stranieri. L'evento certamente più importante della sua carriera la partecipazione come protagonista *all'Otello* di Verdi alla Scala nel 1887.

[4] Lettera del 18 gennaio:In molte e molte cose andrebbe benissimo Tamagno, ma in moltissime altre nò. Vi sono delle frasi larghe, lunghe, legate che vanno dette a mezza voce cosa impossibile per Lui. E quel che è peggio si è che finirebbero freddamente il primo Atto, e (che è ancor peggio) il quarto!! Vi è una melodia corta ma larga, e poi delle frasi (dopo d'essersi ferito) a mezza voce, importantissime!... e non se ne può fare a meno. Ciò m'impensierisce molto! (aut .: I-Mr).

[5] Circa in quegli stessi giorni il compositore rispondeva all'editore Alphonse Leduc – tempestivamente fattosi avanti per ottenere la cessione dei diritti di *Jago* per la Francia, il Belgio e la Svizzera – nei seguenti termini:

Non: Othello (pas Jago), n'est pas fini – C'est vraie que vers la fin de l'hiver dernier, et au commencement de l'automne, j'y ai beaucoup travaillé, mais il y manque bien des choses pour completer la partition ... et je ne pourrais pas vous dire si, et quand je me remettrai au travail. – Jusqu'à présent j'ai travaillé, en amateur, sans but precis, sans intention de faire répresenter, ni publier l'ouvrage mais seulement pour mon plaisir, et pour occuper mon temps [...] (*aut*.: minuta nei Copialettere]

[6] A proposito della "caccia all'Otello" e del crescente, frenetico interesse della stampa per la nuova opera di Verdi, la GMM, XLI/ 4 (25 gennaio 1886), p. 28, pubblicava il seguente trafiletto a siglato "G. R." (Giulio Ricordi):

Comprendiamo benissimo che uno fra i meriti principali di quei nervosissimi e feroci collaboratori che si chiamano *reporters*, sia quello di fornire al proprio giornale le più succose notizie colla rapidità del ... fulmine!... Certo questo è un raro merito e noi l'apprezziamo, purché tali notizie abbiano un fondamento di verità: altrimenti non si riesce che a far sapere al pubblico i più volgari pettegolezzi, i quali per ciò che concerne la musica, sono poi le chiacchiere di Galleria [famosissimo e frequentatissimo luogo d'incontro, a Milano, di cantanti, agenti, impresari, maestri] o quelle di qualche agenzia teatrale. In questi giorni si sono date le più strampalate notizie intorno a Verdi ed al suo *Otello*, e la più strampalata è di certo quella che accenna persino ad alcuni esecutori già prescelti dal maestro Verdi. Noi abbiamo molti buoni amici fra questi *reporters*, epperò non se l'avranno a male se colla nostra abituale franchezza diciamo loro che il dare così ad occhio e croce simile notizia, se non è indelicato, è per lo meno imprudente. Non doveva essere assai *difficile* il sapere quanto vi fosse di vero, e poi pare, a noi almeno, che per tal modo si venga ad inframmischiarsi in private faccende, sia col rendere impossibili o difficili le trattative se ve ne fossero, sia col far nascere speranze inutili o premature. Dobbiamo quindi smentire nel modo il più formale tutte le notizie riflettenti nomi di artisti.

Commenta Muzio da Nizza in una lettera del 28 gennaio a Giulio, dalla quale soprattutto si apprende a quale stadio fosse giunta la composizione di *Otello*:

[...] Quante buggierate hanno stampato i giornali francesi per Otello. Gailhard ha detto a tutti che non ha le

dimensioni pour une grande salle comme le grand Opéra. È la favola della volpe che non potendo avere i grappoli disse che non li voleva perché erano acidi. Hai fatto bene a dire due parole ai *reporters* milanesi. L'idra del giorno sono i giornalisti; si nutrono di errori, contumelie e calunnie. La notizia che Verdi ha promesso l'Otello alla Scala l'ho letta nel "Times" di Lunedì in un lungo dispaccio da Roma, nel "Independence Belge" ed in altri.

Il Maestro è molto raccolto in questo momento e mette in partitura il quintetto con cori che viene dopo l'insulto che Otello fa a Desdemona in presenza di tutti; è uno dei pezzi più belli, col coro interno che sentì Boito, e col duetto della gelosia fra Otello e Jago. Sentirai quanta novità c'è, quanta passione, vigore, e lacrime vi sono. *Salce*! *Salce*! *Salce*! nel quarto atto dà i brividi e fa piangere. [*ABBIATI*, IV, p. 277]

[7]Si tratta di un appello a Verdi rivolto dai palchettisti della Scala e dal Club dell'Unione affinché destini alla Scala la 'prima' di *Otello*. Tale "indirizzo" non è stato rintracciato presso l'Archivio di Villa Verdi a S. Agata.

Fonte: (VERDI, 1886a, p. 129).

9.1.118Anexo 9.1.CXVIII – Verdi a Ghislanzoni, a palavra cênica

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Antonio Ghislanzoni
Local e Data	Sant'Agata, 16 de agosto de 1870

S. Agata, 17 agosto 1870.

Sig. Ghislanzoni,

Nel duetto ([1]) vi sono ottime cose in principio ed in fine, quantunque sia troppo disteso e lungo. Mi pare che il recitativo si poteva dire in minor numero di versi. Le strofe vanno bene fino a te in cor destò . Ma quando in seguito l'azione si scalda, mi pare che manchi la *parola scenica*. Non so s'io mi spiego dicendo parola scenica ; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione.

Per esempio i versi:

In volto gli occhi affisami
E menti ancor se l'osi:
Radames vive

ciò è meno teatrale delle parole, (brutte, se vuole):

……con una parola
strapperò il tuo segreto.
Guardami t'ho ingannata:
Radames vive

Così pure i versi:

Per Radames d'amore
Ardo e mi sei rivale.
— Che? voi l'amate? — Io l'amo
E figlia son d'un re ([2]).

mi paiono meno teatrali delle parole: Tu l'ami? ma l'amo anch'io intendi? La figlia dei Faraoni è tua rivale! *Aida*: Mia rivale? E sia: anch'io son figlia, ecc.

So bene ch'ella mi dirà: E il verso, la rima, la strofa? Non so che dire; ma io quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia ne musica.

Il duetto finisce con una delle solite cabalette, ed anche troppo lunga per la situazione. Vedrem cosa si potrà fare in musica. In ogni modo non mi par bello far dire ad *Aida* :

Questo amore che t'irrita
Di scordare lo tenterò.

Procuri di mandarmi al più presto questo duetto col finale che segue, perchè è necessario che lavori anch'io se devo arrivare in tempo([3]).

[1] Atto II, Sc. I. p. 15 del libr.
[2] Id., p. 16.
[3] Ed. nella Lettura cit., p. 97.

Fonte: (VERDI, 1870a, p. 641-642).

9.1.119Anexo 9.1.CXIX – Boito a Verdi, o conceito de tradução intersemiótica

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Giuseppe Verdi
Local e Data	Quinto, 10 de Maio de 1886

Quinto, 10 Maggio [1886].

Caro Maestro. Quella che sto per scrivere pare una bestemmia: Preferisco la frase di Rusconi. Esprime maggiori cose che non esprima il testo, rivela il malo animo di Jago, la buona fede d'Otello ed annuncia a chi l'ode tutta una tragedia d'insidie. Per noi che abbiamo dovuto rinunciare alle mirabili scene che hanno luogo a Venezia[1], dove sono accennati quei sentimenti, la frase del Rusconi torna utilissima. Il mio parere è di conservarla come ce la dà il traduttore. Ciò non toglie che il Rusconi abbia avuto torto d'adulterare un pensiero di Schakespeare. La fedeltà d'un traduttore dev'essere assai scrupolosa, ma la fedeltà di chi illustra colla propria arte l' opera d'un arte diversa può, a parer mio, essere meno scrupolosa. Chi traduce ha il dovere di non mutare la lettera, chi illustra ha la missione d'interpretare lo spirito, l'uno è schiavo, l'altro è libero. La frase del Rusconi è infedele, questo è un torto per un traduttore, ma entra assai bene nello spirito della tragedia e di questa virtù l'illustratore deve fare il proprio vantaggio. Procedendo con codesto ragionamento arriviamo al seguente risultato: Noi adottando il torto di Rusconi [a] abbiamo ragione [a]. Le proporrei di sciogliere [b] a questo modo [b] il caso di coscienza che lei mi mette sott'occhio nella sua lettera d'oggi. Io resterò a Quinto tutto il Maggio. Ai primissimi di Giugno sarò a Milano. Aspetterò a Milano l'avviso per venire a S. Agata. Ad ogni modo quando sarò ritornato a casa le scriverô.

Tanti saluti a Lei, alla Signora Giuseppina.

Suo affmo

A. Boito

Giuseppe Verdi / Borgo San Donnino / per Busseto / Sant'Agata

[a]sottolineato due volte [b]scritto sopra il rigo

Aut.: I-BSAv, due fogli, due facciate

T. P.: QUINTO A MARE / 10 / [MAG] / 86 – GENOVA / 10 / 5-86 / 2 S / FERROVIA BORGO S. DONNINO / 11 / MAG / 86 – BUSSETO / 11 / MAG / 86

Pubbl.:Carteggi, II, pp. 125-126

[1] A proposito di questa rinuncia conosciamo il pensiero di Boito attraverso un'intervista da lui concessa a Blanche Roosevelt nel febbraio 1887 a Milano (B. ROOSEVELT, Verdi: Milan and "Othello", Londra, Ward and Downey, 1887, p. 228):

I spoke relative to the suppression of the first act of Shakespeare's work. Boito said, «I knew what you mean. It is	Gli parlai della soppressione del primo atto del dramma di Shakespeare. Boito disse, «So cosa lei vuole dire. Generalmente

generally supposed that Brabontio's words, "look to it, Moor: She hath deceived her father," &c., is one of the primary rensons of Othello's jealausy. I do not see it in tEat ligEt. The father said the words meaningly enaugh, but Othello re. pears them idly: they come into hi mind afterwards, wEen he rages jea lausly, as we remember a dream to which we cannot attach great im- portance, as it is but a dream And the finale of the third act you say is shorking. So it is. I ad mit it shocked me also more on the stage than I hed realised in the libretto» [...]	si suppone che le parole di Brabantio "Sorvegliala, Moro [...] Essa ha ingannato suo padre" etc. siano una delle prineipali ragioni della gelosia d'Otello. Io non la vedo cosí... Il padre aveva detto le parole intenzionalmente, ma Otello le ripete accidentalmente. Se ne ricorderà quando è tormentato dalla gelosia, come si riaffaccia un sogno al quale non si era attribuito grande importanza perché era soltanto un sogno. E il finale del terzo atto, lei dice, è impressionante. Confesso che nel vederlo rappresentato sulla scena rimasi ancor più colpito di quanto non avessi pensato nello stendere il libretto» [...]

La stessa Roosevelt aveva in precedenza osservato (p. 190):

It will be seen that Boito, in cutting the first act of Shakespeare's play, by suppressing Desdemona's appearance before the Senate, and transposing the duel scene; brings her on at the moment when calm must follow the storm. Instead of two almost nondescript apparitions, we have one, which, by its present arrangement, is the climax of the act, and, philosophically considered, the veritable situation for such a climax As a piece of dramatic writing in opera I have never seen its equal in intensity. One striking situation follows another with such headlong rush that I can only think of an arrow shet from a bow.	Si vedrà poi che Boito, nel tagliare il primo atto del dramma di Shakespeare, sopprimendo la scena in cui Desdemona compare davanti al Senato e trasferendo quella del duello, la fa entrare in scena nel momento in cui la tempesta cessa e segue la calma. Invece di due apparizioni quasi sbiadite ne abbiamo ora una che, come è realizzata, determina il climax dell'atto e, considerata filosoficamente, ha la giusta collocazione per tale climax. Come brano di scrittura drammatica per un'opera lirica non ho mal vlsto l'eguale per intensità. intensità. Una situazione emozionante. segue l'altra con tale impeto e irruenza che ti fa pensare a una freccia scagliata da un arco.

La soppressione del primo atto della tragedia originale fu a suo tempo oggetto di critiche e lascia ancora perplesso qualche studioso. Infatti in quel primo atto vi è l'unica apparizione di un personag gio-chiave della drammaturgia verdiana dall'Oberto al Falstaff, cioè la figura del padre. Ed è attraverso questa figura che viene gettato il germe del dramma della gelosia con l'insinuazione della possibile infedeltà di Desdemona. Vi è inoltre l'antefatto, e viene spontaneo andare col pensiero al primo atto della Forzadel destino, con la morte del Mar - chese di Calatrava.

Sulla figura del "padre ", dalla quale germina nell'Othello shakespeariano il seme della gelosia attraverso l'insinuazione della possibile infedeltà di Desdemona, Luigi Baldacci, nel suo saggio Padri e figli (in Libretti d'opera ed altri saggi, Firenze, Vallecchi, 1974) osserva:

[...] il sigillo di Boito sta nell'eliminazione del primo atto della tragedia shakespeariana, al quale, possiamo esserne certi, un Piave avrebbe invece guardato con grande interesse, proprio perché in quell'atto si verifica la situazione di Desdemona contro il padre. Ricordate l'ammonizione di Brabantio? "Sorvegliala, Moro, se hai occhi per vedere. Essa ha ingannato suo padre e può ingannar ancor te ".La silenziosa scomparsa di Brabantio nella stesura del libretto, ha quasi un valore simbolico. Cade il tabú del padre e della paternità. La drammaturgia operistica verdiana era stata specchio del principio d'autorità, al di sotto della sua apparenza libera

Fonte: (BOITO, 1886, p. 138-140).

9.1.120Anexo 9.1.CXX – Verdi a Boito, alteração na entrada de Otello

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Sant'Agata 14 de Maio de 1886

Sant'Agata, 14 Mag[gio] 1886.

C. Boito

Felicissimo che abbiate conservato i tre versi

. . . . . .

d'attorno un Jago.

Una piccola cosa ancora ed ho finito... Cioè, Voi avrete finito! – Sapete che la tempesta (musicalmente parlando) continua durante l'entrata d'Otello, e fin dopo il Coro di versi senari. Vi sono troppi versi nel solo d'Otello, e la tempesta riesce troppo interotta. Mi pare che la scena non perderebbe nulla accorciandola di 4 versi, e potrei fare allora per Tamagno una frase, forse d'effetto: anzi è già fatta... così:

V[oltate] .
"et. et. et Forza ai remi
Alla riva!!
Ancorate il vascello
Evviva Evviva!
Otello *sbarcato in fondo*
alla scena: sull'alto...
Esultate. L'orgoglio Musulmano
Sepolto è in mar; nostra e del Cielo è gloria
Dopo l'armi lo vinse ...gano1(Entra nel Castello)
Tutti Evviva Otello! Vittoria vittoria!

Rispondete una parola Cari saluti di Peppina.

Vs[tr]

G. Verdi

Arrigo Boito / Hotel Quinto / Genova per Quinto / al mare

Aut.: I-PAi, II/4; un foglio, una facciata e tre quarti
T. P.: BUSSETO / 15 / MAG / 86 – BORGO S. DONNINO / 15 / MAG / 86
PIACENZA / 15 / 5 86 / 10 M – QUINTO AL MARE / 16 / [MAG] / 86

[1] Nella precedente versione il verso era "Dopo l'armi lo vinse la tempesta" (che rimava con "festa" in uno dei quattro versi cancellati). Nella nuova versione "uragano" ("...gano") fa rima con "Musulmano".

Fonte: (VERDI, 1886b, p. 140-141).

9.1.121Anexo 9.1.CXXI – Verdi a Boito, questionamento sobre a tradução

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Sant'Agata 14 de Maio de 1886

Sant'Agata, 08 Mag[gio] 1886.

Car Boito[1].

Sui tre versi fatti ultimamente ho consultato l'originale...[2]

"*For sir were I the Moor I would not be Iago*["] Perché Signor fossi io il Moro io vorrei non esser Jago
cosi pure Hugo dice[3]

Si j'etais le More je ne voudrais pas être Jago

Anche nella traduzione di Maffei[4]

.... Quand'io potessi
Trasformarmi nel Moro essere un Jago
Già non vorrei...

E così la traduzione di Rusconi 5 non è esatta.... eppure non mi dispiaceva...*Vedermi non vorrei d'attorno un Jago*.

Ora dumque cosa contate di fare?

Volete lasciare i tre versi?.

Volete rifarli?

Volete levarli lasciando come prima?

Io vado avanti, molto lentamente, ma vado.

Rispondetemi una parola a Busseto S[t]Agata, e saluti e saluti

Aff.

G. Verdi

Arrigo Boito / Hotel Quinto / Genova per Quinto / al mare

Aut.: I-PAi, II/3; un foglio, una facciata e sette righe
T. P.: BUSSETO / 08 / MAG / 86 – BORGO S. DONNINO / 09 / MAG / 86
PIACENZA / 09 / 5 - 86 / 10 M – GENOVA / 9 / 5 86 / 12S

[1] Il carteggio presenta una lacuna di oltre tre mesi, dalla fine di gennaio all'inizio di maggio del 1886, lacuna da imputarsi meno al possibile smarrimento di documenti epistolari e più, invece, agli incontri succedutisi tra Verdi e Boito quasi certamente a Milano tra il 20 e il 22 febbraio, a quelli sicuramente avvenuti in marzo (seguiti da un soggiorno parigino di Verdi tra marzo e aprile), e infine da un probabile incontro avvenuto a Milano, durante il ritorno dalla capitale francese. D'altronde il libretto di Otello, salvo alcuni ritocchi che saranno apportati in seguito, è già ultimato e Verdi è ormai intento al completamento della partitura e alla ricerca degli interpreti. Circa la sua attività nei mesi invernali ci soccorrono alcune lettere di Muzio a Giulio Ricordi; già si è citata quella del 28 gennaio (vedi n. 80, nota 7). Il 1° febbraio, ancora da Nizza.

> [...] Verdi mi scrive ancora, in data di jeri, che, darò l 'Otello se troverò cantanti di mio gusto. Nella mia risposta ho espresso il dubbio sui mezzi

> vocali di Maurel, e gli ho parlato di Devoyod come il solo baritono, fra gli artisti stranieri, che potrebbe cantare ed agire la parte di Jago [...]. Credo che tuo padre dovrebbe scrivere al Maestro per l'Otello, non chiedergli ora le sue condizioni poiché in rigore di termini non è ancora finito [...] (ABBIATI, IV, pp. 277-278).

L' 11 febbraio, sempre da Nizza:

> Ecco cosa mi risponde il Maestro in data di jeri 10: «Sento con dispiacere quello che mi dite di Maurel, perché nissuno potrebbe fare quella parte come Lui. Nissuno pronuncia così chiaro come Lui; ed in questa parte di Jago vi sono tanti parlanti sotto voce e da dirsi prestamente, che nissuno potrebbe farlo meglio di Lui» (ivi, p. 27

Intanto Verdi il 20 febbraio si reca a Milano (e vedremo perché); intorno a questo viaggio la GMM, XLI/9 (28 febbraio 1886), p. 63 pubblicava il seguente trafiletto, non firmato, intitolato Giuseppe Verdi:

> Giuseppe Verdi fu a Milano per due giorni in principio di questa settimana e ritornò a Genova. Quanti ebbero il piacere di avvicinare l'illustre uomo, rimasero invero meravigliati e compiaciuti pel florido stato della di lui salute. Il celebre maestro accenna è vero di tanto, in tanto alla sua età... ma, quasi, quasi, ci facciamo così arditi, di accusarlo di un poco di... coquetterie a tale riguardo!... la sola forse che ha avuto in tutta la sua gloriosa vita!... Il fatto si è che è proprio vero l'antico adagio: si ha l 'età che si mostr a!... adagio che si può applicare a Verdi, il quale per l'energia dello sguardo, e per la persona aitante, potrebbe benissimo accusare dieci anni di meno. Il maestro Verdi ha assistito Sabato scorso alla terza rappresentazione dell'Amor, seguendo con molto interesse il grandioso ed immaginoso lavoro coreografico del Manzotti.
>
> Molte persone si recarono a fargli visita e primo fu l'onorevole nostro Sindaco comm. Negri
>
> . . . . . .
>
> Ma... e l'Otello?... ci si domanderà da ogni parte. – Crediamo commettere nessuna indiscrezione, dicendo che il maestro Verdi ha confermato all'egregio Sindaco Negri, quanto già ebbe a dichiarare: l'opera, cioè, non essere compiuta, richiedere anzi ancora molto lavoro; ma se la salute gli permetterà di completarlo, sarà lietissimo di farla rappresentare alla nostra Scala.
>
> Il vero scopo (sul quale la GMM tace) del rapido viaggio di Verdi a Milano era quello

di vedere e ascoltare (come si apprende da una lettera di Giulio al Maestro del 18 febbraio) Gemma Bellincioni nel I e V atto di Roberto il diavolo che nella sera del 20 si rappresentava insieme al ballo Amor. E ciò non tanto per controllare direttamente il giudizio negativo espresso da Boito (lettera 70) quanto per accondiscendere alla pressanti richieste di Giulio, fervido sostenitore delle doti vocali e sceniche della Bellincioni quanto tiepido per non dir freddo sostenitore della candidatura di Romilda Pantaleoni, caldeggiata da Franco Faccio (cui la cantante era intimamente legata) e dallo stesso Boito. Fu in questa occasione che la candidatura della Bell incioni, sulla quale tanto insisteva Giulio, tramontò definitivamente in favore di quella della Pantaleoni, la quale in data 27 febbraio così informava il fratello Alceo, comunicandogli notizie giuntele di fresco, probabilmente da parte di Faccio:

> Oggi, ti dò quella [notizia] del mio nuovo contratto per la Scala l 'anno venturo! era tanto che era in trattative, ma io non poteva accettare di firmarlo, se non nel caso di avere il primo posto... e c'era Ricordi... il quale, fedele alla sua persecuzione del passato verso me, cercava attraversarmi la strada anche questa volta, pel solo motivo che si è acceso di nuova fiamma per la prima donna Bellincioni, la quale Lui volea imporre allo stesso Verdi. Egli però, avea da fare collo stesso Verdi (il quale non si fidò di Ricordi ed andò in persona a sentire la Bellincioni alla Scala)... avea da fare coi Corti che voleano me... avea da fare colla Stolz che combatteva per la causa

> giusta, la mia... con D'Ormeville e con Faccio i quali s'unirono per far comprendere a Verdi di q uanta contrarietà m' onorava il Ricordi.
> Non ti dico altro! ho vinto io... e perché tu abbia degli altri dettagli, ti mando le due ultime affettuose lettere che ebbi dal Faccio! Dunque io sarò Desdemona! (aut.: I-PAi).

Verdi faceva immediatamente ritorno a Genova per terminare la composizione di Otello. Ai primi di marzo lo raggiungeva Boito. Così Muzio a Giulio Ricordi da Genova il 14 marzo, dopo una visita al compositore:

> Boito entrò nella stanza del Maestro proprio quando era al pianoforte e che mi faceva sentire per la seconda volta il duetto finale del I° atto, il solo pezzo che non aveva ancora udito perché l'ha terminato in questi giorni.
> Dopo la colazione e prima che arrivasse Boito parlai al Maestro della traduzione francese e mi disse che sarà contentissimo che sia fatta da Boito stesso, ed anzi soggiunse che non aprofitterà dei diritti d'autore e che glieli lascierà per la traduzione. Glielo dirà Egli stesso a tempo e luogo.
> Dissi anche al Maestro della necessità che l'opera sia stampata per le prove, come tu mi scrivesti, e ne riconobbe il bisogno e tu stesso te ne sarai accorto dal pezzo concertato che il Maestro ti fece sentire che è chiarissimo, ma complicato [...]. (Abbiati, IV, p. 279).

Frattanto Verdi aveva maturato la decisione di recarsi egli stesso a Parigi, con Giusep-pina e in compagnia di Muzio, per verificare di persona la forma vocale di Maurel, intorno al quale gli erano giunte informazioni contraddittorie. In una delle ultime lettere all'amico Arrivabene (datata 17 marzo in Copialettere, p. 699; 19 marzo in Verdi intimo, pp. 351-352) scrive Verdi:

> Sono sulle mosse per Parigi!!! Che ne dici? tu ne sarai stupito: ma non più di me certamente! [...] Dunque vado a Parigi, e proprio non se decisamente il perché. Vado un po' per sentire Maurel, un po' per vedere se sono più matti di prima; un po' anche per muovermi! Sarà un affare di quindici giorni, tutt'al più venti! [Copialettere, p. 699]

Del soggiorno parigino resta una vivida testimonianza di JACOPO CAPONI, Verdi à Paris, apparsa su «Le Figaro» del 17 aprile 1886, riprodotta in italiano dalla «Perseveranza», quindi in Interviste, pp. 170-177 dalla quale – oltre ad alcune notizie su Otello – si apprende che Verdi soggiornò all'Hôtel de Bade, e che si recò all'Opéra per ascoltare il Cid di Massenet, il Sigurddi Reyer, l'Africaine di Meyerbeer (dove esordiva il tenore Gayarre) e all'Opéra-Comique per assistere a Zampa di Hérold (nella quale opera agiva Victor Maurel):

> Non si rischia di sbagliare affermando che [Verdi] ha cercato nei due teatri i suoi futuri interpreti. Desidererebbe molto ascoltare di nuovo Maurel, di cui è rimasto molto soddisfatto. Lo ha trovato come era qualche anno fa, con i suoi difetti e le sue grandi qualità; ed è lui ormai, in petto, lo Jago che Verdi cercava.

(giudizio confermato da una lettera di Verdi a Giulio Ricordi del 2 aprile: «[...] Maurel! Benissimo in tutta l'estensione della parola! La voce come prima: il talento forse perfezionato»). Dall 'articolo di Caponi si apprende inoltre che fu in tale occasione che il Maestro si recò in place Pigalle n. 11 doveva aveva lo studio il pittore Giovanni Boldini per farsi ritrarre; due furono i ritratti: la grande tela a olio che si ora si conserva presso la Casa di Riposo per Musicisti in Milano, e il celeberrimo pastello, con cilindro e sciarpa al collo, recante la data «9 aprile 1886».

Rasserenato sul conto di Maurel («il Maestro non è più preoccupato – scriveva in aprile Muzio a Ricordi da Parigi – è di buonissimo umore e suona e canta e ricanta e declama alcuni brani della parte di Jago, ch'ei dice, saranno interpretati ammirabilmente», cfr. ABBIATI, IV, p. 280), Verdi partiva dalla capitale francese l'11 aprile alla volta di Milano, sostandovi per alcuni giorni, infine ripartendo il 16 per Genova (cfr. GMM, XLI/15, 11 aprile 1886, p. 112; e XLI/16, 19 aprile 1886, p. 123). Pochi giorni dopo anche Boito si recava sulla riviera ligure, precisamente a Quinto, località più prossima a Genova che non Nervi, suo abituale soggiorno invernale: riprendevano così i contatti diretti fra compositore e poeta. Da Quinto il 24 aprile Boito informava Giulio Ricordi:

> Ritornerò a Milano non prima dei primi di Giugno. Quì sto bene e lavoro bene (bene non vuol dir presto) in un albergo pulito e tranquillo come un eremo, vedo spesso il Maestro e per tutte queste ragioni non ho fretta di ritor nare a Milano (aut.: I-Mr).

[2] In questa consultazione era di aiuto a Verdi la moglie Giuseppina, che conosceva l'inglese (come confermano

le due lettere di Boito 157 e 177)
[3] La versione di François-Victor Hugo, citata alla nota 3 del n. 70.
[4] Andrea Maffei (Molina, Val di Ledro, 1798 - Milano, 1885), letterato, amico e collaboratore di Verdi, per il quale in particolare aveva composto il libretto dei Masnadieri. Tradusse dal tedesco (Gessner, Schiller) e dall'inglese (Milton, Shakespeare). La traduzione citata da Verdi: Otello e La tempesta di Guglielmo Shakespeare [...] , traduzioni di Andrea Maffei, Firenze, Successori Le Monnier, 1869.
[5] Carlo Rusconi (Bologna, 1812-1889), letterato e uomo politico. Deputato all'Assem -blea della Repubblica Romana, ministro per gli Affari esteri, esule in Inghilterra, quindi consigliere di stato. Scrisse romanzi storici, prose autobiografiche, pensieri in prosa lirica. E sempre in prosa tradusse Byron e Shakespeare. La prima edizione del suo Teatro completo di Shakespeare, tradotto dall'originale inglese in prosa italiana, pubblicata a Padova coi tipi della Minerva, è del 1838 (di essa una copia si conserva tuttora nella bibliotec a di Villa Verdi a S. Agata); l'ultima da lui curata è del 1873-74.

Fonte: (VERDI, 1886c, p. 134-137).

9.1.122Anexo 9.1.CXXII – Boito a Bellaigue, a servidão voluntária

Documento	Carta
Remetente	Arrigo Boito
Destinatário	Camille Bellaigue
Local e Data	Milão, 30 de julho de 1908

[Milano] 3 luglio [1908].

Grazie, carissimo amico.[1] La servitude volontaire ch'io consacrai a quell'uomo giusto, nobilissimo[2] e veramente grande è l'atto della mia vita di cui più mi compiaccio. Quando tu approvi quest'atto come ora nel tuo bellissimo articolo, l'animo mio si colma di contentezza. Perciò ancora una volta ti ringrazio. Passai dopo la tua partenza alcuni giorni in campagna presso il divino Garda ed eccomi rientrato nella tenebra del mio studio mentre tu stai in presenza del mare. Saluta per me affabilmente Monna Gabriella.[3] Sta sano, operoso e lieto.

tuo aff.mo

Arrigo Boito

Arrigo Boito / Hotel Quinto / Genova per Quinto / al mare

Milano, Biblioteca del Museo teatrale alla Scala, CA 687; in *C. BELLAIGUE, Arrigo Boito. Lettres et souvenirs*, cit., p. 906 (parz. e in traduzione francese); A. BOITO, *Lettere*, cit., p. 342 (parz.), G. TINTORI, *Il carteggio completo Boito-Bellaigue del Museo Teatrale alla Scala*, cit., p. 170. Di altra mano: «1908».

[1] Camille Bellaigue: cfr. lettera 348, nota 1.

[2] Giuseppe Verdi: cfr. lettera 11, nota 1.

[3] Gabriella Bellaigue: cfr. lettera 348, nota 1

Fonte: (BOITO, 1908, p. 829-830).

9.1.123Anexo 9.1.CXXIII – Verdi a Boito, a diagramação do libreto

Documento	Carta
Remetente	Giuseppe Verdi
Destinatário	Arrigo Boito
Local e Data	Sant'Agata, 17 de julho de 1886

St Agata 17 Lu[glio] 1886.

C. Boito

Sono preoccupato un po' anche io per la stampa del libretto nel Finale del Terz'Atto [1]: perché vorrei proprio che il Publico potesse con un colpo d'occhio vedere e capir tutto.

Voltate il foglio e vedrete cosa io proporrei. Trovando meglio... tanto meglio .– –

S'intende che il foglio ove sono le tre colonne dovrebbe esser intiero in a mezzo del libretto colle cuciture ove sono i vuoti.

Stà bene che il solo di Desdemona sia stampato nella fine della pagi-na antecedente, ché il publico così non resta distratto, e rivolgerebbe tutta l'attenzione ad Essa. Voltando poi il foglio si troverebbe in faccia a tutta la Baraonda del *Concertato*.

Che Giulio non faccia difficoltà sul più o meno bello dell'edizione [2]. L'importante è di far capire... se vorranno capire!

Domani spero di aver testa a sfogliare e rivedere quello che è fatto –Ad Ad

Vos[t]

G. Verdi

Come stà et

. . . . . .

. . . . . .

. . . . . .

Otello Noi salperem domani – A terra! e piangi!
e afferra Desdemona furiosamente e Des. cade. Emilia e Lodovico la raccolgon e sollevan pietosamente. Otello avrà nel suo gesto terribile gettata la pergamena al suolo, e Jago l'avrà raccolta e letta...

Desdemona

A terra!... si... nel livido
Fango... percossa... io giacio...
Piango... m'agghiaccia il brivido
Dell'anima che muor.
E un di sul mio sorriso
Fiorìa la speme e il bacio
Ed or... l'angoscia in viso
E l'agonia nel cor.
Quel sol sereno e vivido
Che allieta il cielo e il mare

Non può asciugar le amare
Stille del mio dolor.
Emilia
Quella innocente un fremito
D'odio non ha ne un gesto
Trattiene in petto il gemito
Con doloroso fren.
La lagrima si frange
Muta sul volto mesto.
No chi per Lei non piange
Non ha pietade in sen.
Rodrigo
(Per me s'oscura il mondo
S'anuvola il destin
L'angiol soave e biondo
Scompar dal mio cammin.)
Cassio
(L'ora è fatal Un fulmine
Sul mio cammin l'addita
Già mia sorte il culmine
S'offre all'inerte man
L'ebbra fortuna incalza
La fuga della vita
Questa che al ciel m'innalza
È un'onda d'uragan.["]
Lodovico
Egli la man funerea
Scuote anelando d'ira
Essa la faccia eterea
Volge piangendo al Ciel
Nel contemplar quel pianto
La carità sospira
E un tenero compianto
Stempra del core il gel
Il Coro
a gruppi dialogando contempora-
neamente ai dialoghi di Jago
Donne
Pietà!
Cav:
Mistero!
Donne
Ansia mortal bieca
Ne ingombra anime assorte in lungo orror
Cav:
Quell'uomo nero è sepolcrale, e cieca
Un'ombra è in Lui di morte e di terror
Dame
Vista crudel! Strazia coll'ugna l'orrido

Petto![3]
Cav.
Figge gli sguardi immoti al suol
Poi sfida il Ciel coll'atra pugna l'ispido
Aspetto ergendo ai dardi alti del Sol
Dame
Ei la colpì! Quel viso santo pallido
Blando si china e tace e piange e muor
Piangon così nel Ciel lor pianto gli angeli
Quando perduto giace il peccator
Jago *ad Otello accasciato su d'una sedia*
Una parola
Otel. E che?
Jago T'affretta! Rapido
Slancia la tua vendetta! Il tempo
vola.
Ot. Ben parli
Jago È l'ira inutil ciancia. Scuotiti!
All'opra ergi tua mira! All'opra sola.
Io penso a Cassio. Ei le sue trame espìa
L'infame anìma ria l'averno inghiotte.
Ot: Chi gliela svelle?
Ja Io!
Ot. Tu?
Ja Giurai
Ot Tal sia
Jag Tu avrai le sue novelle questa notte
abbandona Otello e si dirige verso Rodrigo
I sogni tuoi saranno in mar domani.
E tu sull'aspra terra
Rod: Ahi triste!
Jago Ahi stolto!
Stolto! Se vuoi tu puoi sperar, gli umani
Arditi orsù riafferra e m'odi[4]
Rod. Ascolto.
Jago Col primo albor salpa il vascello.
Or Cassio
È il Duce. Eppur se avvien che a questi accada
Sventura... Allor qui resta Otello
Rod. Lugubre
Luce d'altro balen
Jago Mano alla spada!
A notte folta io la sua traccia seguito[5]
E il varco e l'ora scruto, il resto a te
Sarò tua scolta. A caccia a caccia Cingiti
L'arco
R. Sì t'ho[b]
venduto onore e fè!
Jago (Corri al miraggio! Il fragile tuo senno

a parte
Ha già confuso un sogno menzogner.
Segui l'astuto ed agile mio cenno
Amante illuso, io seguo il mio pensier
Rod. Il dado è tratto! Impavido t'attendo
Ultima sorte, occulto mio destin
Mi sprona amor, ma un avido tremendo
Astro di morte infesta il mio cammi

Arrigo Boito / Hotel Quinto / Genova per Quinto / al mare

[a]*corr*.: quasi e [b]*canc*.: donato [c]*altra mano ha cancellato e corr*.:*Como per / Villa d'Este*
Aut.: I-PAi, DA II/5 e II/5 bis; tre fogli, cinque facciate; sulla sesta, bianca, di altra mano: «annotazioni per Otello 1886»
T. P.: BUSSETO / 17 / LUG / 86 – BORGO S. DONNINO / [*ill*.] / LUG / 86MILANO / 18 / 7 - 86 / 8 S – CERNOBBIO / 20 / LUG / 86
Pubbl.: GATTI, II, p. 381 (framm.)
.

[1] Lettera mancante di Boito? È probabile piuttosto che le preoccupazioni di Boito «per la stampa del libretto» fossero state espresse a voce in occasione di un incontro milanese del 13 luglio per la triste circostanza della morte di Clara Maffei; vedi GMM, XLI/29 (18 luglio 1886), p. 219, articolo siglato "G. R.":

> [...] dalla notte di Domenica al Lunedì vi fu un deciso peggioramento; ne venne data notizia a Giuseppe Verdi, il quale lasciò immediatamente Montecatini ed arrivò in Milano martedì mattina alle ore 6, colla propria signora. Recatisi subito presso la morente, giunsero appena in tempo di raccoglierne, piangendo, l'ultimo spiro.Dall'articolo si apprende che i funerali ebbero luogo il giorno seguente, mercoledì; fra i presenti alla cerimonia anche Arrigo Boito.

[2] Per non interrompere il testo della lettera, ed anche per esigenze tipografiche, la proposta di Verdi riguardante «la stampa del libretto nel Finale del Terz'Atto» – che egli trascrive su un foglio a parte, allegato alla lettera – viene qui pubblicata di seguito al testo della lettera, dopo i saluti e la firma.
[3] La prima edizione del libretto di Otello riflette, per il "Concertato", i suggerimenti di Verdi (vedi nota alla lettera 79).
[4] Nell'autografo l'intero verso è riferito alle "Dame"; in realtà, come risulta dal libretto, le parole "Strazia coll'ugna l'orrido / Petto!" sono affidate ai Cavalieri.
[5] Nel libretto e nello spartito: "Stolto! Se vuoi tu sperar, gli umani / Orsù! cimenti afferra, e m'odi". Nell'autografo la parola "Arditi" non è di sicura lettura.
[6] Nel libretto a stampa: "la sua traccia vigilo".

Fonte: (VERDI, 1886d, p. 144-148).

9.2 ANEXOS – PERIÓDICOS

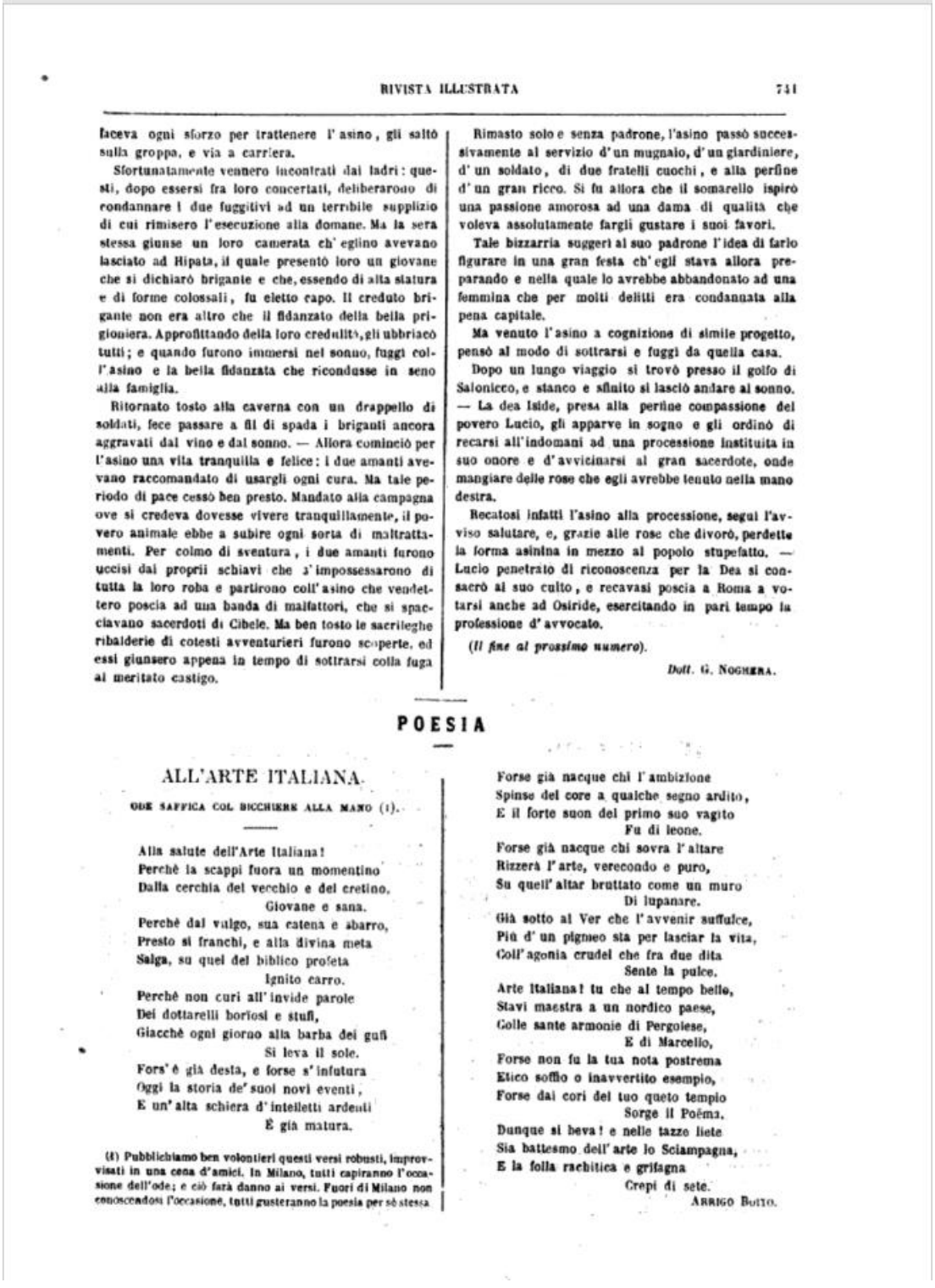
9.2.1 Anexo 9.2.I – Capa do Inno alle Nazioni

Figura 396 – Capa do *Inno alle Nazioni*, redução para piano e canto da Ed. Ricordi, Milão, 1862. Desenho de Antonio Focosi.

Fonte: (MARCHESI, 2011, p. 4).

9.2.2 Anexo 9.2.II – Museo di Famiglia: All'Arte Italiana

Figura 397 – Página do *Museo di Famiglia*, Ano III, Nº. 47, de 22 de novembro de 1863.



faceva ogni sforzo per trattenere l'asino, gli saltò sulla groppa, e via a carriera.

Sfortunatamente vennero incontrati dai ladri: questi, dopo essersi fra loro concertati, deliberarono di condannare i due fuggitivi ad un terribile supplizio di cui rimisero l'esecuzione alla domane. Ma la sera stessa giunse un loro camerata ch'eglino avevano lasciato ad Hipata, il quale presentò loro un giovane che si dichiarò brigante e che, essendo di alta statura e di forme colossali, fu eletto capo. Il creduto brigante non era altro che il fidanzato della bella prigioniera. Approfittando della loro credulità, gli ubbriacò tutti; e quando furono immersi nel sonno, fuggì coll'asino e la bella fidanzata che ricondusse in seno alla famiglia.

Ritornato tosto alla caverna con un drappello di soldati, fece passare a fil di spada i briganti ancora aggravati dal vino e dal sonno. — Allora cominciò per l'asino una vita tranquilla e felice: i due amanti avevano raccomandato di usargli ogni cura. Ma tale periodo di pace cessò ben presto. Mandato alla campagna ove si credeva dovesse vivere tranquillamente, il povero animale ebbe a subire ogni sorta di maltrattamenti. Per colmo di sventura, i due amanti furono uccisi dai proprii schiavi che s'impossessarono di tutta la loro roba e partirono coll'asino che vendettero poscia ad una banda di malfattori, che si spacciavano sacerdoti di Cibele. Ma ben tosto le sacrileghe ribalderie di cotesti avventurieri furono scoperte, ed essi giunsero appena in tempo di sottrarsi colla fuga al meritato castigo.

Rimasto solo e senza padrone, l'asino passò successivamente al servizio d'un mugnaio, d'un giardiniere, d'un soldato, di due fratelli cuochi, e alla perfine d'un gran ricco. Si fu allora che il somarello ispirò una passione amorosa ad una dama di qualità che voleva assolutamente fargli gustare i suoi favori.

Tale bizzarria suggerì al suo padrone l'idea di farlo figurare in una gran festa ch'egli stava allora preparando e nella quale lo avrebbe abbandonato ad una femmina che per molti delitti era condannata alla pena capitale.

Ma venuto l'asino a cognizione di simile progetto, pensò al modo di sottrarsi e fuggì da quella casa.

Dopo un lungo viaggio si trovò presso il golfo di Salonicco, e stanco e sfinito si lasciò andare al sonno. — La dea Iside, presa alla perfine compassione del povero Lucio, gli apparve in sogno e gli ordinò di recarsi all'indomani ad una processione instituita in suo onore e d'avvicinarsi al gran sacerdote, onde mangiare delle rose che egli avrebbe tenuto nella mano destra.

Recatosi infatti l'asino alla processione, seguì l'avviso salutare, e, grazie alle rose che divorò, perdette la forma asinina in mezzo al popolo stupefatto. — Lucio penetrato di riconoscenza per la Dea si consacrò al suo culto, e recavasi poscia a Roma a votarsi anche ad Osiride, esercitando in pari tempo la professione d'avvocato.

(*Il fine al prossimo numero*).

Dott. G. NOGHERA.

POESIA

ALL'ARTE ITALIANA.

ODE SAFFICA COL BICCHIERE ALLA MANO (1).

Alla salute dell'Arte Italiana!
Perchè la scappi fuora un momentino
Dalla cerchia del vecchio e del cretino.
Giovane e sana.
Perchè dal vulgo, sua catena e sbarro,
Presto si franchi, e alla divina meta
Salga, su quel del biblico profeta
Ignito carro.
Perchè non curi all'invide parole
Dei dottarelli boriosi e stufi,
Giacchè ogni giorno alla barba dei gufi
Si leva il sole.
Fors'è già desta, e forse s'infutura
Oggi la storia de' suoi novi eventi,
E un'alta schiera d'intelletti ardenti
È già matura.

Forse già nacque chi l'ambizione
Spinse del core a qualche segno ardito,
E il forte suon del primo suo vagito
Fu di leone.
Forse già nacque chi sovra l'altare
Rizzerà l'arte, verecondo e puro,
Su quell'altar bruttato come un muro
Di lupanare.
Già sotto al Ver che l'avvenir suffulce,
Più d'un pigneo sta per lasciar la vita,
Coll'agonia crudel che fra due dita
Sente la pulce.
Arte Italiana! tu che al tempo bello,
Stavi maestra a un nordico paese,
Colle sante armonie di Pergolese,
E di Marcello,
Forse non fu la tua nota postrema
Etico soffio o inavvertito esempio,
Forse dai cori del tuo queto tempio
Sorge il Poëma.
Dunque si beva! e nelle tazze liete
Sia battesmo dell'arte lo Sciampagna,
E la folla rachitica e grifagna
Crepi di sete.

ARRIGO BOITO.

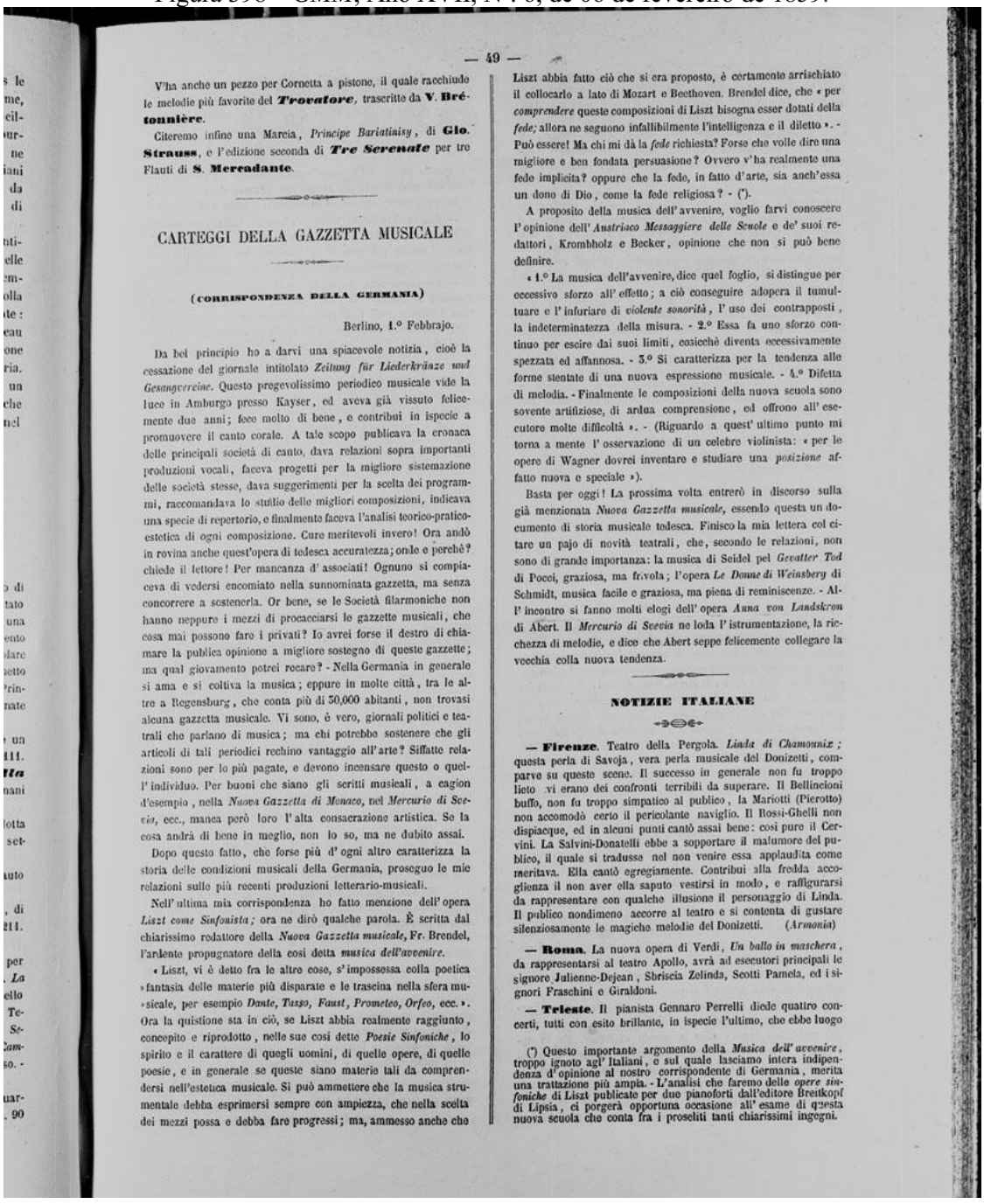
(1) Pubblichiamo ben volentieri questi versi robusti, improvvisati in una cena d'amici. In Milano, tutti capiranno l'occasione dell'ode; e ciò farà danno ai versi. Fuori di Milano non conoscendosi l'occasione, tutti gusteranno la poesia per sè stessa.

Fonte: (Museo di Famiglia, 1863, p. 741).

9.2.3 Anexo 9.2.III – *GMM* (1859)

9.2.3.1 Anexo 9.2.IV – GMM (1859:6): Mazzucato e a música do futuro

Figura 398 – *GMM*, Ano XVII, Nº. 6, de 06 de fevereiro de 1859.



— 49 —

V'ha anche un pezzo per Cornetta a pistone, il quale racchiude le melodie più favorite del **Trovatore**, trascritte da **V. Brétonnière**.

Citeremo infine una Marcia, *Principe Bariatinisy*, di **Glo. Strauss**, e l'edizione seconda di **Tre Serenate** per tre Flauti di **S. Mercadante**.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE

(CORRISPONDENZA DELLA GERMANIA)

Berlino, 1.º Febbrajo.

Da bel principio ho a darvi una spiacevole notizia, cioè la cessazione del giornale intitolato *Zeitung für Liederkränze und Gesangvereine*. Questo pregevolissimo periodico musicale vide la luce in Amburgo presso Kayser, ed aveva già vissuto felicemente due anni; fece molto di bene, e contribuì in ispecie a promuovere il canto corale. A tale scopo publicava la cronaca delle principali società di canto, dava relazioni sopra importanti produzioni vocali, faceva progetti per la migliore sistemazione delle società stesse, dava suggerimenti per la scelta dei programmi, raccomandava lo studio delle migliori composizioni, indicava una specie di repertorio, e finalmente faceva l'analisi teorico-pratico-estetica di ogni composizione. Cure meritevoli invero! Ora andò in rovina anche quest'opera di tedesca accuratezza; onde e perchè? chiede il lettore! Per mancanza d'associati! Ognuno si compiaceva di vedersi encomiato nella sunnominata gazzetta, ma senza concorrere a sostenerla. Or bene, se le Società filarmoniche non hanno neppure i mezzi di procacciarsi le gazzette musicali, che cosa mai possono fare i privati? Io avrei forse il destro di chiamare la publica opinione a migliore sostegno di queste gazzette; ma qual giovamento potrei recare? - Nella Germania in generale si ama e si coltiva la musica; eppure in molte città, tra le altre a Regensburg, che conta più di 30,000 abitanti, non trovasi alcuna gazzetta musicale. Vi sono, è vero, giornali politici e teatrali che parlano di musica; ma chi potrebbe sostenere che gli articoli di tali periodici rechino vantaggio all'arte? Siffatte relazioni sono per lo più pagate, e devono incensare questo o quell'individuo. Per buoni che siano gli scritti musicali, a cagion d'esempio, nella *Nuova Gazzetta di Monaco*, nel *Mercurio di Svevia*, ecc., manca però loro l'alta consacrazione artistica. Se la cosa andrà di bene in meglio, non lo so, ma ne dubito assai.

Dopo questo fatto, che forse più d'ogni altro caratterizza la storia delle condizioni musicali della Germania, proseguo le mie relazioni sulle più recenti produzioni letterario-musicali.

Nell'ultima mia corrispondenza ho fatto menzione dell'opera *Liszt come Sinfonista*; ora ne dirò qualche parola. È scritta dal chiarissimo redattore della *Nuova Gazzetta musicale*, Fr. Brendel, l'ardente propugnatore della così detta *musica dell'avvenire*.

« Liszt, vi è detto fra le altre cose, s'impossessa colla poetica »fantasia delle materie più disparate e le trascina nella sfera mu»sicale, per esempio *Dante*, *Tasso*, *Faust*, *Prometeo*, *Orfeo*, ecc. ». Ora la quistione sta in ciò, se Liszt abbia realmente raggiunto, concepito e riprodotto, nelle sue così dette *Poesie Sinfoniche*, lo spirito e il carattere di quegli uomini, di quelle opere, di quelle poesie, e in generale se queste siano materie tali da comprendersi nell'estetica musicale. Si può ammettere che la musica strumentale debba esprimersi sempre con ampiezza, che nella scelta dei mezzi possa e debba fare progressi; ma, ammesso anche che Liszt abbia fatto ciò che si era proposto, è certamente arrischiato il collocarlo a lato di Mozart e Beethoven. Brendel dice, che « per *comprendere* queste composizioni di Liszt bisogna esser dotati della *fede*; allora ne seguono infallibilmente l'intelligenza e il diletto ». - Può essere! Ma chi mi dà la *fede* richiesta? Forse che volle dire una migliore e ben fondata persuasione? Ovvero v'ha realmente una fede implicita? oppure che la fede, in fatto d'arte, sia anch'essa un dono di Dio, come la fede religiosa? - (*).

A proposito della musica dell'avvenire, voglio farvi conoscere l'opinione dell'*Austriaco Messaggiere delle Scuole* e de' suoi redattori, Krombholz e Becker, opinione che non si può bene definire.

« 1.º La musica dell'avvenire, dice quel foglio, si distingue per eccessivo sforzo all'effetto; a ciò conseguire adopera il tumultuare e l'infuriare di *violente sonorità*, l'uso dei contrapposti, la indeterminatezza della misura. - 2.º Essa fa uno sforzo continuo per escire dai suoi limiti, cosicchè diventa eccessivamente spezzata ed affannosa. - 3.º Si caratterizza per la tendenza alle forme stentate di una nuova espressione musicale. - 4.º Difetta di melodia. - Finalmente le composizioni della nuova scuola sono sovente artifiziose, di ardua comprensione, ed offrono all'esecutore molte difficoltà ». - (Riguardo a quest'ultimo punto mi torna a mente l'osservazione di un celebre violinista: « per le opere di Wagner dovrei inventare e studiare una *posizione* affatto nuova e speciale »).

Basta per oggi! La prossima volta entrerò in discorso sulla già menzionata *Nuova Gazzetta musicale*, essendo questa un documento di storia musicale tedesca. Finisco la mia lettera col citare un pajo di novità teatrali, che, secondo le relazioni, non sono di grande importanza: la musica di Seidel pel *Gevatter Tod* di Pocci, graziosa, ma frivola; l'opera *Le Donne di Weinsberg* di Schmidt, musica facile e graziosa, ma piena di reminiscenze. - All'incontro si fanno molti elogi dell'opera *Anna von Landskron* di Abert. Il *Mercurio di Svevia* ne loda l'istrumentazione, la ricchezza di melodie, e dice che Abert seppe felicemente collegare la vecchia colla nuova tendenza.

NOTIZIE ITALIANE

— **Firenze**. Teatro della Pergola. *Linda di Chamounix*; questa perla di Savoja, vera perla musicale del Donizetti, comparve su queste scene. Il successo in generale non fu troppo lieto vi erano dei confronti terribili da superare. Il Bellincioni buffo, non fu troppo simpatico al publico, la Mariotti (Pierotto) non accomodò certo il pericolante naviglio. Il Rossi-Ghelli non dispiacque, ed in alcuni punti cantò assai bene: così pure il Cervini. La Salvini-Donatelli ebbe a sopportare il malumore del publico, il quale si tradusse nel non venire essa applaudita come meritava. Ella cantò egregiamente. Contribuì alla fredda accoglienza il non aver ella saputo vestirsi in modo, e raffigurarsi da rappresentare con qualche illusione il personaggio di Linda. Il publico nondimeno accorre al teatro e si contenta di gustare silenziosamente le magiche melodie del Donizetti. (*Armonia*)

— **Roma**. La nuova opera di Verdi, *Un ballo in maschera*, da rappresentarsi al teatro Apollo, avrà ad esecutori principali le signore Julienne-Dejean, Sbriscia Zelinda, Scotti Pamela, ed i signori Fraschini e Giraldoni.

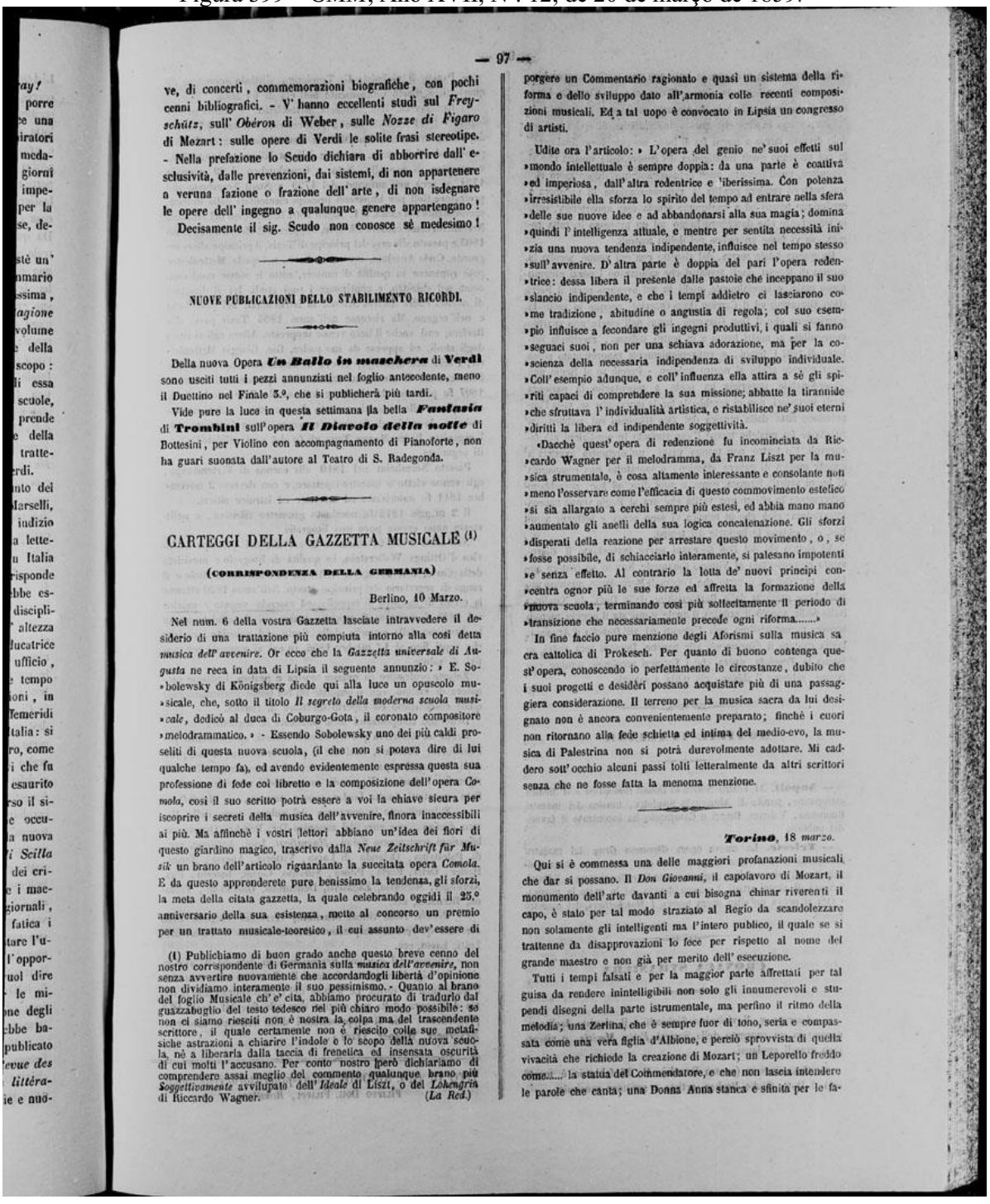
— **Trieste**. Il pianista Gennaro Perrelli diede quattro concerti, tutti con esito brillante, in ispecie l'ultimo, che ebbe luogo

(*) Questo importante argomento della *Musica dell'avvenire*, troppo ignoto agl'Italiani, e sul quale lasciamo intera indipendenza d'opinione al nostro corrispondente di Germania, merita una trattazione più ampia. - L'analisi che faremo delle *opere sinfoniche* di Liszt publicate per due pianoforti dall'editore Breitkopf di Lipsia, ci porgerà opportuna occasione all'esame di questa nuova scuola che conta fra i proseliti tanti chiarissimi ingegni.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1859:1-22], 1859, p. 49).

9.2.3.2 Anexo 9.2.V – GMM (1859:12): Mazzucato e a música do futuro

Figura 399 – *GMM*, Ano XVII, Nº. 12, de 20 de março de 1859.



— 97 —

ve, di concerti, commemorazioni biografiche, con pochi cenni bibliografici. - V' hanno eccellenti studi sul *Freyschütz*, sull' *Obéron* di Weber, sulle *Nozze di Figaro* di Mozart: sulle opere di Verdi le solite frasi stereotipe. - Nella prefazione lo Scudo dichiara di abborrire dall' esclusività, dalle prevenzioni, dai sistemi, di non appartenere a veruna fazione o frazione dell' arte, di non isdegnare le opere dell' ingegno a qualunque genere appartengano! Decisamente il sig. Scudo non conosce sè medesimo!

NUOVE PUBLICAZIONI DELLO STABILIMENTO RICORDI.

Della nuova Opera ***Un Ballo in maschera*** di **Verdi** sono usciti tutti i pezzi annunziati nel foglio antecedente, meno il Duettino nel Finale 3.º, che si publicherà più tardi.

Vide pure la luce in questa settimana la bella ***Fantasia*** di **Trombini** sull'opera ***Il Diavolo della notte*** di Bottesini, per Violino con accompagnamento di Pianoforte, non ha guari suonata dall'autore al Teatro di S. Radegonda.

CARTEGGI DELLA GAZZETTA MUSICALE (1)

(CORRISPONDENZA DELLA GERMANIA)

Berlino, 10 Marzo.

Nel num. 6 della vostra Gazzetta lasciate intravvedere il desiderio di una trattazione più compiuta intorno alla così detta *musica dell' avvenire*. Or ecco che la *Gazzetta universale di Augusta* ne reca in data di Lipsia il seguente annunzio: » E. Sobolewsky di Königsberg diede qui alla luce un opuscolo musicale, che, sotto il titolo *Il segreto della moderna scuola musicale*, dedicò al duca di Coburgo-Gota, il coronato compositore melodrammatico. » - Essendo Sobolewsky uno dei più caldi proseliti di questa nuova scuola, (il che non si poteva dire di lui qualche tempo fa), ed avendo evidentemente espressa questa sua professione di fede col libretto e la composizione dell'opera *Comola*, così il suo scritto potrà essere a voi la chiave sicura per iscoprire i secreti della musica dell'avvenire, finora inaccessibili ai più. Ma affinchè i vostri lettori abbiano un'idea dei fiori di questo giardino magico, trascrivo dalla *Neue Zeitschrift für Musik* un brano dell'articolo riguardante la succitata opera *Comola*. E da questo apprenderete pure benissimo la tendenza, gli sforzi, la meta della citata gazzetta, la quale celebrando oggidì il 25.º anniversario della sua esistenza, mette al concorso un premio per un trattato musicale-teoretico, il cui assunto dev'essere di porgere un Commentario ragionato e quasi un sistema della riforma e dello sviluppo dato all'armonia colle recenti composizioni musicali. Ed a tal uopo è convocato in Lipsia un congresso di artisti.

Udite ora l'articolo: » L'opera del genio ne' suoi effetti sul »mondo intellettuale è sempre doppia: da una parte è coattiva »ed imperiosa, dall'altra redentrice e liberissima. Con potenza »irresistibile ella sforza lo spirito del tempo ad entrare nella sfera »delle sue nuove idee e ad abbandonarsi alla sua magia; domina »quindi l'intelligenza attuale, e mentre per sentita necessità ini»zia una nuova tendenza indipendente, influisce nel tempo stesso »sull'avvenire. D'altra parte è doppia del pari l'opera redentrice: dessa libera il presente dalle pastoie che inceppano il suo »slancio indipendente, e che i tempi addietro ci lasciarono co»me tradizione, abitudine o angustia di regola; col suo esem»pio influisce a fecondare gli ingegni produttivi, i quali si fanno »seguaci suoi, non per una schiava adorazione, ma per la co»scienza della necessaria indipendenza di sviluppo individuale. »Coll'esempio adunque, e coll'influenza ella attira a sè gli spi»riti capaci di comprendere la sua missione; abbatte la tirannide »che sfruttava l'individualità artistica, e ristabilisce ne' suoi eterni »diritti la libera ed indipendente soggettività.

»Dacchè quest'opera di redenzione fu incominciata da Ric»cardo Wagner per il melodramma, da Franz Liszt per la mu»sica strumentale, è cosa altamente interessante e consolante non »meno l'osservare come l'efficacia di questo commovimento estetico »si sia allargato a cerchi sempre più estesi, ed abbia mano mano »aumentato gli anelli della sua logica concatenazione. Gli sforzi »disperati della reazione per arrestare questo movimento, o, se »fosse possibile, di schiacciarlo interamente, si palesano impotenti »e senza effetto. Al contrario la lotta de' nuovi principi con»centra ognor più le sue forze ed affretta la formazione della »nuova scuola, terminando così più sollecitamente il periodo di »transizione che necessariamente precede ogni riforma.....»

In fine faccio pure menzione degli Aforismi sulla musica sacra cattolica di Prokesch. Per quanto di buono contenga quest'opera, conoscendo io perfettamente le circostanze, dubito che i suoi progetti e desiderî possano acquistare più di una passaggiera considerazione. Il terreno per la musica sacra da lui designato non è ancora convenientemente preparato; finchè i cuori non ritornano alla fede schietta ed intima del medio-evo, la musica di Palestrina non si potrà durevolmente adottare. Mi caddero sott'occhio alcuni passi tolti letteralmente da altri scrittori senza che ne fosse fatta la menoma menzione.

Torino, 18 *marzo*.

Qui si è commessa una delle maggiori profanazioni musicali che dar si possano. Il *Don Giovanni*, il capolavoro di Mozart, il monumento dell'arte davanti a cui bisogna chinar riverenti il capo, è stato per tal modo straziato al Regio da scandolezzare non solamente gli intelligenti ma l'intero publico, il quale se si trattenne da disapprovazioni lo fece per rispetto al nome del grande maestro e non già per merito dell'esecuzione.

Tutti i tempi falsati e per la maggior parte affrettati per tal guisa da rendere inintelligibili non solo gli innumerevoli e stupendi disegni della parte istrumentale, ma perfino il ritmo della melodia; una Zerlina, che è sempre fuor di tono, seria e compassata come una vera figlia d'Albione, e perciò sprovvista di quella vivacità che richiede la creazione di Mozart; un Leporello freddo come..... la statua del Commendatore, e che non lascia intendere le parole che canta; una Donna Anna stanca e sfinita per le fa-

(1) Publichiamo di buon grado anche questo breve cenno del nostro corrispondente di Germania sulla *musica dell'avvenire*, non senza avvertire nuovamente che accordandogli libertà d'opinione non dividiamo interamente il suo pessimismo. - Quanto al brano del foglio Musicale ch' e' cita, abbiamo procurato di tradurlo dal guazzabuglio del testo tedesco nel più chiaro modo possibile: se non ci siamo riesciti non è nostra la colpa ma del trascendente scrittore, il quale certamente non è riescito colle sue metafisiche astrazioni a chiarire l'indole e lo scopo della nuova scuola, nè a liberarla dalla taccia di frenetica ed insensata oscurità di cui molti l'accusano. Per conto nostro però dichiariamo di comprendere assai meglio del commento qualunque brano più *Soggettivamente* avviluppato dell'*Ideale* di Liszt, o del *Lohengrin* di Riccardo Wagner. (*La Red.*)

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1859:1-22], 1859, p. 97).

9.2.4 Anexo 9.2.VI – *GMM* (1867:11)

9.2.4.1 Anexo 9.2.VII – Repercussão de D. Carlos, p. 1

Figura 400 – Capa da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867.

ANNO XXII — N. 11 — 17 MARZO 1867

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

DIRETTORE Giulio Ricordi — PUBBLICATA DAL REGIO STABILIMENTO RICORDI — REDATTORE A. Ghislanzoni

MILANO - NAPOLI - FIRENZE

ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Milano (a domicilio) e Regno d'Italia, per un anno, L. 20 — Per l'Estero si aggiungono le maggiori spese postali

PAGAMENTI ANTICIPATI — NON SI FANNO ABBONAMENTI TRIMESTRALI — UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

Gli associati annui ricevono in DONO FRANCHI 25 di musica, prezzo marcato.

AI SIGNORI ASSOCIATI

La ritardata pubblicazione dell' *Almanacco Musicale* non è da ascriversi a noncuranza della Direzione e della Redazione della *Gazzetta*.

Il nostro Redattore sig. Ghislanzoni è sventuratamente da molti giorni ammalato; epperò egli non ha potuto ancora condurre a termine questo lavoro importante e minuzioso. Appena l'egregio scrittore sarà ristabilito completerà indilatamente l'Almanacco, che verrà tosto dato alle stampe.

LA DIREZIONE.

APPENDICE

ANEDDOTI

Nella primavera del 1768 una rappresentazione straordinaria doveva aver luogo a Versailles. Dovevasi eseguire alla presenza di Sua Maestà Luigi XV una nuova opera, *Sylvie*, per far esordire un giovane artista di dodici anni.

Tutti sanno quale importanza si desse allora ad un *début*. La comparsa d'un nuovo attore metteva in moto tutto il giornalismo, e questa volta non si derogò dall' abitudine. L' età dell' esordiente e ciò che raccontavasi sulle sue precoci disposizioni eccitavano un vivo interesse. I fanciulli prodigi erano già in voga.

Il nuovo artista si faceva modestamente annunciare come dovesse eseguire la parte d' un lacchè mal vestito. Ma che aveva a fare questo lacchè mal vestito? Tutta la sua parte consisteva nel cantare due piccoli pezzi, ed a prendere nella tabacchiera d' un servo impertinente una presa di tabacco con un certo fare consacrato dalla tradizione nei migliori lazzi del teatro.

Da quale rinomanza era dunque preceduto l'esordiente? Le logge erano zeppe. Il re e la Corte, la nobiltà, l'ufficialità, la borghesia, la finanza, si erano dato convegno per assistere all'esperimento del giovane artista.

Eravi veramente qualcosa di straordinario in questa esistenza appena cominciata, od era piuttosto la Corte di Luigi XV che non dimandava di meglio che di fare d' un niente qualche cosa? Checchè ne sia, l'assemblea era numerosa. La signora Dubarry trovavasi nella loggia del re.

Convien dire che prima di recarsi al teatro il marchese di Boufflers, il cui spirito narratore era stato stimolato, aveva fatto alla Corte la storia dell' artista. Noi non ripeteremo la

DON CARLOS
DI
G. VERDI

Parigi, 12 *Marzo*.

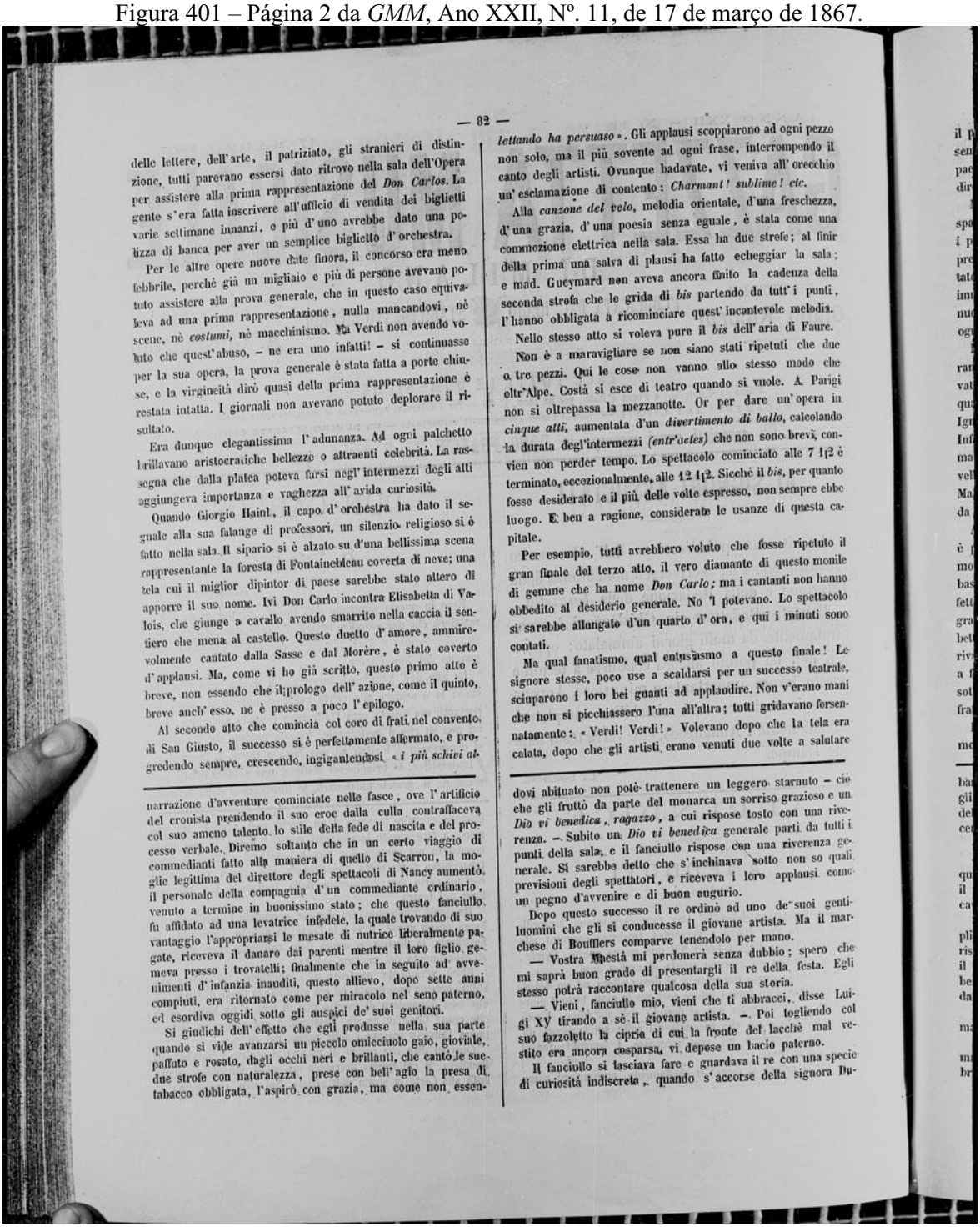
Esco in questo momento dall' *Opéra*, e, per oggi, non vi manderò che una semplice lettera d' *impressioni*, riservandomi successivamente a darvi più particolareggiato e completo ragguaglio del *Don Carlos*.

La sala dell' Accademia Imperiale di Musica era splendidissima; lo è sempre alle prime rappresentazioni di lavori importanti, ma questa sera l' attrattiva essendo maggiore, avea un non so che d' incantevole. Avreste creduto che il pubblico si componeva d' invitati ad una festa a Corte. L' Imperatore, l' Imperatrice, la principessa Matilde, una schiera di alti personaggi, di grandi funzionarii, le illustrazioni della scienza,

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 81).

9.2.4.2 Anexo 9.2.VIII – Repercussão de D. Carlos, p. 2

Figura 401 – Página 2 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867.



— 82 —

delle lettere, dell'arte, il patriziato, gli stranieri di distinzione, tutti parevano essersi dato ritrovo nella sala dell'Opera per assistere alla prima rappresentazione del *Don Carlos*. La gente s'era fatta inscrivere all'ufficio di vendita dei biglietti varie settimane innanzi, e più d'uno avrebbe dato una polizza di banca per aver un semplice biglietto d'orchestra.

Per le altre opere nuove date finora, il concorso era meno febbrile, perchè già un migliaio e più di persone avevano potuto assistere alla prova generale, che in questo caso equivaleva ad una prima rappresentazione, nulla mancandovi, nè scene, nè *costumi*, nè macchinismo. Ma Verdi non avendo voluto che quest'abuso, – ne era uno infatti! – si continuasse per la sua opera, la prova generale è stata fatta a porte chiuse, e la virgineità dirò quasi della prima rappresentazione è restata intatta. I giornali non avevano potuto deplorare il risultato.

Era dunque elegantissima l'adunanza. Ad ogni palchetto brillavano aristocratiche bellezze o altraenti celebrità. La rassegna che dalla platea poteva farsi negl'intermezzi degli atti aggiungeva importanza e vaghezza all'avida curiosità.

Quando Giorgio Hainl, il capo d'orchestra ha dato il segnale alla sua falange di professori, un silenzio religioso si è fatto nella sala. Il sipario si è alzato su d'una bellissima scena rappresentante la foresta di Fontainebleau coverta di neve; una tela cui il miglior dipintor di paese sarebbe stato altero di apporre il suo nome. Ivi Don Carlo incontra Elisabetta di Valois, che giunge a cavallo avendo smarrito nella caccia il sentiero che mena al castello. Questo duetto d'amore, ammirevolmente cantato dalla Sasse e dal Morère, è stato coverto d'applausi. Ma, come vi ho già scritto, questo primo atto è breve, non essendo che il prologo dell'azione, come il quinto, breve anch'esso, ne è presso a poco l'epilogo.

Al secondo atto che comincia col coro di frati nel convento di San Giusto, il successo si è perfettamente affermato, e progredendo sempre, crescendo, ingigantendosi « *i più schivi al-*

lettando ha persuaso ». Gli applausi scoppiarono ad ogni pezzo non solo, ma il più sovente ad ogni frase, interrompendo il canto degli artisti. Ovunque badavate, vi veniva all'orecchio un'esclamazione di contento: *Charmant! sublime! etc.*

Alla *canzone del velo*, melodia orientale, d'una freschezza, d'una grazia, d'una poesia senza eguale, è stata come una commozione elettrica nella sala. Essa ha due strofe; al finir della prima una salva di plausi ha fatto echeggiar la sala; e mad. Gueymard non aveva ancora finito la cadenza della seconda strofa che le grida di *bis* partendo da tutt'i punti, l'hanno obbligata a ricominciare quest'incantevole melodia.

Nello stesso atto si voleva pure il *bis* dell'aria di Faure.

Non è a maravigliare se non siano stati ripetuti che due o tre pezzi. Qui le cose non vanno allo stesso modo che oltr'Alpe. Costà si esce di teatro quando si vuole. A Parigi non si oltrepassa la mezzanotte. Or per dare un'opera in *cinque atti*, aumentata d'un *divertimento di ballo*, calcolando la durata degl'intermezzi *(entr'actes)* che non sono brevi, convien non perder tempo. Lo spettacolo cominciato alle 7 1[2 è terminato, eccezionalmente, alle 12 1[2. Sicchè il *bis*, per quanto fosse desiderato e il più delle volte espresso, non sempre ebbe luogo. E ben a ragione, considerate le usanze di questa capitale.

Per esempio, tutti avrebbero voluto che fosse ripetuto il gran finale del terzo atto, il vero diamante di questo monile di gemme che ha nome *Don Carlo;* ma i cantanti non hanno obbedito al desiderio generale. No 'l potevano. Lo spettacolo si sarebbe allungato d'un quarto d'ora, e qui i minuti sono contati.

Ma qual fanatismo, qual entusiasmo a questo finale! Le signore stesse, poco use a scaldarsi per un successo teatrale, sciuparono i loro bei guanti ad applaudire. Non v'erano mani che non si picchiassero l'una all'altra; tutti gridavano forsennatamente: « Verdi! Verdi! » Volevano dopo che la tela era calata, dopo che gli artisti erano venuti due volte a salutare

---

narrazione d'avventure cominciate nelle fasce, ove l'artificio del cronista prendendo il suo eroe dalla culla contraffaceva col suo ameno talento lo stile della fede di nascita e del processo verbale. Diremo soltanto che in un certo viaggio di commedianti fatto alla maniera di quello di Scarron, la moglie legittima del direttore degli spettacoli di Nancy aumentò il personale della compagnia d'un commediante ordinario, venuto a termine in buonissimo stato; che questo fanciullo fu affidato ad una levatrice infedele, la quale trovando di suo vantaggio l'appropriarsi le mesate di nutrice liberalmente pagate, riceveva il danaro dai parenti mentre il loro figlio gemeva presso i trovatelli; finalmente che in seguito ad avvenimenti d'infanzia inauditi, questo allievo, dopo sette anni compiuti, era ritornato come per miracolo nel seno paterno, ed esordiva oggidì sotto gli auspici de' suoi genitori.

Si giudichi dell'effetto che egli produsse nella sua parte quando si vide avanzarsi un piccolo omicciuolo gaio, gioviale, paffuto e rosato, dagli occhi neri e brillanti, che cantò le sue due strofe con naturalezza, prese con bell'agio la presa di tabacco obbligata, l'aspirò con grazia, ma come non essendovi abituato non potè trattenere un leggero starnuto – ciò che gli fruttò da parte del monarca un sorriso grazioso e un *Dio vi benedica, ragazzo*, a cui rispose tosto con una riverenza. – Subito un *Dio vi benedica* generale partì da tutti i punti della sala, e il fanciullo rispose con una riverenza generale. Si sarebbe detto che s'inchinava sotto non so quali previsioni degli spettatori, e riceveva i loro applausi come un pegno d'avvenire e di buon augurio.

Dopo questo successo il re ordinò ad uno de' suoi gentiluomini che gli si conducesse il giovane artista. Ma il marchese di Boufflers comparve tenendolo per mano.

— Vostra Maestà mi perdonerà senza dubbio; spero che mi saprà buon grado di presentargli il re della festa. Egli stesso potrà raccontare qualcosa della sua storia.

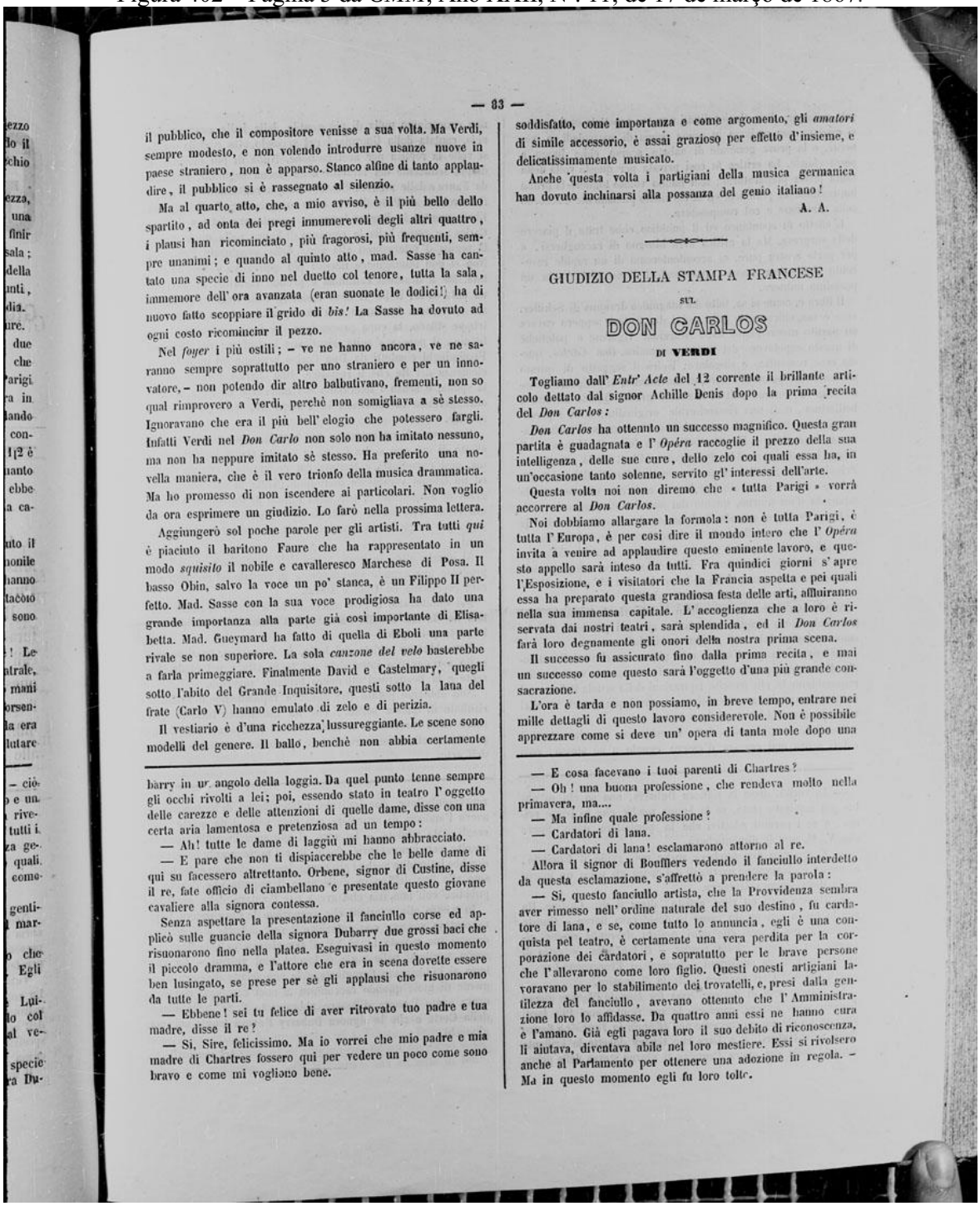
— Vieni, fanciullo mio, vieni che ti abbracci, disse Luigi XV tirando a sè il giovane artista. – Poi togliendo col suo fazzoletto la cipria di cui la fronte del lacchè mal vestito era ancora cosparsa, vi depose un bacio paterno.

Il fanciullo si lasciava fare e guardava il re con una specie di curiosità indiscreta, quando s'accorse della signora Du-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 82).

9.2.4.3 Anexo 9.2.IX – Repercussão de D. Carlos, p. 3

Figura 402 – Página 3 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867.



— 83 —

il pubblico, che il compositore venisse a sua volta. Ma Verdi, sempre modesto, e non volendo introdurre usanze nuove in paese straniero, non è apparso. Stanco alfine di tanto applaudire, il pubblico si è rassegnato al silenzio.

Ma al quarto atto, che, a mio avviso, è il più bello dello spartito, ad onta dei pregi innumerevoli degli altri quattro, i plausi han ricominciato, più fragorosi, più frequenti, sempre unanimi; e quando al quinto atto, mad. Sasse ha cantato una specie di inno nel duetto col tenore, tutta la sala, immemore dell'ora avanzata (eran suonate le dodici!) ha di nuovo fatto scoppiare il grido di *bis!* La Sasse ha dovuto ad ogni costo ricominciar il pezzo.

Nel *foyer* i più ostili; – ve ne hanno ancora, ve ne saranno sempre soprattutto per uno straniero e per un innovatore, – non potendo dir altro balbutivano, frementi, non so qual rimprovero a Verdi, perchè non somigliava a sè stesso. Ignoravano che era il più bell'elogio che potessero fargli. Infatti Verdi nel *Don Carlo* non solo non ha imitato nessuno, ma non ha neppure imitato sè stesso. Ha preferito una novella maniera, che è il vero trionfo della musica drammatica. Ma ho promesso di non iscendere ai particolari. Non voglio da ora esprimere un giudizio. Lo farò nella prossima lettera.

Aggiungerò sol poche parole per gli artisti. Tra tutti *qui* è piaciuto il baritono Faure che ha rappresentato in un modo *squisito* il nobile e cavalleresco Marchese di Posa. Il basso Obin, salvo la voce un po' stanca, è un Filippo II perfetto. Mad. Sasse con la sua voce prodigiosa ha dato una grande importanza alla parte già così importante di Elisabetta. Mad. Gueymard ha fatto di quella di Eboli una parte rivale se non superiore. La sola *canzone del velo* basterebbe a farla primeggiare. Finalmente David e Castelmary, quegli sotto l'abito del Grande Inquisitore, questi sotto la lana del frate (Carlo V) hanno emulato di zelo e di perizia.

Il vestiario è d'una ricchezza lussureggiante. Le scene sono modelli del genere. Il ballo, benchè non abbia certamente soddisfatto, come importanza e come argomento, gli *amatori* di simile accessorio, è assai grazioso per effetto d'insieme, e delicatissimamente musicato.

Anche questa volta i partigiani della musica germanica han dovuto inchinarsi alla possanza del genio italiano!

A. A.

GIUDIZIO DELLA STAMPA FRANCESE

SUL

DON CARLOS

DI **VERDI**

Togliamo dall'*Entr'Acte* del 12 corrente il brillante articolo dettato dal signor Achille Denis dopo la prima recita del *Don Carlos*:

Don Carlos ha ottenuto un successo magnifico. Questa gran partita è guadagnata e l'*Opéra* raccoglie il prezzo della sua intelligenza, delle sue cure, dello zelo coi quali essa ha, in un'occasione tanto solenne, servito gl'interessi dell'arte.

Questa volta noi non diremo che « tutta Parigi » vorrà accorrere al *Don Carlos*.

Noi dobbiamo allargare la formola: non è tutta Parigi, è tutta l'Europa, è per così dire il mondo intero che l'*Opéra* invita a venire ad applaudire questo eminente lavoro, e questo appello sarà inteso da tutti. Fra quindici giorni s'apre l'Esposizione, e i visitatori che la Francia aspetta e pei quali essa ha preparato questa grandiosa festa delle arti, affluiranno nella sua immensa capitale. L'accoglienza che a loro è riservata dai nostri teatri, sarà splendida, ed il *Don Carlos* farà loro degnamente gli onori della nostra prima scena.

Il successo fu assicurato fino dalla prima recita, e mai un successo come questo sarà l'oggetto d'una più grande consacrazione.

L'ora è tarda e non possiamo, in breve tempo, entrare nei mille dettagli di questo lavoro considerevole. Non è possibile apprezzare come si deve un'opera di tanta mole dopo una

---

barry in un angolo della loggia. Da quel punto tenne sempre gli occhi rivolti a lei; poi, essendo stato in teatro l'oggetto delle carezze e delle attenzioni di quelle dame, disse con una certa aria lamentosa e pretenziosa ad un tempo:

— Ah! tutte le dame di laggiù mi hanno abbracciato.

— E pare che non ti dispiacerebbe che le belle dame di qui su facessero altrettanto. Orbene, signor di Custine, disse il re, fate officio di ciambellano e presentate questo giovane cavaliere alla signora contessa.

Senza aspettare la presentazione il fanciullo corse ed applicò sulle guancie della signora Dubarry due grossi baci che risuonarono fino nella platea. Eseguivasi in questo momento il piccolo dramma, e l'attore che era in scena dovette essere ben lusingato, se prese per sè gli applausi che risuonarono da tutte le parti.

— Ebbene! sei tu felice di aver ritrovato tuo padre e tua madre, disse il re?

— Si, Sire, felicissimo. Ma io vorrei che mio padre e mia madre di Chartres fossero qui per vedere un poco come sono bravo e come mi vogliono bene.

— E cosa facevano i tuoi parenti di Chartres?

— Oh! una buona professione, che rendeva molto nella primavera, ma....

— Ma infine quale professione?

— Cardatori di lana.

— Cardatori di lana! esclamarono attorno al re.

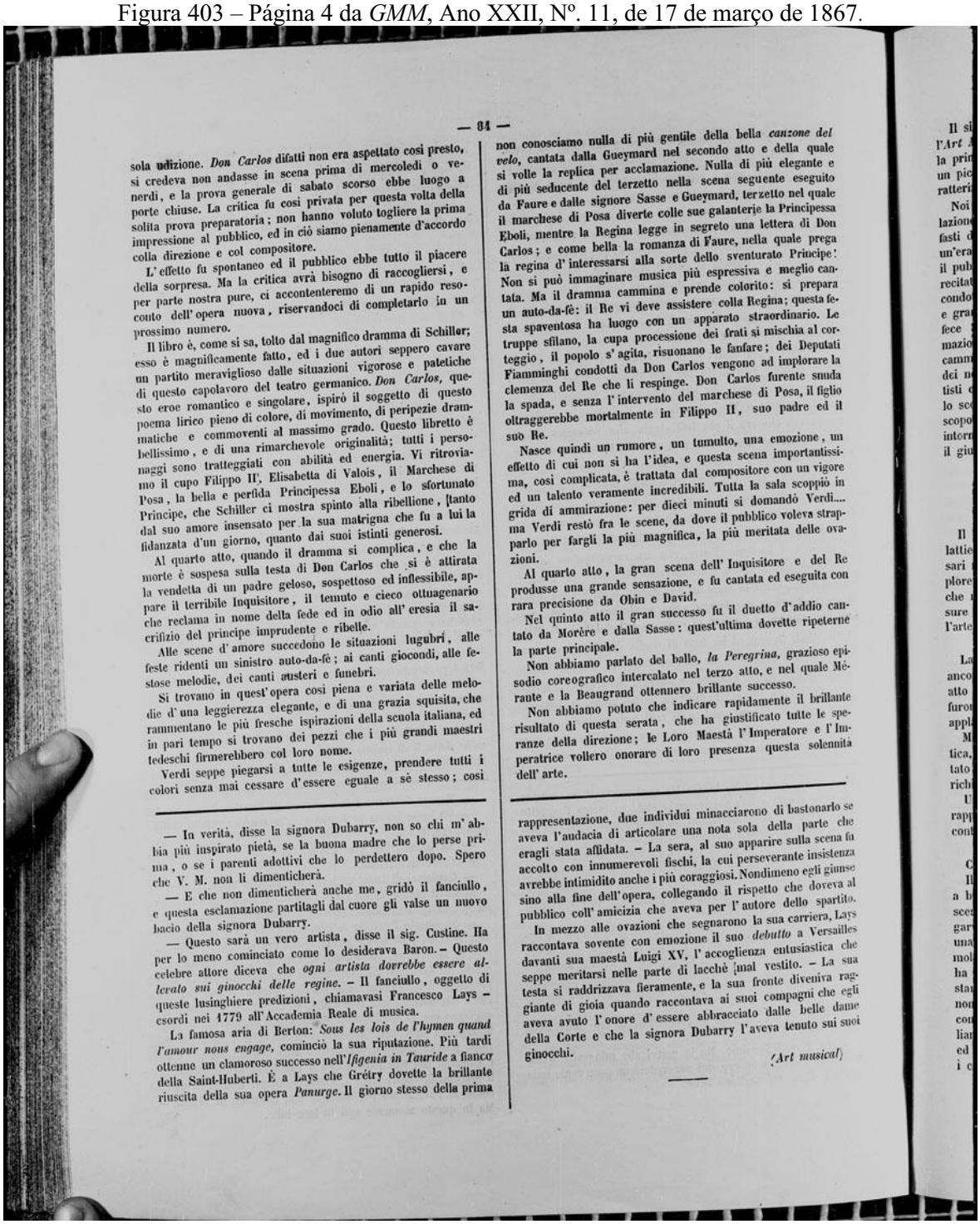
Allora il signor di Boufflers vedendo il fanciullo interdetto da questa esclamazione, s'affrettò a prendere la parola:

— Si, questo fanciullo artista, che la Provvidenza sembra aver rimesso nell'ordine naturale del suo destino, fu cardatore di lana, e se, come tutto lo annuncia, egli è una conquista pel teatro, è certamente una vera perdita per la corporazione dei cardatori, e sopratutto per le brave persone che l'allevarono come loro figlio. Questi onesti artigiani lavoravano per lo stabilimento dei trovatelli, e, presi dalla gentilezza del fanciullo, avevano ottenuto che l'Amministrazione loro lo affidasse. Da quattro anni essi ne hanno cura e l'amano. Già egli pagava loro il suo debito di riconoscenza, li aiutava, diventava abile nel loro mestiere. Essi si rivolsero anche al Parlamento per ottenere una adozione in regola. – Ma in questo momento egli fu loro tolto.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 83).

9.2.4.4 Anexo 9.2.X – Repercussão de D. Carlos, p. 4

Figura 403 – Página 4 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867.



— 84 —

sola udizione. *Don Carlos* difatti non era aspettato così presto, si credeva non andasse in scena prima di mercoledì o venerdì, e la prova generale di sabato scorso ebbe luogo a porte chiuse. La critica fu così privata per questa volta della solita prova preparatoria; non hanno voluto togliere la prima impressione al pubblico, ed in ciò siamo pienamente d'accordo colla direzione e col compositore.

L'effetto fu spontaneo ed il pubblico ebbe tutto il piacere della sorpresa. Ma la critica avrà bisogno di raccogliersi, e per parte nostra pure, ci accontenteremo di un rapido resoconto dell'opera nuova, riservandoci di completarlo in un prossimo numero.

Il libro è, come si sa, tolto dal magnifico dramma di Schiller; esso è magnificamente fatto, ed i due autori seppero cavare un partito meraviglioso dalle situazioni vigorose e patetiche di questo capolavoro del teatro germanico. *Don Carlos*, questo eroe romantico e singolare, ispirò il soggetto di questo poema lirico pieno di colore, di movimento, di peripezie drammatiche e commoventi al massimo grado. Questo libretto è bellissimo, e di una rimarchevole originalità; tutti i personaggi sono tratteggiati con abilità ed energia. Vi ritroviamo il cupo Filippo II, Elisabetta di Valois, il Marchese di Posa, la bella e perfida Principessa Eboli, e lo sfortunato Principe, che Schiller ci mostra spinto alla ribellione, [tanto dal suo amore insensato per la sua matrigna che fu a lui la fidanzata d'un giorno, quanto dai suoi istinti generosi.

Al quarto atto, quando il dramma si complica, e che la morte è sospesa sulla testa di Don Carlos che si è attirata la vendetta di un padre geloso, sospettoso ed inflessibile, appare il terribile Inquisitore, il temuto e cieco ottuagenario che reclama in nome della fede ed in odio all'eresia il sacrifizio del principe imprudente e ribelle.

Alle scene d'amore succedono le situazioni lugubri, alle feste ridenti un sinistro auto-da-fè; ai canti giocondi, alle festose melodie, dei canti austeri e funebri.

Si trovano in quest'opera così piena e variata delle melodie d'una leggierezza elegante, e di una grazia squisita, che rammentano le più fresche ispirazioni della scuola italiana, ed in pari tempo si trovano dei pezzi che i più grandi maestri tedeschi firmerebbero col loro nome.

Verdi seppe piegarsi a tutte le esigenze, prendere tutti i colori senza mai cessare d'essere eguale a sè stesso; così non conosciamo nulla di più gentile della bella *canzone del velo*, cantata dalla Gueymard nel secondo atto e della quale si volle la replica per acclamazione. Nulla di più elegante e di più seducente del terzetto nella scena seguente eseguito da Faure e dalle signore Sasse e Gueymard, terzetto nel quale il marchese di Posa diverte colle sue galanterie la Principessa Eboli, mentre la Regina legge in segreto una lettera di Don Carlos; e come bella la romanza di Faure, nella quale prega la regina d'interessarsi alla sorte dello sventurato Principe! Non si può immaginare musica più espressiva e meglio cantata. Ma il dramma cammina e prende colorito: si prepara un auto-da-fè: il Re vi deve assistere colla Regina; questa festa spaventosa ha luogo con un apparato straordinario. Le truppe sfilano, la cupa processione dei frati si mischia al corteggio, il popolo s'agita, risuonano le fanfare; dei Deputati Fiamminghi condotti da Don Carlos vengono ad implorare la clemenza del Re che li respinge. Don Carlos furente snuda la spada, e senza l'intervento del marchese di Posa, il figlio oltraggerebbe mortalmente in Filippo II, suo padre ed il suo Re.

Nasce quindi un rumore, un tumulto, una emozione, un effetto di cui non si ha l'idea, e questa scena importantissima, così complicata, è trattata dal compositore con un vigore ed un talento veramente incredibili. Tutta la sala scoppiò in grida di ammirazione: per dieci minuti si domandò Verdi.... ma Verdi restò fra le scene, da dove il pubblico voleva strapparlo per fargli la più magnifica, la più meritata delle ovazioni.

Al quarto atto, la gran scena dell'Inquisitore e del Re produsse una grande sensazione, e fu cantata ed eseguita con rara precisione da Obin e David.

Nel quinto atto il gran successo fu il duetto d'addio cantato da Morère e dalla Sasse: quest'ultima dovette ripeterne la parte principale.

Non abbiamo parlato del ballo, *la Peregrina*, grazioso episodio coreografico intercalato nel terzo atto, e nel quale Mérante e la Beaugrand ottennero brillante successo.

Non abbiamo potuto che indicare rapidamente il brillante risultato di questa serata, che ha giustificato tutte le speranze della direzione; le Loro Maestà l'Imperatore e l'Imperatrice vollero onorare di loro presenza questa solennità dell'arte.

— In verità, disse la signora Dubarry, non so chi m'abbia più inspirato pietà, se la buona madre che lo perse prima, o se i parenti adottivi che lo perdettero dopo. Spero che V. M. non li dimenticherà.

— E che non dimenticherà anche me, gridò il fanciullo, e questa esclamazione partitagli dal cuore gli valse un nuovo bacio della signora Dubarry.

— Questo sarà un vero artista, disse il sig. Custine. Ha per lo meno cominciato come lo desiderava Baron. – Questo celebre attore diceva che *ogni artista dovrebbe essere allevato sui ginocchi delle regine.* – Il fanciullo, oggetto di queste lusinghiere predizioni, chiamavasi Francesco Lays – esordì nel 1779 all'Accademia Reale di musica.

La famosa aria di Berton: *Sous les lois de l'hymen quand l'amour nous engage*, cominciò la sua riputazione. Più tardi ottenne un clamoroso successo nell'*Ifigenia in Tauride* a fianco della Saint-Huberti. È a Lays che Grétry dovette la brillante riuscita della sua opera *Panurge*. Il giorno stesso della prima rappresentazione, due individui minacciarono di bastonarlo se aveva l'audacia di articolare una nota sola della parte che eragli stata affidata. – La sera, al suo apparire sulla scena fu accolto con innumerevoli fischi, la cui perseverante insistenza avrebbe intimidito anche i più coraggiosi. Nondimeno egli giunse sino alla fine dell'opera, collegando il rispetto che doveva al pubblico coll'amicizia che aveva per l'autore dello spartito.

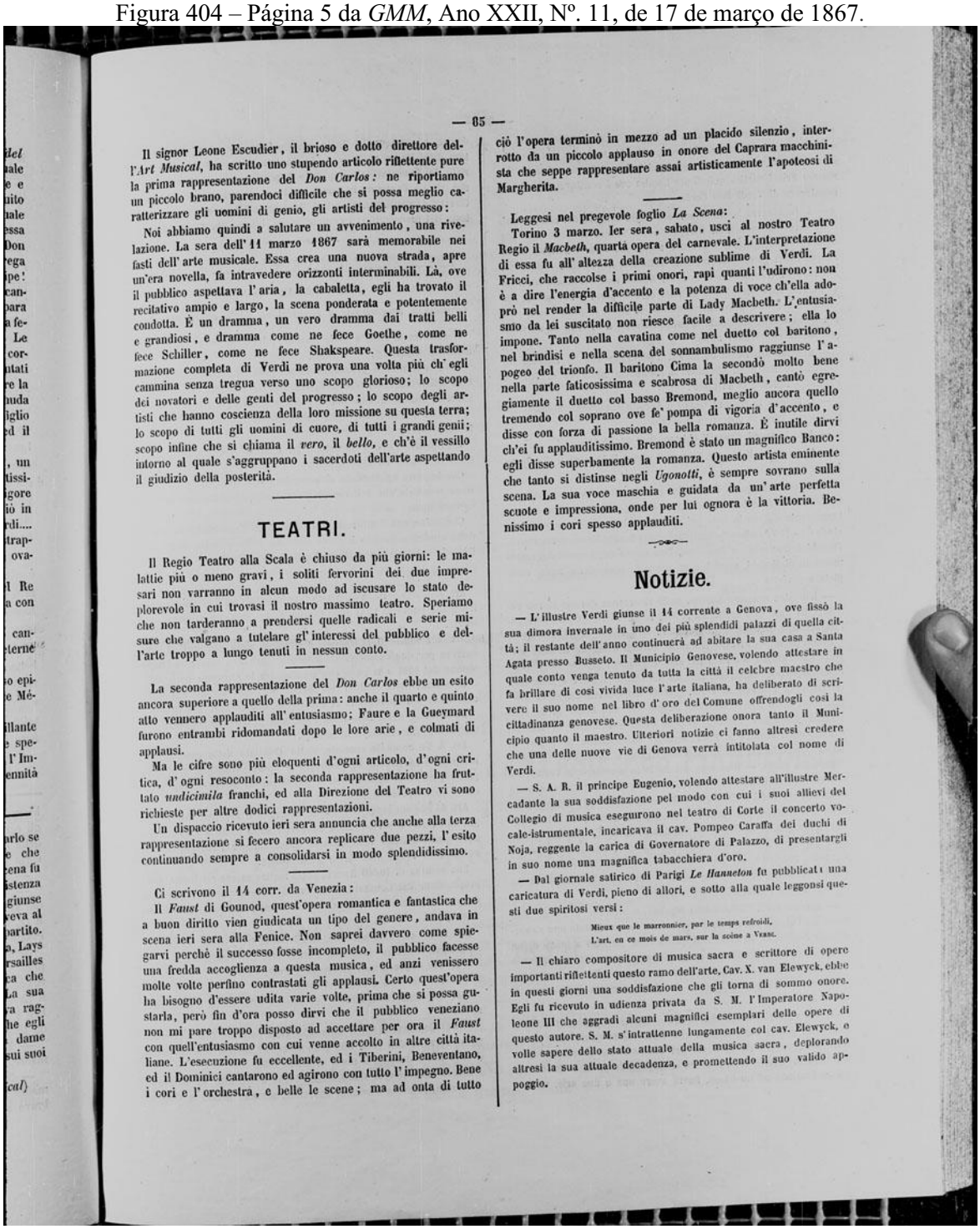
In mezzo alle ovazioni che segnarono la sua carriera, Lays raccontava sovente con emozione il suo *debutto* a Versailles davanti sua maestà Luigi XV, l'accoglienza entusiastica che seppe meritarsi nelle parte di lacchè [mal vestito. – La sua testa si raddrizzava fieramente, e la sua fronte diveniva raggiante di gioia quando raccontava ai suoi compagni che egli aveva avuto l'onore d'essere abbracciato dalle belle dame della Corte e che la signora Dubarry l'aveva tenuto sui suoi ginocchi.

(*Art musical*)

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 84).

9.2.4.5 Anexo 9.2.XI – Repercussão de D. Carlos, p. 5

Figura 404 – Página 5 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867.



— 85 —

Il signor Leone Escudier, il brioso e dotto direttore dell'*Art Musical*, ha scritto uno stupendo articolo riflettente pure la prima rappresentazione del *Don Carlos:* ne riportiamo un piccolo brano, parendoci difficile che si possa meglio caratterizzare gli uomini di genio, gli artisti del progresso:

Noi abbiamo quindi a salutare un avvenimento, una rivelazione. La sera dell'11 marzo 1867 sarà memorabile nei fasti dell'arte musicale. Essa crea una nuova strada, apre un'era novella, fa intravedere orizzonti interminabili. Là, ove il pubblico aspettava l'aria, la cabaletta, egli ha trovato il recitativo ampio e largo, la scena ponderata e potentemente condotta. È un dramma, un vero dramma dai tratti belli e grandiosi, e dramma come ne fece Goethe, come ne fece Schiller, come ne fece Shakspeare. Questa trasformazione completa di Verdi ne prova una volta più ch'egli cammina senza tregua verso uno scopo glorioso; lo scopo dei novatori e delle genti del progresso; lo scopo degli artisti che hanno coscienza della loro missione su questa terra; lo scopo di tutti gli uomini di cuore, di tutti i grandi genii; scopo infine che si chiama il *vero*, il *bello*, e ch'è il vessillo intorno al quale s'aggruppano i sacerdoti dell'arte aspettando il giudizio della posterità.

TEATRI.

Il Regio Teatro alla Scala è chiuso da più giorni: le malattie più o meno gravi, i soliti fervorini dei due impresari non varranno in alcun modo ad iscusare lo stato deplorevole in cui trovasi il nostro massimo teatro. Speriamo che non tarderanno a prendersi quelle radicali e serie misure che valgano a tutelare gl'interessi del pubblico e dell'arte troppo a lungo tenuti in nessun conto.

La seconda rappresentazione del *Don Carlos* ebbe un esito ancora superiore a quello della prima: anche il quarto e quinto atto vennero applauditi all'entusiasmo; Faure e la Gueymard furono entrambi ridomandati dopo le lore arie, e colmati di applausi.

Ma le cifre sono più eloquenti d'ogni articolo, d'ogni critica, d'ogni resoconto: la seconda rappresentazione ha fruttato *undicimila* franchi, ed alla Direzione del Teatro vi sono richieste per altre dodici rappresentazioni.

Un dispaccio ricevuto ieri sera annuncia che anche alla terza rappresentazione si fecero ancora replicare due pezzi, l'esito continuando sempre a consolidarsi in modo splendidissimo.

Ci scrivono il 14 corr. da Venezia:

Il *Faust* di Gounod, quest'opera romantica e fantastica che a buon diritto vien giudicata un tipo del genere, andava in scena ieri sera alla Fenice. Non saprei davvero come spiegarvi perchè il successo fosse incompleto, il pubblico facesse una fredda accoglienza a questa musica, ed anzi venissero molte volte perfino contrastati gli applausi. Certo quest'opera ha bisogno d'essere udita varie volte, prima che si possa gustarla, però fin d'ora posso dirvi che il pubblico veneziano non mi pare troppo disposto ad accettare per ora il *Faust* con quell'entusiasmo con cui venne accolto in altre città italiane. L'esecuzione fu eccellente, ed i Tiberini, Beneventano, ed il Dominici cantarono ed agirono con tutto l'impegno. Bene i cori e l'orchestra, e belle le scene; ma ad onta di tutto ciò l'opera terminò in mezzo ad un placido silenzio, interrotto da un piccolo applauso in onore del Caprara macchinista che seppe rappresentare assai artisticamente l'apoteosi di Margherita.

Leggesi nel pregevole foglio *La Scena*:

Torino 3 marzo. Ier sera, sabato, uscì al nostro Teatro Regio il *Macbeth*, quarta opera del carnevale. L'interpretazione di essa fu all'altezza della creazione sublime di Verdi. La Fricci, che raccolse i primi onori, rapi quanti l'udirono: non è a dire l'energia d'accento e la potenza di voce ch'ella adoprò nel render la difficile parte di Lady Macbeth. L'entusiasmo da lei suscitato non riesce facile a descrivere; ella lo impone. Tanto nella cavatina come nel duetto col baritono, nel brindisi e nella scena del sonnambulismo raggiunse l'apogeo del trionfo. Il baritono Cima la secondò molto bene nella parte faticosissima e scabrosa di Macbeth, cantò egregiamente il duetto col basso Bremond, meglio ancora quello tremendo col soprano ove fe' pompa di vigoria d'accento, e disse con forza di passione la bella romanza. È inutile dirvi ch'ei fu applauditissimo. Bremond è stato un magnifico Banco: egli disse superbamente la romanza. Questo artista eminente che tanto si distinse negli *Ugonotti*, è sempre sovrano sulla scena. La sua voce maschia e guidata da un'arte perfetta scuote e impressiona, onde per lui ognora è la vittoria. Benissimo i cori spesso applauditi.

Notizie.

— L'illustre Verdi giunse il 14 corrente a Genova, ove fissò la sua dimora invernale in uno dei più splendidi palazzi di quella città; il restante dell'anno continuerà ad abitare la sua casa a Santa Agata presso Busseto. Il Municipio Genovese, volendo attestare in quale conto venga tenuto da tutta la città il celebre maestro che fa brillare di cosi vivida luce l'arte italiana, ha deliberato di scrivere il suo nome nel libro d'oro del Comune offrendogli così la cittadinanza genovese. Questa deliberazione onora tanto il Municipio quanto il maestro. Ulteriori notizie ci fanno altresì credere che una delle nuove vie di Genova verrà intitolata col nome di Verdi.

— S. A. R. il principe Eugenio, volendo attestare all'illustre Mercadante la sua soddisfazione pel modo con cui i suoi allievi del Collegio di musica eseguirono nel teatro di Corte il concerto vocale-istrumentale, incaricava il cav. Pompeo Caraffa dei duchi di Noja, reggente la carica di Governatore di Palazzo, di presentargli in suo nome una magnifica tabacchiera d'oro.

— Dal giornale satirico di Parigi *Le Hanneton* fu pubblicata una caricatura di Verdi, pieno di allori, e sotto alla quale leggonsi questi due spiritosi versi:

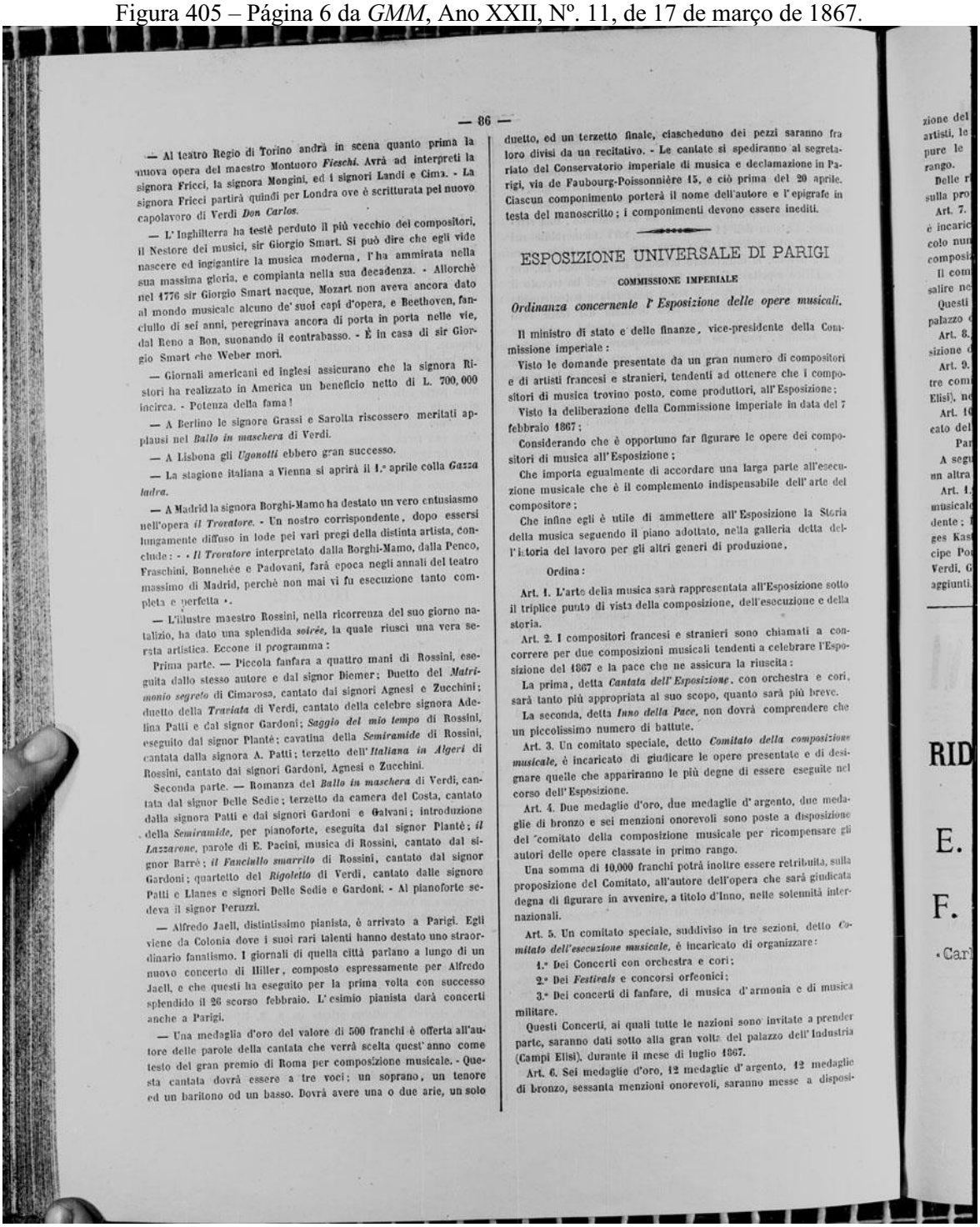
Mieux que le marronnier, par le temps refroidi,
L'art, en ce mois de mars, sur la scène a Verdi.

— Il chiaro compositore di musica sacra e scrittore di opere importanti riflettenti questo ramo dell'arte, Cav. X. van Elewyck, ebbe in questi giorni una soddisfazione che gli torna di sommo onore. Egli fu ricevuto in udienza privata da S. M. l'Imperatore Napoleone III che aggradì alcuni magnifici esemplari delle opere di questo autore. S. M. s'intrattenne lungamente col cav. Elewyck, e volle sapere dello stato attuale della musica sacra, deplorando altresì la sua attuale decadenza, e promettendo il suo valido appoggio.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 85).

9.2.4.6 Anexo 9.2.XII – Repercussão de D. Carlos, p. 6

Figura 405 – Página 6 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867.



— Al teatro Regio di Torino andrà in scena quanto prima la nuova opera del maestro Montuoro *Fieschi*. Avrà ad interpreti la signora Fricci, la signora Mongini, ed i signori Landi e Cima. - La signora Fricci partirà quindi per Londra ove è scritturata pel nuovo capolavoro di Verdi *Don Carlos*.

— L' Inghilterra ha testè perduto il più vecchio dei compositori, il Nestore dei musici, sir Giorgio Smart. Si può dire che egli vide nascere ed ingigantire la musica moderna, l'ha ammirata nella sua massima gloria, e compianta nella sua decadenza. - Allorchè nel 1776 sir Giorgio Smart nacque, Mozart non aveva ancora dato al mondo musicale alcuno de' suoi capi d'opera, e Beethoven, fanciullo di sei anni, peregrinava ancora di porta in porta nelle vie, dal Reno a Bon, suonando il contrabasso. - È in casa di sir Giorgio Smart che Weber morì.

— Giornali americani ed inglesi assicurano che la signora Ristori ha realizzato in America un beneficio netto di L. 700,000 incirca. - Potenza della fama!

— A Berlino le signore Grassi e Sarolta riscossero meritati applausi nel *Ballo in maschera* di Verdi.

— A Lisbona gli *Ugonotti* ebbero gran successo.

— La stagione italiana a Vienna si aprirà il 1.° aprile colla *Gazza ladra*.

— A Madrid la signora Borghi-Mamo ha destato un vero entusiasmo nell'opera *il Trovatore*. - Un nostro corrispondente, dopo essersi lungamente diffuso in lode pei vari pregi della distinta artista, conclude: - « *Il Trovatore* interpretato dalla Borghi-Mamo, dalla Penco, Fraschini, Bonnehée e Padovani, farà epoca negli annali del teatro massimo di Madrid, perchè non mai vi fu esecuzione tanto completa e perfetta ».

— L'illustre maestro Rossini, nella ricorrenza del suo giorno natalizio, ha dato una splendida *soirée*, la quale riuscì una vera serata artistica. Eccone il programma:

Prima parte. — Piccola fanfara a quattro mani di Rossini, eseguita dallo stesso autore e dal signor Diemer; Duetto del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, cantato dai signori Agnesi e Zucchini; duetto della *Traviata* di Verdi, cantato della celebre signora Adelina Patti e dal signor Gardoni; *Saggio del mio tempo* di Rossini, eseguito dal signor Planté; cavatina della *Semiramide* di Rossini, cantata dalla signora A. Patti; terzetto dell' *Italiana in Algeri* di Rossini, cantato dai signori Gardoni, Agnesi e Zucchini.

Seconda parte. — Romanza del *Ballo in maschera* di Verdi, cantata dal signor Delle Sedie; terzetto da camera del Costa, cantato dalla signora Patti e dai signori Gardoni e Galvani; introduzione della *Semiramide*, per pianoforte, eseguita dal signor Planté; *il Lazzarone*, parole di E. Pacini, musica di Rossini, cantato dal signor Barré; *il Fanciullo smarrito* di Rossini, cantato dal signor Gardoni; quartetto del *Rigoletto* di Verdi, cantato dalle signore Patti e Lianes e signori Delle Sedie e Gardoni. - Al pianoforte sedeva il signor Peruzzi.

— Alfredo Jaell, distintissimo pianista, è arrivato a Parigi. Egli viene da Colonia dove i suoi rari talenti hanno destato uno straordinario fanatismo. I giornali di quella città parlano a lungo di un nuovo concerto di Hiller, composto espressamente per Alfredo Jaell, e che questi ha eseguito per la prima volta con successo splendido il 26 scorso febbraio. L' esimio pianista darà concerti anche a Parigi.

— Una medaglia d'oro del valore di 500 franchi è offerta all'autore delle parole della cantata che verrà scelta quest' anno come testo del gran premio di Roma per composizione musicale. - Questa cantata dovrà essere a tre voci: un soprano, un tenore ed un baritono od un basso. Dovrà avere una o due arie, un solo duetto, ed un terzetto finale, ciascheduno dei pezzi saranno fra loro divisi da un recitativo. - Le cantate si spediranno al segretariato del Conservatorio imperiale di musica e declamazione in Parigi, via de Faubourg-Poissonnière 15, e ciò prima del 20 aprile. Ciascun componimento porterà il nome dell'autore e l'epigrafe in testa del manoscritto; i componimenti devono essere inediti.

ESPOSIZIONE UNIVERSALE DI PARIGI

COMMISSIONE IMPERIALE

Ordinanza concernente l' Esposizione delle opere musicali.

Il ministro di stato e delle finanze, vice-presidente della Commissione imperiale:

Visto le domande presentate da un gran numero di compositori e di artisti francesi e stranieri, tendenti ad ottenere che i compositori di musica trovino posto, come produttori, all' Esposizione;

Visto la deliberazione della Commissione imperiale in data del 7 febbraio 1867;

Considerando che è opportuno far figurare le opere dei compositori di musica all' Esposizione;

Che importa egualmente di accordare una larga parte all'esecuzione musicale che è il complemento indispensabile dell' arte del compositore;

Che infine egli è utile di ammettere all' Esposizione la Storia della musica seguendo il piano adottato, nella galleria detta dell'istoria del lavoro per gli altri generi di produzione,

Ordina:

Art. 1. L'arte della musica sarà rappresentata all'Esposizione sotto il triplice punto di vista della composizione, dell'esecuzione e della storia.

Art. 2. I compositori francesi e stranieri sono chiamati a concorrere per due composizioni musicali tendenti a celebrare l'Esposizione del 1867 e la pace che ne assicura la riuscita:

La prima, detta *Cantata dell' Esposizione*, con orchestra e cori, sarà tanto più appropriata al suo scopo, quanto sarà più breve.

La seconda, detta *Inno della Pace*, non dovrà comprendere che un piccolissimo numero di battute.

Art. 3. Un comitato speciale, detto *Comitato della composizione musicale*, è incaricato di giudicare le opere presentate e di designare quelle che appariranno le più degne di essere eseguite nel corso dell' Esposizione.

Art. 4. Due medaglie d'oro, due medaglie d' argento, due medaglie di bronzo e sei menzioni onorevoli sono poste a disposizione del comitato della composizione musicale per ricompensare gli autori delle opere classate in primo rango.

Una somma di 10,000 franchi potrà inoltre essere retribuita, sulla proposizione del Comitato, all'autore dell'opera che sarà giudicata degna di figurare in avvenire, a titolo d'Inno, nelle solennità internazionali.

Art. 5. Un comitato speciale, suddiviso in tre sezioni, detto *Comitato dell'esecuzione musicale*, è incaricato di organizzare:

1.° Dei Concerti con orchestra e cori;

2.° Dei *Festivals* e concorsi orfeonici;

3.° Dei concerti di fanfare, di musica d' armonia e di musica militare.

Questi Concerti, ai quali tutte le nazioni sono invitate a prender parte, saranno dati sotto alla gran volta del palazzo dell' Industria (Campi Elisi), durante il mese di luglio 1867.

Art. 6. Sei medaglie d'oro, 12 medaglie d' argento, 12 medaglie di bronzo, sessanta menzioni onorevoli, saranno messe a disposi-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 6).

9.2.4.7 Anexo 9.2.XIII – Repercussão de D. Carlos, p. 7

Figura 406 – Página 7 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 11, de 17 de março de 1867.

— 87 —

zione del Comitato dell'esecuzione musicale, per ricompensare gli artisti, le Società orfeoniche, le fanfare e musiche d'armonia, come pure le musiche militari che saranno state classate nel primo rango.

Delle ricompense particolari potranno inoltre essere deliberate sulla proposizione del Comitato.

Art. 7. Un comitato speciale detto *Comitato de' concerti storici*, è incaricato d'organizzare una serie di concerti, nei quali un piccolo numero di artisti eminenti saranno invitati ad eseguire le composizioni musicali più notevoli di varie epoche e di vari paesi.

Il comitato procurerà, col concorso di uomini competenti, di risalire nel passato quanto è possibile.

Questi Concerti avranno luogo nella sala di Suffren, annessa al palazzo di Campo di Marte.

Art. 8. Il numero delle medaglie necessarie sarà messo a disposizione del Comitato dei concerti storici.

Art. 9. La distribuzione solenne delle ricompense accordate dai tre comitati speciali, avrà luogo al palazzo dell'Industria (Campi Elisi), nei primi giorni d'agosto 1867.

Art. 10. Il consigliere di stato, commissario generale, è incaricato del presente decreto.

Parigi 18 febbraio 1867.

A seguito della della detta ordinanza, il *Moniteur* ne pubblica un altra così concepita:

Art. 1.° Sono nominati membri del Comitato della composizione musicale: Rossini, presidente onorario; Auber dell'Instituto, presidente; Berlioz dell'Instituto, Carafa, dell'Instituto; F. David; Georges Kastner, dell'Instituto; il generale Mellinet; Mermet; il principe Poniatowski; Reber, dell'Instituto; A. Thomas, dell'Instituto; Verdi, Gounod, dell'Instituto, segretari; Lépini e Norblin, segretari aggiunti.

Art. 2.° Sono nominati membri del Comitato dell'esecuzione musicale 1.ª sezione (Concerti con orchestra e cori): F. David, presidente, V. Massé, Mermet, E. Rodrigues; G. Hainl, segretario. 2.ª sezione (Festival e concorsi orfeonici): A. Thomas presidente; il March. de Béthisy, Boildieu, Cohen, L. Féret, G. Hainl, Laurent de Rille, segretario. 3.ª sezione (Fantasie e musiche d'armonia, musiche militari): il generale Mellinet, presidente; G. Kastner, vice presidente; O. Comettant, de Villers, T. Jonas, segretario.

Art. 3.° Sono nominati membri del Comitato dei concerti storici: Fétis, presidente; F. Clement, Delsarte, Gevaërt, Reyer, Wekerlin, Vervoitte, Gastinel, segretario.

Art. 4.° Delle aggiunte di membri francesi e stranieri potranno esser fatte sulla proposizione dei comitati.

Art. 5.° Il consigliere di Stato, commissario generale, è incaricato dell'esecuzione del presente decreto.

L'editore Tito di Gio. Ricordi ha fatto acquisto dal signor M. Costa della proprietà per l'Italia delle seguenti sue opere:

VANNE A COLEI CHE ADORO

Terzetto a canone per soprano e due tenori

ELIA

Grande Oratorio.

EDITORE-PROPRIETARIO, TITO DI GIO. RICORDI.

Oggioni Giuseppe, gerente

DON CARLO

DI

G. VERDI

RIDUZIONI - TRASCRIZIONI - FANTASIE PER PIANOFORTE

di prossima pubblicazione

E. KETTERER
Fantaisie brillante

F. FASANOTTI
Romanza
«Carlo ch'è sol il nostro amore»
Trascrizione

W. KRUGER
Chanson du voile et Chœur
Transcriptions brillantes

J. RICORDI
Suite de Valses

F. GODEFROID
Romance - Duo - Hymne
Transcriptions brillantes

J. RICORDI
Introduction et Chœur du 3.e acte, transcrits brillamment

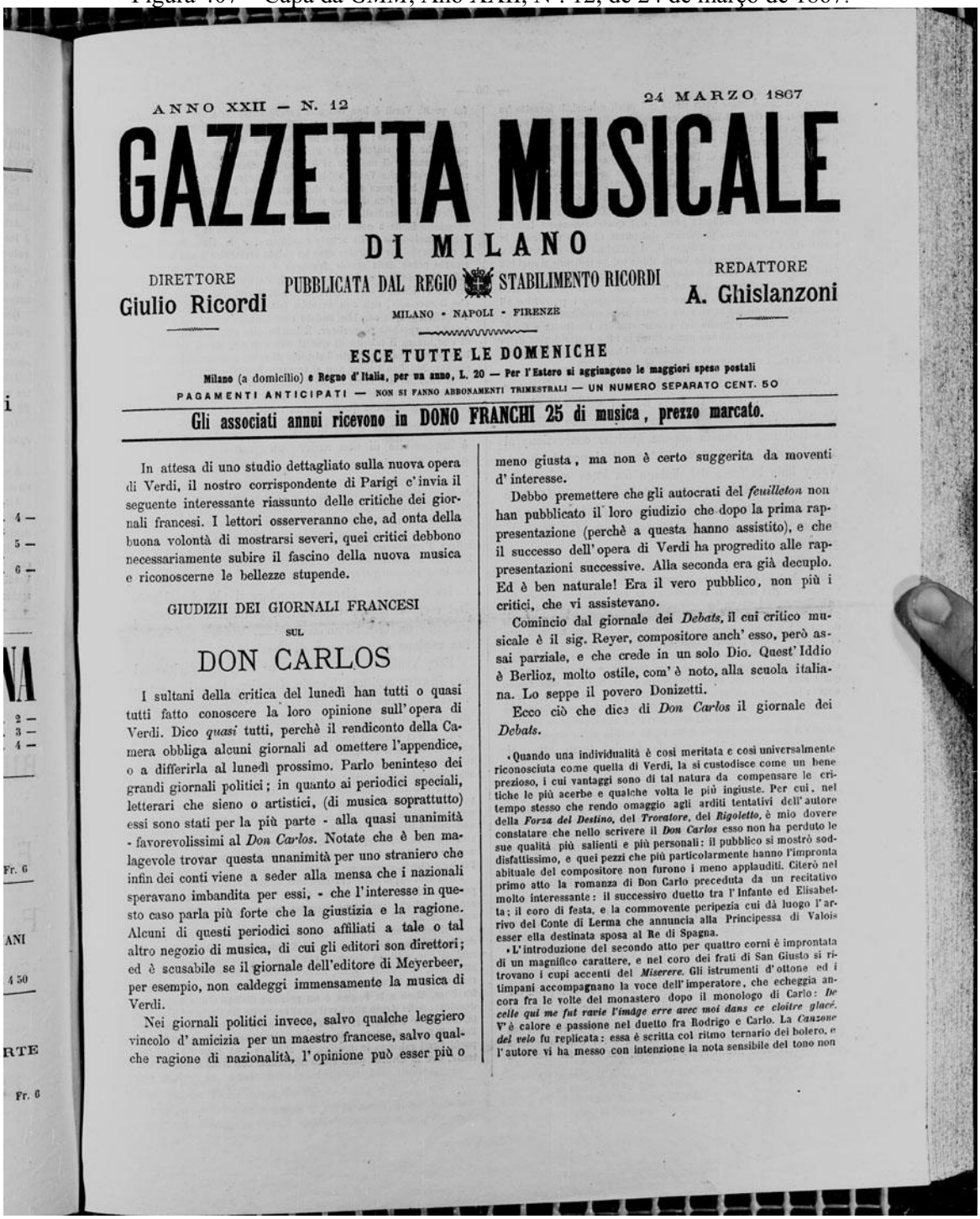
INTRODUZIONE, MARCIA FUNEBRE E GRAN MARCIA DEL CORTEGGIO
a due e quattro mani.

BALLO DELLA REGINA — *LA PEREGRINA*
a due e quattro mani.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 87).

9.2.5 Anexo 9.2.XIV – *GMM* (1867:12)

9.2.5.1 Anexo 9.2.XV – Repercussão de D. Carlos, p. 1

Figura 407 – Capa da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867.

ANNO XXII — N. 12 — 24 MARZO 1867

GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

DIRETTORE Giulio Ricordi — PUBBLICATA DAL REGIO STABILIMENTO RICORDI — REDATTORE A. Ghislanzoni

MILANO - NAPOLI - FIRENZE

ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Milano (a domicilio) e Regno d'Italia, per un anno, L. 20 — Per l'Estero si aggiungono le maggiori spese postali

PAGAMENTI ANTICIPATI — NON SI FANNO ABBONAMENTI TRIMESTRALI — UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

Gli associati annui ricevono in DONO FRANCHI 25 di musica, prezzo marcato.

In attesa di uno studio dettagliato sulla nuova opera di Verdi, il nostro corrispondente di Parigi c'invia il seguente interessante riassunto delle critiche dei giornali francesi. I lettori osserveranno che, ad onta della buona volontà di mostrarsi severi, quei critici debbono necessariamente subire il fascino della nuova musica e riconoscerne le bellezze stupende.

GIUDIZII DEI GIORNALI FRANCESI

SUL

DON CARLOS

I sultani della critica del lunedì han tutti o quasi tutti fatto conoscere la loro opinione sull'opera di Verdi. Dico *quasi* tutti, perchè il rendiconto della Camera obbliga alcuni giornali ad omettere l'appendice, o a differirla al lunedì prossimo. Parlo beninteso dei grandi giornali politici; in quanto ai periodici speciali, letterari che sieno o artistici, (di musica soprattutto) essi sono stati per la più parte - alla quasi unanimità - favorevolissimi al *Don Carlos*. Notate che è ben malagevole trovar questa unanimità per uno straniero che infin dei conti viene a seder alla mensa che i nazionali speravano imbandita per essi, - che l'interesse in questo caso parla più forte che la giustizia e la ragione. Alcuni di questi periodici sono affiliati a tale o tal altro negozio di musica, di cui gli editori son direttori; ed è scusabile se il giornale dell'editore di Meyerbeer, per esempio, non caldeggi immensamente la musica di Verdi.

Nei giornali politici invece, salvo qualche leggiero vincolo d'amicizia per un maestro francese, salvo qualche ragione di nazionalità, l'opinione può esser più o meno giusta, ma non è certo suggerita da moventi d'interesse.

Debbo premettere che gli autocrati del *feuilleton* non han pubblicato il loro giudizio che dopo la prima rappresentazione (perchè a questa hanno assistito), e che il successo dell'opera di Verdi ha progredito alle rappresentazioni successive. Alla seconda era già decuplo. Ed è ben naturale! Era il vero pubblico, non più i critici, che vi assistevano.

Comincio dal giornale dei *Debats*, il cui critico musicale è il sig. Reyer, compositore anch'esso, però assai parziale, e che crede in un solo Dio. Quest'Iddio è Berlioz, molto ostile, com'è noto, alla scuola italiana. Lo seppe il povero Donizetti.

Ecco ciò che dice di *Don Carlos* il giornale dei *Debats*.

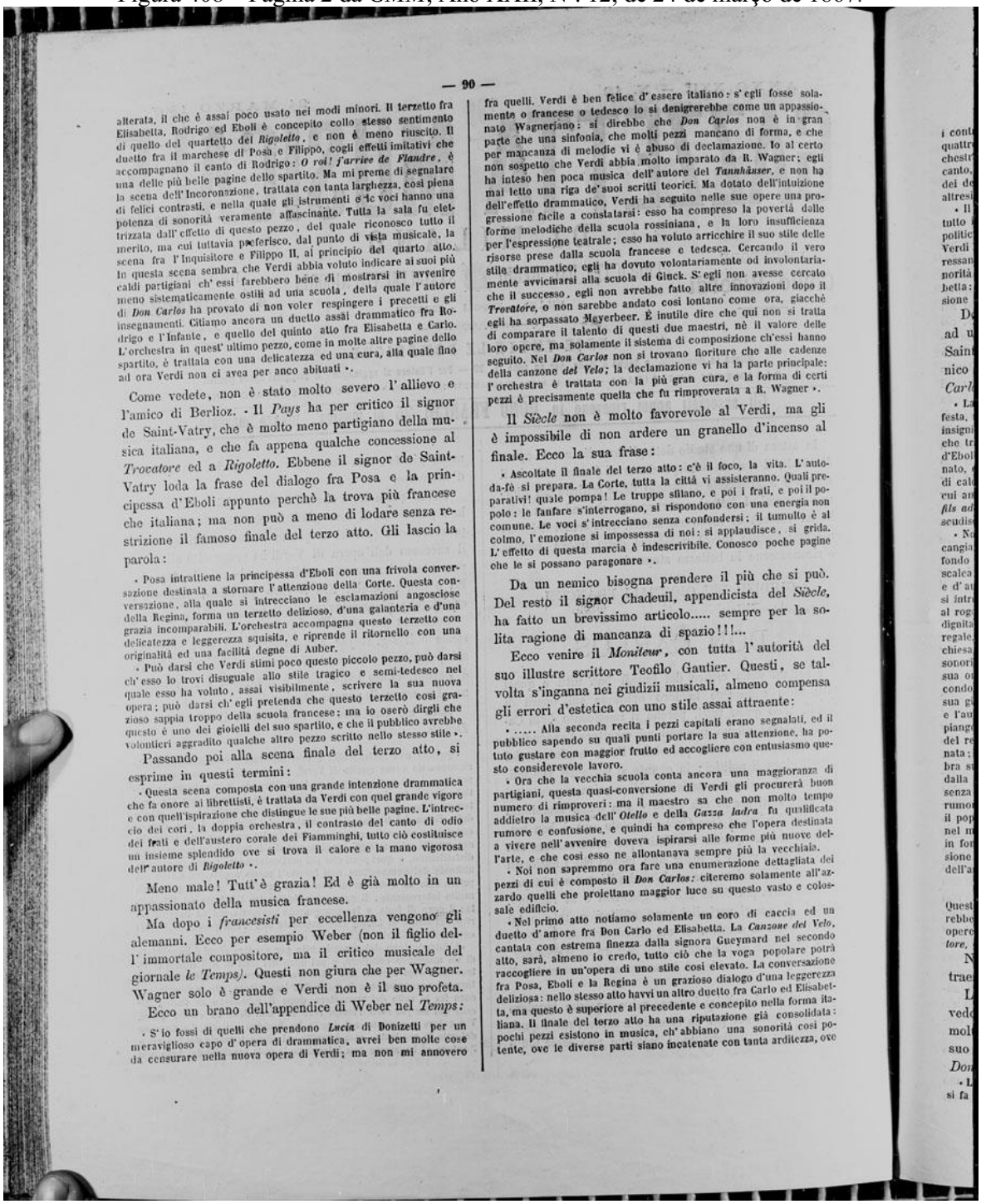
« Quando una individualità è così meritata e così universalmente riconosciuta come quella di Verdi, la si custodisce come un bene prezioso, i cui vantaggi sono di tal natura da compensare le critiche le più acerbe e qualche volta le più ingiuste. Per cui, nel tempo stesso che rendo omaggio agli arditi tentativi dell'autore della *Forza del Destino*, del *Trovatore*, del *Rigoletto*, è mio dovere constatare che nello scrivere il *Don Carlos* esso non ha perduto le sue qualità più salienti e più personali: il pubblico si mostrò soddisfattissimo, e quei pezzi che più particolarmente hanno l'impronta abituale del compositore non furono i meno applauditi. Citerò nel primo atto la romanza di Don Carlo preceduta da un recitativo molto interessante: il successivo duetto tra l'Infante ed Elisabetta; il coro di festa, e la commovente peripezia cui dà luogo l'arrivo del Conte di Lerma che annuncia alla Principessa di Valois esser ella destinata sposa al Re di Spagna.

« L'introduzione del secondo atto per quattro corni è improntata di un magnifico carattere, e nel coro dei frati di San Giusto si ritrovano i cupi accenti del *Miserere*. Gli istrumenti d'ottone ed i timpani accompagnano la voce dell'imperatore, che echeggia ancora fra le volte del monastero dopo il monologo di Carlo: *De celle qui me fut ravie l'image erre avec moi dans ce cloître glacé*. V'è calore e passione nel duetto fra Rodrigo e Carlo. La *Canzone del velo* fu replicata: essa è scritta col ritmo ternario del bolero, e l'autore vi ha messo con intenzione la nota sensibile del tono non

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 89).

9.2.5.2 Anexo 9.2.XVI – Repercussão de D. Carlos, p. 2

Figura 408 – Página 2 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867.



— 90 —

alterata, il che è assai poco usato nei modi minori. Il terzetto fra Elisabetta, Rodrigo ed Eboli è concepito collo stesso sentimento di quello del quartetto del *Rigoletto*, e non è meno riuscito. Il duetto fra il marchese di Posa e Filippo, cogli effetti imitativi che accompagnano il canto di Rodrigo: *O roi! j'arrive de Flandre*, è una delle più belle pagine dello spartito. Ma mi preme di segnalare la scena dell'Incoronazione, trattata con tanta larghezza, così piena di felici contrasti, e nella quale gli istrumenti e le voci hanno una potenza di sonorità veramente affascinante. Tutta la sala fu elettrizzata dall'effetto di questo pezzo, del quale riconosco tutto il merito, ma cui tuttavia preferisco, dal punto di vista musicale, la scena fra l'Inquisitore e Filippo II, al principio del quarto atto. In questa scena sembra che Verdi abbia voluto indicare ai suoi più caldi partigiani ch'essi farebbero bene di mostrarsi in avvenire meno sistematicamente ostili ad una scuola, della quale l'autore di *Don Carlos* ha provato di non voler respingere i precetti e gli insegnamenti. Citiamo ancora un duetto assai drammatico fra Rodrigo e l'Infante, e quello del quinto atto fra Elisabetta e Carlo. L'orchestra in quest'ultimo pezzo, come in molte altre pagine dello spartito, è trattata con una delicatezza ed una cura, alla quale fino ad ora Verdi non ci avea per anco abituati ».

Come vedete, non è stato molto severo l'allievo e l'amico di Berlioz. - Il *Pays* ha per critico il signor de Saint-Vatry, che è molto meno partigiano della musica italiana, e che fa appena qualche concessione al *Trovatore* ed a *Rigoletto*. Ebbene il signor de Saint-Vatry loda la frase del dialogo fra Posa e la principessa d'Eboli appunto perchè la trova più francese che italiana; ma non può a meno di lodare senza restrizione il famoso finale del terzo atto. Gli lascio la parola:

« Posa intrattiene la principessa d'Eboli con una frivola conversazione destinata a stornare l'attenzione della Corte. Questa conversazione, alla quale si intrecciano le esclamazioni angosciose della Regina, forma un terzetto delizioso, d'una galanteria e d'una grazia incomparabili. L'orchestra accompagna questo terzetto con delicatezza e leggerezza squisita, e riprende il ritornello con una originalità ed una facilità degne di Auber.

« Può darsi che Verdi stimi poco questo piccolo pezzo, può darsi ch'esso lo trovi disuguale allo stile tragico e semi-tedesco nel quale esso ha voluto, assai visibilmente, scrivere la sua nuova opera; può darsi ch'egli pretenda che questo terzetto così grazioso sappia troppo della scuola francese: ma io oserò dirgli che questo è uno dei gioielli del suo spartito, e che il pubblico avrebbe volontieri aggradito qualche altro pezzo scritto nello stesso stile ».

Passando poi alla scena finale del terzo atto, si esprime in questi termini:

« Questa scena composta con una grande intenzione drammatica che fa onore ai librettisti, è trattata da Verdi con quel grande vigore e con quell'ispirazione che distingue le sue più belle pagine. L'intreccio dei cori, la doppia orchestra, il contrasto del canto di odio dei frati e dell'austero corale dei Fiamminghi, tutto ciò costituisce un insieme splendido ove si trova il calore e la mano vigorosa dell'autore di *Rigoletto* ».

Meno male! Tutt'è grazia! Ed è già molto in un appassionato della musica francese.

Ma dopo i *francesisti* per eccellenza vengono gli alemanni. Ecco per esempio Weber (non il figlio dell'immortale compositore, ma il critico musicale del giornale *le Temps*). Questi non giura che per Wagner. Wagner solo è grande e Verdi non è il suo profeta.

Ecco un brano dell'appendice di Weber nel *Temps*:

« S'io fossi di quelli che prendono *Lucia* di Donizetti per un meraviglioso capo d'opera di drammatica, avrei ben molte cose da censurare nella nuova opera di Verdi; ma non mi annovero fra quelli. Verdi è ben felice d'essere italiano: s'egli fosse solamente o francese o tedesco lo si denigrerebbe come un appassionato Wagneriano: si direbbe che *Don Carlos* non è in gran parte che una sinfonia, che molti pezzi mancano di forma, e che per mancanza di melodie vi è abuso di declamazione. Io al certo non sospetto che Verdi abbia molto imparato da R. Wagner; egli ha inteso ben poca musica dell'autore del *Tannhäuser*, e non ha mai letto una riga de' suoi scritti teorici. Ma dotato dell'intuizione dell'effetto drammatico, Verdi ha seguito nelle sue opere una progressione facile a constatarsi: esso ha compreso la povertà delle forme melodiche della scuola rossiniana, e la loro insufficienza per l'espressione teatrale; esso ha voluto arricchire il suo stile delle risorse prese dalla scuola francese e tedesca. Cercando il vero stile drammatico, egli ha dovuto volontariamente od involontariamente avvicinarsi alla scuola di Gluck. S'egli non avesse cercato che il successo, egli non avrebbe fatto altre innovazioni dopo il *Trovatore*, o non sarebbe andato così lontano come ora, giacchè egli ha sorpassato Meyerbeer. È inutile dire che qui non si tratta di comparare il talento di questi due maestri, nè il valore delle loro opere, ma solamente il sistema di composizione ch'essi hanno seguito. Nel *Don Carlos* non si trovano fioriture che alle cadenze della canzone *del Velo*; la declamazione vi ha la parte principale: l'orchestra è trattata con la più gran cura, e la forma di certi pezzi è precisamente quella che fu rimproverata a R. Wagner ».

Il *Siècle* non è molto favorevole al Verdi, ma gli è impossibile di non ardere un granello d'incenso al finale. Ecco la sua frase:

« Ascoltate il finale del terzo atto: c'è il foco, la vita. L'auto-da-fè si prepara. La Corte, tutta la città vi assisteranno. Quali preparativi! quale pompa! Le truppe sfilano, e poi i frati, e poi il popolo: le fanfare s'interrogano, si rispondono con una energia non comune. Le voci s'intrecciano senza confondersi; il tumulto è al colmo, l'emozione si impossessa di noi: si applaudisce, si grida. L'effetto di questa marcia è indescrivibile. Conosco poche pagine che le si possano paragonare ».

Da un nemico bisogna prendere il più che si può. Del resto il signor Chadeuil, appendicista del *Siècle*, ha fatto un brevissimo articolo..... sempre per la solita ragione di mancanza di spazio!!!...

Ecco venire il *Moniteur*, con tutta l'autorità del suo illustre scrittore Teofilo Gautier. Questi, se talvolta s'inganna nei giudizii musicali, almeno compensa gli errori d'estetica con uno stile assai attraente:

« ..... Alla seconda recita i pezzi capitali erano segnalati, ed il pubblico sapendo su quali punti portare la sua attenzione, ha potuto gustare con maggior frutto ed accogliere con entusiasmo questo considerevole lavoro.

« Ora che la vecchia scuola conta ancora una maggioranza di partigiani, questa quasi-conversione di Verdi gli procurerà buon numero di rimproveri: ma il maestro sa che non molto tempo addietro la musica dell'*Otello* e della *Gazza ladra* fu qualificata rumore e confusione, e quindi ha compreso che l'opera destinata a vivere nell'avvenire doveva ispirarsi alle forme più nuove dell'arte, e che così esso ne allontanava sempre più la vecchiaia.

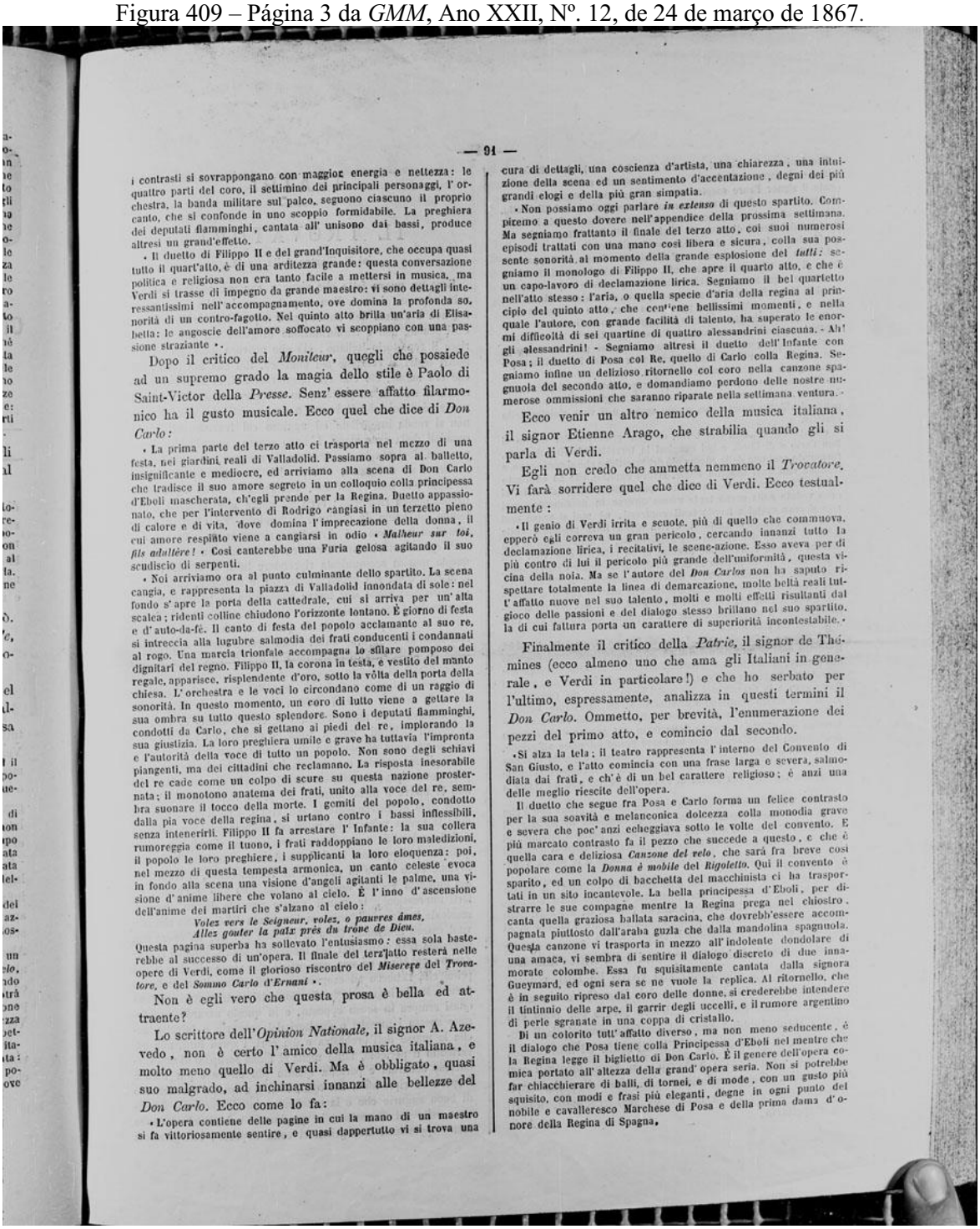
« Noi non sapremmo ora fare una enumerazione dettagliata dei pezzi di cui è composto il *Don Carlos:* citeremo solamente all'azzardo quelli che proiettano maggior luce su questo vasto e colossale edificio.

« Nel primo atto notiamo solamente un coro di caccia ed un duetto d'amore fra Don Carlo ed Elisabetta. La *Canzone del Velo*, cantata con estrema finezza dalla signora Gueymard nel secondo atto, sarà, almeno io credo, tutto ciò che la voga popolare potrà raccogliere in un'opera di uno stile così elevato. La conversazione fra Posa, Eboli e la Regina è un grazioso dialogo d'una leggerezza deliziosa: nello stesso atto havvi un altro duetto fra Carlo ed Elisabetta, ma questo è superiore al precedente e concepito nella forma italiana. Il finale del terzo atto ha una riputazione già consolidata: pochi pezzi esistono in musica, ch'abbiano una sonorità così potente, ove le diverse parti siano incatenate con tanta arditezza, ove

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 90).

9.2.5.3 Anexo 9.2.XVII – Repercussão de D. Carlos, p. 3

Figura 409 – Página 3 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867.



— 91 —

i contrasti si sovrappongano con maggior energia e nettezza: le quattro parti del coro, il settimino dei principali personaggi, l'orchestra, la banda militare sul palco, seguono ciascuno il proprio canto, che si confonde in uno scoppio formidabile. La preghiera dei deputati fiamminghi, cantata all'unisono dai bassi, produce altresì un grand'effetto.

« Il duetto di Filippo II e del grand'Inquisitore, che occupa quasi tutto il quart'atto, è di una arditezza grande: questa conversazione politica e religiosa non era tanto facile a mettersi in musica, ma Verdi si trasse di impegno da grande maestro: vi sono dettagli interessantissimi nell'accompagnamento, ove domina la profonda sonorità di un contro-fagotto. Nel quinto atto brilla un'aria di Elisabetta: le angoscie dell'amore soffocato vi scoppiano con una passione straziante ».

Dopo il critico del *Moniteur*, quegli che posaiede ad un supremo grado la magia dello stile è Paolo di Saint-Victor della *Presse*. Senz'essere affatto filarmonico ha il gusto musicale. Ecco quel che dice di *Don Carlo*:

« La prima parte del terzo atto ci trasporta nel mezzo di una festa, nei giardini reali di Valladolid. Passiamo sopra al balletto, insignificante e mediocre, ed arriviamo alla scena di Don Carlo che tradisce il suo amore segreto in un colloquio colla principessa d'Eboli mascherata, ch'egli prende per la Regina. Duetto appassionato, che per l'intervento di Rodrigo cangiasi in un terzetto pieno di calore e di vita, dove domina l'imprecazione della donna, il cui amore respinto viene a cangiarsi in odio « *Malheur sur toi, fils adultère!* » Così canterebbe una Furia gelosa agitando il suo scudiscio di serpenti.

« Noi arriviamo ora al punto culminante dello spartito. La scena cangia, e rappresenta la piazza di Valladolid innondata di sole: nel fondo s'apre la porta della cattedrale, cui si arriva per un'alta scalea; ridenti colline chiudono l'orizzonte lontano. È giorno di festa e d'auto-da-fè. Il canto di festa del popolo acclamante al suo re, si intreccia alla lugubre salmodia dei frati conducenti i condannati al rogo. Una marcia trionfale accompagna lo sfilare pomposo dei dignitari del regno. Filippo II, la corona in testa, e vestito del manto regale, apparisce, risplendente d'oro, sotto la vôlta della porta della chiesa. L'orchestra e le voci lo circondano come di un raggio di sonorità. In questo momento, un coro di lutto viene a gettare la sua ombra su tutto questo splendore. Sono i deputati fiamminghi, condotti da Carlo, che si gettano ai piedi del re, implorando la sua giustizia. La loro preghiera umile e grave ha tuttavia l'impronta e l'autorità della voce di tutto un popolo. Non sono degli schiavi piangenti, ma dei cittadini che reclamano. La risposta inesorabile del re cade come un colpo di scure su questa nazione prosternata; il monotono anatema dei frati, unito alla voce del re, sembra suonare il tocco della morte. I gemiti del popolo, condotto dalla pia voce della regina, si urtano contro i bassi inflessibili, senza intenerirli. Filippo II fa arrestare l'Infante: la sua collera rumoreggia come il tuono, i frati raddoppiano le loro maledizioni, il popolo le loro preghiere, i supplicanti la loro eloquenza: poi, nel mezzo di questa tempesta armonica, un canto celeste evoca in fondo alla scena una visione d'angeli agitanti le palme, una visione d'anime libere che volano al cielo. È l'inno d'ascensione dell'anime dei martiri che s'alzano al cielo:

Volez vers le Seigneur, volez, o pauvres âmes,
Allez gouter la paix près du trône de Dieu.

Questa pagina superba ha sollevato l'entusiasmo: essa sola basterebbe al successo di un'opera. Il finale del terz'atto resterà nelle opere di Verdi, come il glorioso riscontro del *Miserere* del *Trovatore*, e del *Sommo Carlo* d'*Ernani* ».

Non è egli vero che questa prosa è bella ed attraente?

Lo scrittore dell'*Opinion Nationale*, il signor A. Azevedo, non è certo l'amico della musica italiana, e molto meno quello di Verdi. Ma è obbligato, quasi suo malgrado, ad inchinarsi innanzi alle bellezze del *Don Carlo*. Ecco come lo fa:

« L'opera contiene delle pagine in cui la mano di un maestro si fa vittoriosamente sentire, e quasi dappertutto vi si trova una cura di dettagli, una coscienza d'artista, una chiarezza, una intuizione della scena ed un sentimento d'accentazione, degni dei più grandi elogi e della più gran simpatia.

« Non possiamo oggi parlare *in extenso* di questo spartito. Compiremo a questo dovere nell'appendice della prossima settimana. Ma segniamo frattanto il finale del terzo atto, coi suoi numerosi episodi trattati con una mano così libera e sicura, colla sua possente sonorità al momento della grande esplosione del *tutti*: segniamo il monologo di Filippo II, che apre il quarto atto, e che è un capo-lavoro di declamazione lirica. Segniamo il bel quartetto nell'atto stesso: l'aria, o quella specie d'aria della regina al principio del quinto atto, che cont'ene bellissimi momenti, e nella quale l'autore, con grande facilità di talento, ha superato le enormi difficoltà di sei quartine di quattro alessandrini ciascuna. - Ah! gli alessandrini! - Segniamo altresì il duetto dell'Infante con Posa; il duetto di Posa col Re, quello di Carlo colla Regina. Segniamo infine un delizioso ritornello col coro nella canzone spagnuola del secondo atto, e domandiamo perdono delle nostre numerose ommissioni che saranno riparate nella settimana ventura. »

Ecco venir un altro nemico della musica italiana, il signor Etienne Arago, che strabilia quando gli si parla di Verdi.

Egli non credo che ammetta nemmeno il *Trovatore*. Vi farà sorridere quel che dice di Verdi. Ecco testualmente:

« Il genio di Verdi irrita e scuote, più di quello che commuova, epperò egli correva un gran pericolo, cercando innanzi tutto la declamazione lirica, i recitativi, le scene-azione. Esso aveva per di più contro di lui il pericolo più grande dell'uniformità, questa vicina della noia. Ma se l'autore del *Don Carlos* non ha saputo rispettare totalmente la linea di demarcazione, molte bellà reali tutt'affatto nuove nel suo talento, molti e molti effetti risultanti dal gioco delle passioni e del dialogo stesso brillano nel suo spartito, la di cui fattura porta un carattere di superiorità incontestabile. »

Finalmente il critico della *Patrie*, il signor de Thémines (ecco almeno uno che ama gli Italiani in generale, e Verdi in particolare!) e che ho serbato per l'ultimo, espressamente, analizza in questi termini il *Don Carlo*. Ommetto, per brevità, l'enumerazione dei pezzi del primo atto, e comincio dal secondo.

« Si alza la tela; il teatro rappresenta l'interno del Convento di San Giusto, e l'atto comincia con una frase larga e severa, salmodiata dai frati, e ch'è di un bel carattere religioso; è anzi una delle meglio riescite dell'opera.

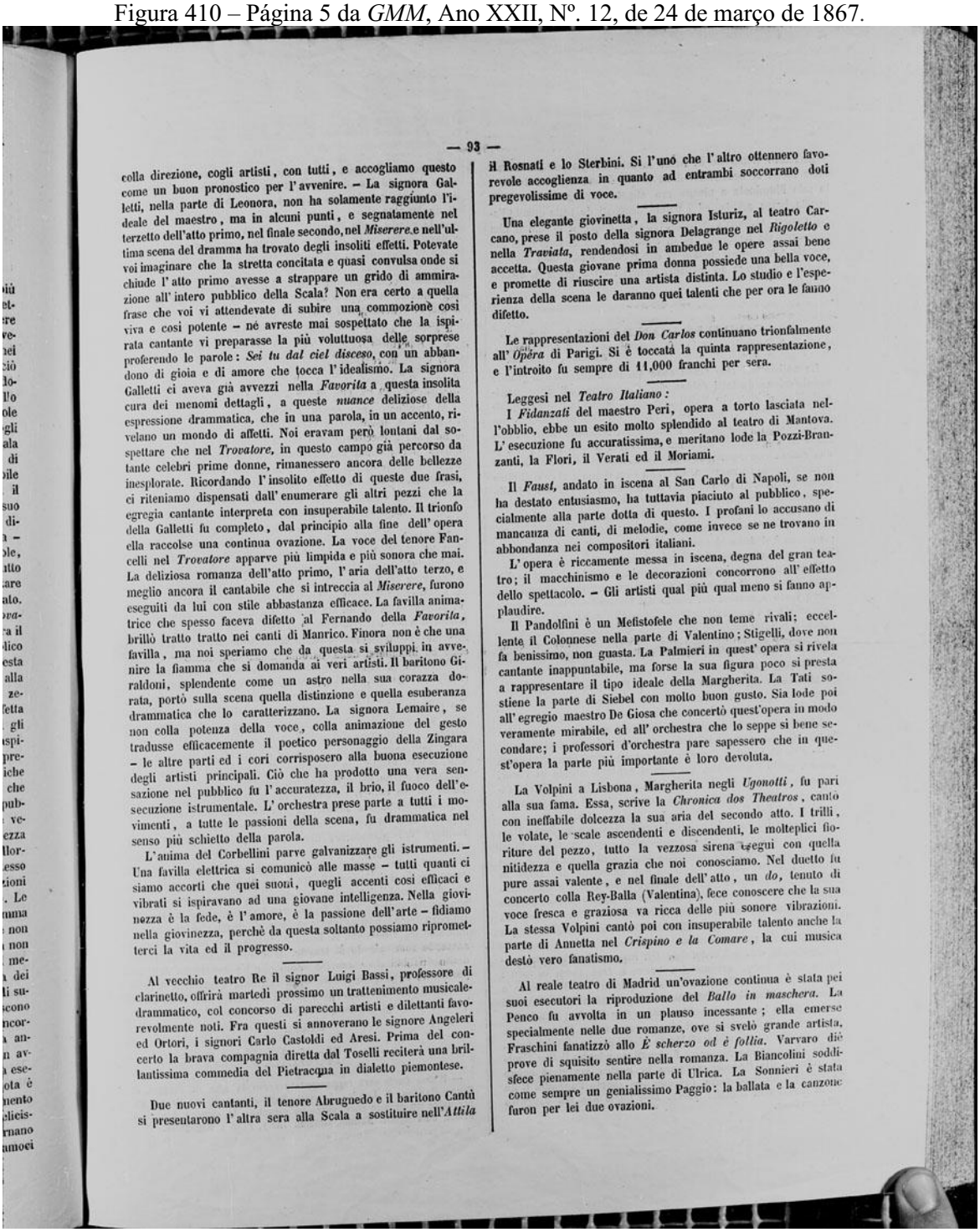
Il duetto che segue fra Posa e Carlo forma un felice contrasto per la sua soavità e melanconica dolcezza colla monodia grave e severa che poc'anzi echeggiava sotto le volte del convento. È più marcato contrasto fa il pezzo che succede a questo, e che è quella cara e deliziosa *Canzone del velo*, che sarà fra breve così popolare come la *Donna è mobile* del *Rigoletto*. Qui il convento è sparito, ed un colpo di bacchetta del macchinista ci ha trasportati in un sito incantevole. La bella principessa d'Eboli, per distrarre le sue compagne mentre la Regina prega nel chiostro, canta quella graziosa ballata saracina, che dovrebb'essere accompagnata piuttosto dall'araba guzla che dalla mandolina spagnuola. Questa canzone vi trasporta in mezzo all'indolente dondolare di una amaca, vi sembra di sentire il dialogo discreto di due innamorate colombe. Essa fu squisitamente cantata dalla signora Gueymard, ed ogni sera se ne vuole la replica. Al ritornello, che è in seguito ripreso dal coro delle donne, si crederebbe intendere il tintinnio delle arpe, il garrir degli uccelli, e il rumore argentino di perle sgranate in una coppa di cristallo.

Di un colorito tutt'affatto diverso, ma non meno seducente, è il dialogo che Posa tiene colla Principessa d'Eboli nel mentre che la Regina legge il biglietto di Don Carlo. È il genere dell'opera comica portato all'altezza della grand'opera seria. Non si potrebbe far chiacchierare di balli, di tornei, e di mode, con un gusto più squisito, con modi e frasi più eleganti, degne in ogni punto del nobile e cavalleresco Marchese di Posa e della prima dama d'onore della Regina di Spagna.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 91).

9.2.5.4 Anexo 9.2.XVIII – Repercussão de D. Carlos, p. 5

Figura 410 – Página 5 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867.



— 93 —

colla direzione, cogli artisti, con tutti, e accogliamo questo come un buon pronostico per l'avvenire. – La signora Galletti, nella parte di Leonora, non ha solamente raggiunto l'ideale del maestro, ma in alcuni punti, e segnatamente nel terzetto dell'atto primo, nel finale secondo, nel *Miserere* e nell'ultima scena del dramma ha trovato degli insoliti effetti. Potevate voi imaginare che la stretta concitata e quasi convulsa onde si chiude l'atto primo avesse a strappare un grido di ammirazione all'intero pubblico della Scala? Non era certo a quella frase che voi vi attendevate di subire una commozione così viva e così potente – nè avreste mai sospettato che la ispirata cantante vi preparasse la più voluttuosa delle sorprese proferendo le parole: *Sei tu dal ciel disceso*, con un abbandono di gioia e di amore che tocca l'idealismo. La signora Galletti ci aveva già avvezzi nella *Favorita* a questa insolita cura dei menomi dettagli, a queste *nuance* deliziose della espressione drammatica, che in una parola, in un accento, rivelano un mondo di affetti. Noi eravam però lontani dal sospettare che nel *Trovatore*, in questo campo già percorso da tante celebri prime donne, rimanessero ancora delle bellezze inesplorate. Ricordando l'insolito effetto di queste due frasi, ci riteniamo dispensati dall'enumerare gli altri pezzi che la egregia cantante interpreta con insuperabile talento. Il trionfo della Galletti fu completo, dal principio alla fine dell'opera ella raccolse una continua ovazione. La voce del tenore Fancelli nel *Trovatore* apparve più limpida e più sonora che mai. La deliziosa romanza dell'atto primo, l'aria dell'atto terzo, e meglio ancora il cantabile che si intreccia al *Miserere*, furono eseguiti da lui con stile abbastanza efficace. La favilla animatrice che spesso faceva difetto al Fernando della *Favorita*, brillò tratto tratto nei canti di Manrico. Finora non è che una favilla, ma noi speriamo che da questa si sviluppi in avvenire la fiamma che si domanda ai veri artisti. Il baritono Giraldoni, splendente come un astro nella sua corazza dorata, portò sulla scena quella distinzione e quella esuberanza drammatica che lo caratterizzano. La signora Lemaire, se non colla potenza della voce, colla animazione del gesto tradusse efficacemente il poetico personaggio della Zingara – le altre parti ed i cori corrisposero alla buona esecuzione degli artisti principali. Ciò che ha prodotto una vera sensazione nel pubblico fu l'accuratezza, il brio, il fuoco dell'esecuzione istrumentale. L'orchestra prese parte a tutti i movimenti, a tutte le passioni della scena, fu drammatica nel senso più schietto della parola.

L'anima del Corbellini parve galvanizzare gli istrumenti. – Una favilla elettrica si comunicò alle masse – tutti quanti ci siamo accorti che quei suoni, quegli accenti così efficaci e vibrati si ispiravano ad una giovane intelligenza. Nella giovinezza è la fede, è l'amore, è la passione dell'arte – fidiamo nella giovinezza, perchè da questa soltanto possiamo ripromettercì la vita ed il progresso.

Al vecchio teatro Re il signor Luigi Bassi, professore di clarinetto, offrirà martedì prossimo un trattenimento musicale-drammatico, col concorso di parecchi artisti e dilettanti favorevolmente noti. Fra questi si annoverano le signore Angeleri ed Ortori, i signori Carlo Castoldi ed Aresi. Prima del concerto la brava compagnia diretta dal Toselli reciterà una brillantissima commedia del Pietracqua in dialetto piemontese.

Due nuovi cantanti, il tenore Abrugnedo e il baritono Cantù si presentarono l'altra sera alla Scala a sostituire nell'*Attila* il Rosnati e lo Sterbini. Si l'uno che l'altro ottennero favorevole accoglienza in quanto ad entrambi soccorrano doti pregevolissime di voce.

Una elegante giovinetta, la signora Isturiz, al teatro Carcano, prese il posto della signora Delagrange nel *Rigoletto* e nella *Traviata*, rendendosi in ambedue le opere assai bene accetta. Questa giovane prima donna possiede una bella voce, e promette di riuscire una artista distinta. Lo studio e l'esperienza della scena le daranno quei talenti che per ora le fanno difetto.

Le rappresentazioni del *Don Carlos* continuano trionfalmente all'*Opéra* di Parigi. Si è toccata la quinta rappresentazione, e l'introito fu sempre di 11,000 franchi per sera.

Leggesi nel *Teatro Italiano*:

I *Fidanzati* del maestro Peri, opera a torto lasciata nell'obblio, ebbe un esito molto splendido al teatro di Mantova. L'esecuzione fu accuratissima, e meritano lode la Pozzi-Branzanti, la Flori, il Verati ed il Moriami.

Il *Faust*, andato in iscena al San Carlo di Napoli, se non ha destato entusiasmo, ha tuttavia piaciuto al pubblico, specialmente alla parte dotta di questo. I profani lo accusano di mancanza di canti, di melodie, come invece se ne trovano in abbondanza nei compositori italiani.

L'opera è riccamente messa in iscena, degna del gran teatro; il macchinismo e le decorazioni concorrono all'effetto dello spettacolo. – Gli artisti qual più qual meno si fanno applaudire.

Il Pandolfini è un Mefistofele che non teme rivali; eccellente il Colonnese nella parte di Valentino; Stigelli, dove non fa benissimo, non guasta. La Palmieri in quest'opera si rivela cantante inappuntabile, ma forse la sua figura poco si presta a rappresentare il tipo ideale della Margherita. La Tati sostiene la parte di Siebel con molto buon gusto. Sia lode poi all'egregio maestro De Giosa che concertò quest'opera in modo veramente mirabile, ed all'orchestra che lo seppe sì bene secondare; i professori d'orchestra pare sapessero che in quest'opera la parte più importante è loro devoluta.

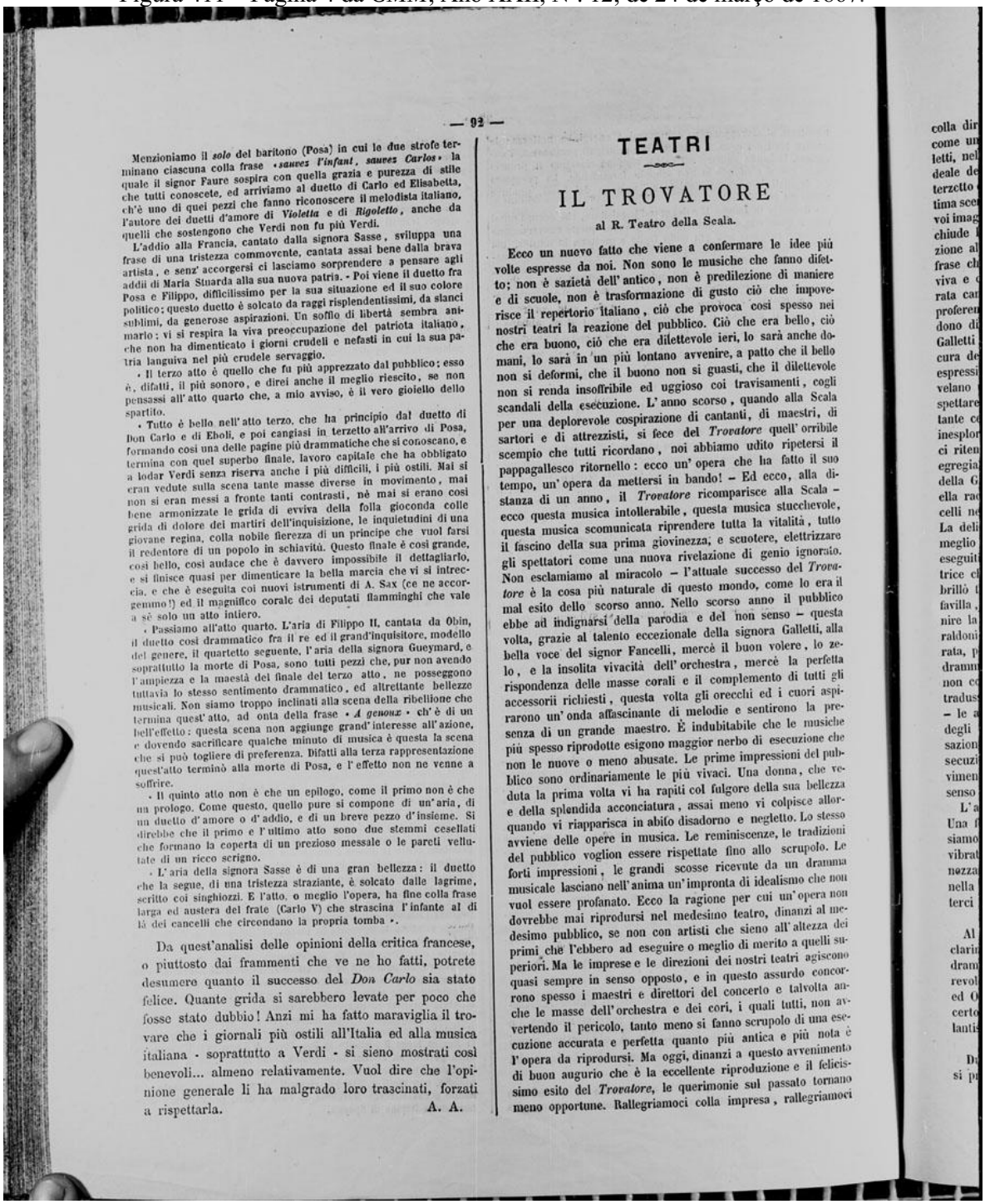
La Volpini a Lisbona, Margherita negli *Ugonotti*, fu pari alla sua fama. Essa, scrive la *Chronica dos Theatros*, cantò con ineffabile dolcezza la sua aria del secondo atto. I trilli, le volate, le scale ascendenti e discendenti, le molteplici fioriture del pezzo, tutto la vezzosa sirena eseguì con quella nitidezza e quella grazia che noi conosciamo. Nel duetto fu pure assai valente, e nel finale dell'atto, un *do*, tenuto di concerto colla Rey-Balla (Valentina), fece conoscere che la sua voce fresca e graziosa va ricca delle più sonore vibrazioni. La stessa Volpini cantò poi con insuperabile talento anche la parte di Annetta nel *Crispino e la Comare*, la cui musica destò vero fanatismo.

Al reale teatro di Madrid un'ovazione continua è stata pei suoi esecutori la riproduzione del *Ballo in maschera*. La Penco fu avvolta in un plauso incessante; ella emerse specialmente nelle due romanze, ove si svelò grande artista. Fraschini fanatizzò allo *È scherzo od è follia*. Varvaro diè prove di squisito sentire nella romanza. La Biancolini soddisfece pienamente nella parte di Ulrica. La Sonnieri è stata come sempre un genialissimo Paggio: la ballata e la canzone furon per lei due ovazioni.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 93).

9.2.5.5 Anexo 9.2.XIX – Repercussão de D. Carlos, p. 4

Figura 411 – Página 4 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867.



— 92 —

Menzioniamo il *solo* del baritono (Posa) in cui le due strofe terminano ciascuna colla frase «*sauvez l'infant, sauvez Carlos*» la quale il signor Faure sospira con quella grazia e purezza di stile che tutti conoscete, ed arriviamo al duetto di Carlo ed Elisabetta, ch'è uno di quei pezzi che fanno riconoscere il melodista italiano, l'autore dei duetti d'amore di *Violetta* e di *Rigoletto*, anche da quelli che sostengono che Verdi non fu più Verdi.

L'addio alla Francia, cantato dalla signora Sasse, sviluppa una frase di una tristezza commovente, cantata assai bene dalla brava artista, e senz' accorgersi ci lasciamo sorprendere a pensare agli addii di Maria Stuarda alla sua nuova patria. - Poi viene il duetto fra Posa e Filippo, difficilissimo per la sua situazione ed il suo colore politico; questo duetto è solcato da raggi risplendentissimi, da slanci sublimi, da generose aspirazioni. Un soffio di libertà sembra animarlo: vi si respira la viva preoccupazione del patriota italiano, che non ha dimenticato i giorni crudeli e nefasti in cui la sua patria languiva nel più crudele servaggio.

« Il terzo atto è quello che fu più apprezzato dal pubblico: esso è, difatti, il più sonoro, e direi anche il meglio riescito, se non pensassi all'atto quarto che, a mio avviso, è il vero gioiello dello spartito.

« Tutto è bello nell'atto terzo, che ha principio dal duetto di Don Carlo e di Eboli, e poi cangiasi in terzetto all'arrivo di Posa, formando così una delle pagine più drammatiche che si conoscano, e termina con quel superbo finale, lavoro capitale che ha obbligato a lodar Verdi senza riserva anche i più difficili, i più ostili. Mai si eran vedute sulla scena tante masse diverse in movimento, mai non si eran messi a fronte tanti contrasti, nè mai si erano così bene armonizzate le grida di evviva della folla gioconda colle grida di dolore dei martiri dell'inquisizione, le inquietudini di una giovane regina, colla nobile fierezza di un principe che vuol farsi il redentore di un popolo in schiavitù. Questo finale è così grande, così bello, così audace che è davvero impossibile il dettagliarlo, e si finisce quasi per dimenticare la bella marcia che vi si intreccia, e che è eseguita coi nuovi istrumenti di A. Sax (ce ne accorgemmo!) ed il magnifico corale dei deputati fiamminghi che vale a sè solo un atto intiero.

« Passiamo all'atto quarto. L'aria di Filippo II, cantata da Obin, il duetto così drammatico fra il re ed il grand'inquisitore, modello del genere, il quartetto seguente, l'aria della signora Gueymard, e sopratutto la morte di Posa, sono tutti pezzi che, pur non avendo l'ampiezza e la maestà del finale del terzo atto, ne posseggono tuttavia lo stesso sentimento drammatico, ed altrettante bellezze musicali. Non siamo troppo inclinati alla scena della ribellione che termina quest'atto, ad onta della frase « *A genoux* » ch'è di un bell'effetto: questa scena non aggiunge grand'interesse all'azione, e dovendo sacrificare qualche minuto di musica è questa la scena che si può togliere di preferenza. Difatti alla terza rappresentazione quest'atto terminò alla morte di Posa, e l'effetto non ne venne a soffrire.

« Il quinto atto non è che un epilogo, come il primo non è che un prologo. Come questo, quello pure si compone di un'aria, di un duetto d'amore o d'addio, e di un breve pezzo d'insieme. Si direbbe che il primo e l'ultimo atto sono due stemmi cesellati che formano la coperta di un prezioso messale o le pareti vellutate di un ricco scrigno.

« L'aria della signora Sasse è di una gran bellezza: il duetto che la segue, di una tristezza straziante, è solcato dalle lagrime, scritto coi singhiozzi. E l'atto, o meglio l'opera, ha fine colla frase larga ed austera del frate (Carlo V) che strascina l'infante al di là dei cancelli che circondano la propria tomba ».

Da quest'analisi delle opinioni della critica francese, o piuttosto dai frammenti che ve ne ho fatti, potrete desumere quanto il successo del *Don Carlo* sia stato felice. Quante grida si sarebbero levate per poco che fosse stato dubbio! Anzi mi ha fatto maravigliare il trovare che i giornali più ostili all'Italia ed alla musica italiana - soprattutto a Verdi - si sieno mostrati così benevoli... almeno relativamente. Vuol dire che l'opinione generale li ha malgrado loro trascinati, forzati a rispettarla.

A. A.

TEATRI

IL TROVATORE

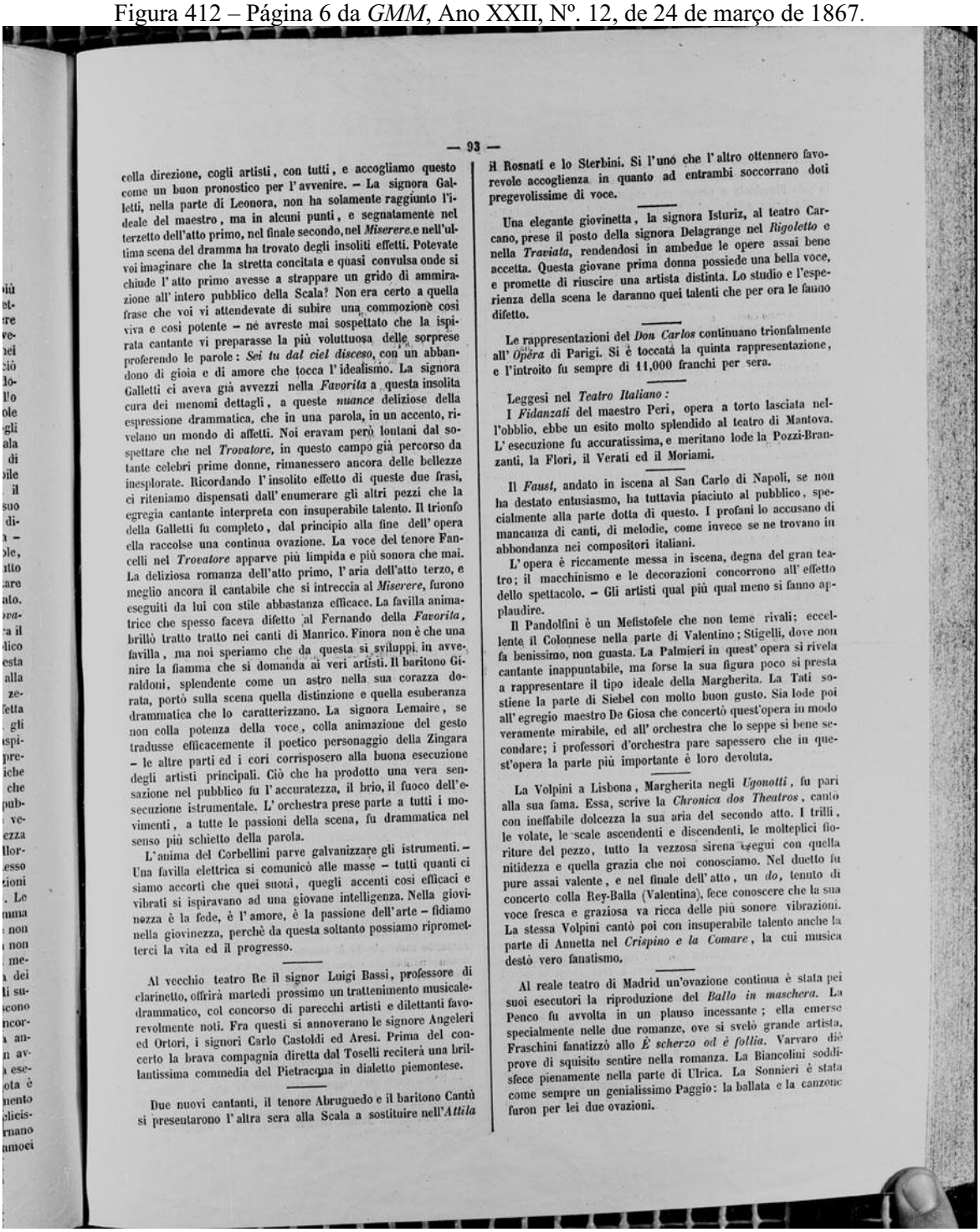
al R. Teatro della Scala.

Ecco un nuovo fatto che viene a confermare le idee più volte espresse da noi. Non sono le musiche che fanno difetto; non è sazietà dell'antico, non è predilezione di maniere e di scuole, non è trasformazione di gusto ciò che impoverisce il repertorio italiano, ciò che provoca così spesso nei nostri teatri la reazione del pubblico. Ciò che era bello, ciò che era buono, ciò che era dilettevole ieri, lo sarà anche domani, lo sarà in un più lontano avvenire, a patto che il bello non si deformi, che il buono non si guasti, che il dilettevole non si renda insoffribile ed uggioso coi travisamenti, cogli scandali della esecuzione. L'anno scorso, quando alla Scala per una deplorevole cospirazione di cantanti, di maestri, di sartori e di attrezzisti, si fece del *Trovatore* quell'orribile scempio che tutti ricordano, noi abbiamo udito ripetersi il pappagallesco ritornello: ecco un'opera che ha fatto il suo tempo, un'opera da mettersi in bando! – Ed ecco, alla distanza di un anno, il *Trovatore* ricomparisce alla Scala – ecco questa musica intollerabile, questa musica stucchevole, questa musica scomunicata riprendere tutta la vitalità, tutto il fascino della sua prima giovinezza, e scuotere, elettrizzare gli spettatori come una nuova rivelazione di genio ignorato. Non esclamiamo al miracolo – l'attuale successo del *Trovatore* è la cosa più naturale di questo mondo, come lo era il mal esito dello scorso anno. Nello scorso anno il pubblico ebbe ad indignarsi della parodia e del non senso – questa volta, grazie al talento eccezionale della signora Galletti, alla bella voce del signor Fancelli, mercè il buon volere, lo zelo, e la insolita vivacità dell'orchestra, mercè la perfetta rispondenza delle masse corali e il complemento di tutti gli accessorii richiesti, questa volta gli orecchi ed i cuori aspirarono un'onda affascinante di melodie e sentirono la presenza di un grande maestro. È indubitabile che le musiche più spesso riprodotte esigono maggior nerbo di esecuzione che non le nuove o meno abusate. Le prime impressioni del pubblico sono ordinariamente le più vivaci. Una donna, che veduta la prima volta vi ha rapiti col fulgore della sua bellezza e della splendida acconciatura, assai meno vi colpisce allorquando vi riapparisca in abito disadorno e negletto. Lo stesso avviene delle opere in musica. Le reminiscenze, le tradizioni del pubblico voglion essere rispettate fino allo scrupolo. Le forti impressioni, le grandi scosse ricevute da un dramma musicale lasciano nell'anima un'impronta di idealismo che non vuol essere profanato. Ecco la ragione per cui un'opera non dovrebbe mai riprodursi nel medesimo teatro, dinanzi al medesimo pubblico, se non con artisti che sieno all'altezza dei primi che l'ebbero ad eseguire o meglio di merito a quelli superiori. Ma le imprese e le direzioni dei nostri teatri agiscono quasi sempre in senso opposto, e in questo assurdo concorrono spesso i maestri e direttori del concerto e talvolta anche le masse dell'orchestra e dei cori, i quali tutti, non avvertendo il pericolo, tanto meno si fanno scrupolo di una esecuzione accurata e perfetta quanto più antica e più nota è l'opera da riprodursi. Ma oggi, dinanzi a questo avvenimento di buon augurio che è la eccellente riproduzione e il felicissimo esito del *Trovatore*, le querimonie sul passato tornano meno opportune. Rallegriamoci colla impresa, rallegriamoci

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 92).

9.2.5.6 Anexo 9.2.XX – Repercussão de D. Carlos, p. 6

Figura 412 – Página 6 da *GMM*, Ano XXII, Nº. 12, de 24 de março de 1867.



— 93 —

colla direzione, cogli artisti, con tutti, e accogliamo questo come un buon pronostico per l'avvenire. – La signora Galletti, nella parte di Leonora, non ha solamente raggiunto l'ideale del maestro, ma in alcuni punti, e segnatamente nel terzetto dell'atto primo, nel finale secondo, nel *Miserere* e nell'ultima scena del dramma ha trovato degli insoliti effetti. Potevate voi imaginare che la stretta concitata e quasi convulsa onde si chiude l'atto primo avesse a strappare un grido di ammirazione all'intero pubblico della Scala? Non era certo a quella frase che voi vi attendevate di subire una commozione così viva e così potente – nè avreste mai sospettato che la ispirata cantante vi preparasse la più voluttuosa delle sorprese proferendo le parole: *Sei tu dal ciel disceso*, con un abbandono di gioia e di amore che tocca l'idealismo. La signora Galletti ci aveva già avvezzi nella *Favorita* a questa insolita cura dei menomi dettagli, a queste *nuance* deliziose della espressione drammatica, che in una parola, in un accento, rivelano un mondo di affetti. Noi eravam però lontani dal sospettare che nel *Trovatore*, in questo campo già percorso da tante celebri prime donne, rimanessero ancora delle bellezze inesplorate. Ricordando l'insolito effetto di queste due frasi, ci riteniamo dispensati dall'enumerare gli altri pezzi che la egregia cantante interpreta con insuperabile talento. Il trionfo della Galletti fu completo, dal principio alla fine dell'opera ella raccolse una continua ovazione. La voce del tenore Fancelli nel *Trovatore* apparve più limpida e più sonora che mai. La deliziosa romanza dell'atto primo, l'aria dell'atto terzo, e meglio ancora il cantabile che si intreccia al *Miserere*, furono eseguiti da lui con stile abbastanza efficace. La favilla animatrice che spesso faceva difetto al Fernando della *Favorita*, brillò tratto tratto nei canti di Manrico. Finora non è che una favilla, ma noi speriamo che da questa si sviluppi in avvenire la fiamma che si domanda ai veri artisti. Il baritono Giraldoni, splendente come un astro nella sua corazza dorata, portò sulla scena quella distinzione e quella esuberanza drammatica che lo caratterizzano. La signora Lemaire, se non colla potenza della voce, colla animazione del gesto tradusse efficacemente il poetico personaggio della Zingara – le altre parti ed i cori corrisposero alla buona esecuzione degli artisti principali. Ciò che ha prodotto una vera sensazione nel pubblico fu l'accuratezza, il brio, il fuoco dell'esecuzione istrumentale. L'orchestra prese parte a tutti i movimenti, a tutte le passioni della scena, fu drammatica nel senso più schietto della parola.

L'anima del Corbellini parve galvanizzare gli istrumenti. – Una favilla elettrica si comunicò alle masse – tutti quanti ci siamo accorti che quei suoni, quegli accenti così efficaci e vibrati si ispiravano ad una giovane intelligenza. Nella giovinezza è la fede, è l'amore, è la passione dell'arte – fidiamo nella giovinezza, perchè da questa soltanto possiamo ripromettercì la vita ed il progresso.

Al vecchio teatro Re il signor Luigi Bassi, professore di clarinetto, offrirà martedì prossimo un trattenimento musicale-drammatico, col concorso di parecchi artisti e dilettanti favorevolmente noti. Fra questi si annoverano le signore Angeleri ed Ortori, i signori Carlo Castoldi ed Aresi. Prima del concerto la brava compagnia diretta dal Toselli reciterà una brillantissima commedia del Pietracqua in dialetto piemontese.

Due nuovi cantanti, il tenore Abrugnedo e il baritono Cantù si presentarono l'altra sera alla Scala a sostituire nell'*Attila* il Rosnati e lo Sterbini. Si l'uno che l'altro ottennero favorevole accoglienza in quanto ad entrambi soccorrano doti pregevolissime di voce.

Una elegante giovinetta, la signora Isturiz, al teatro Carcano, prese il posto della signora Delagrange nel *Rigoletto* e nella *Traviata*, rendendosi in ambedue le opere assai bene accetta. Questa giovane prima donna possiede una bella voce, e promette di riuscire una artista distinta. Lo studio e l'esperienza della scena le daranno quei talenti che per ora le fanno difetto.

Le rappresentazioni del *Don Carlos* continuano trionfalmente all'*Opéra* di Parigi. Si è toccata la quinta rappresentazione, e l'introito fu sempre di 11,000 franchi per sera.

Leggesi nel *Teatro Italiano*:

I *Fidanzati* del maestro Peri, opera a torto lasciata nell'obblio, ebbe un esito molto splendido al teatro di Mantova. L'esecuzione fu accuratissima, e meritano lode la Pozzi-Branzanti, la Flori, il Verati ed il Moriami.

Il *Faust*, andato in iscena al San Carlo di Napoli, se non ha destato entusiasmo, ha tuttavia piaciuto al pubblico, specialmente alla parte dotta di questo. I profani lo accusano di mancanza di canti, di melodie, come invece se ne trovano in abbondanza nei compositori italiani.

L'opera è riccamente messa in iscena, degna del gran teatro; il macchinismo e le decorazioni concorrono all'effetto dello spettacolo. – Gli artisti qual più qual meno si fanno applaudire.

Il Pandolfini è un Mefistofele che non teme rivali; eccellente il Colonnese nella parte di Valentino; Stigelli, dove non fa benissimo, non guasta. La Palmieri in quest'opera si rivela cantante inappuntabile, ma forse la sua figura poco si presta a rappresentare il tipo ideale della Margherita. La Tati sostiene la parte di Siebel con molto buon gusto. Sia lode poi all'egregio maestro De Giosa che concertò quest'opera in modo veramente mirabile, ed all'orchestra che lo seppe sì bene secondare; i professori d'orchestra pare sapessero che in quest'opera la parte più importante è loro devoluta.

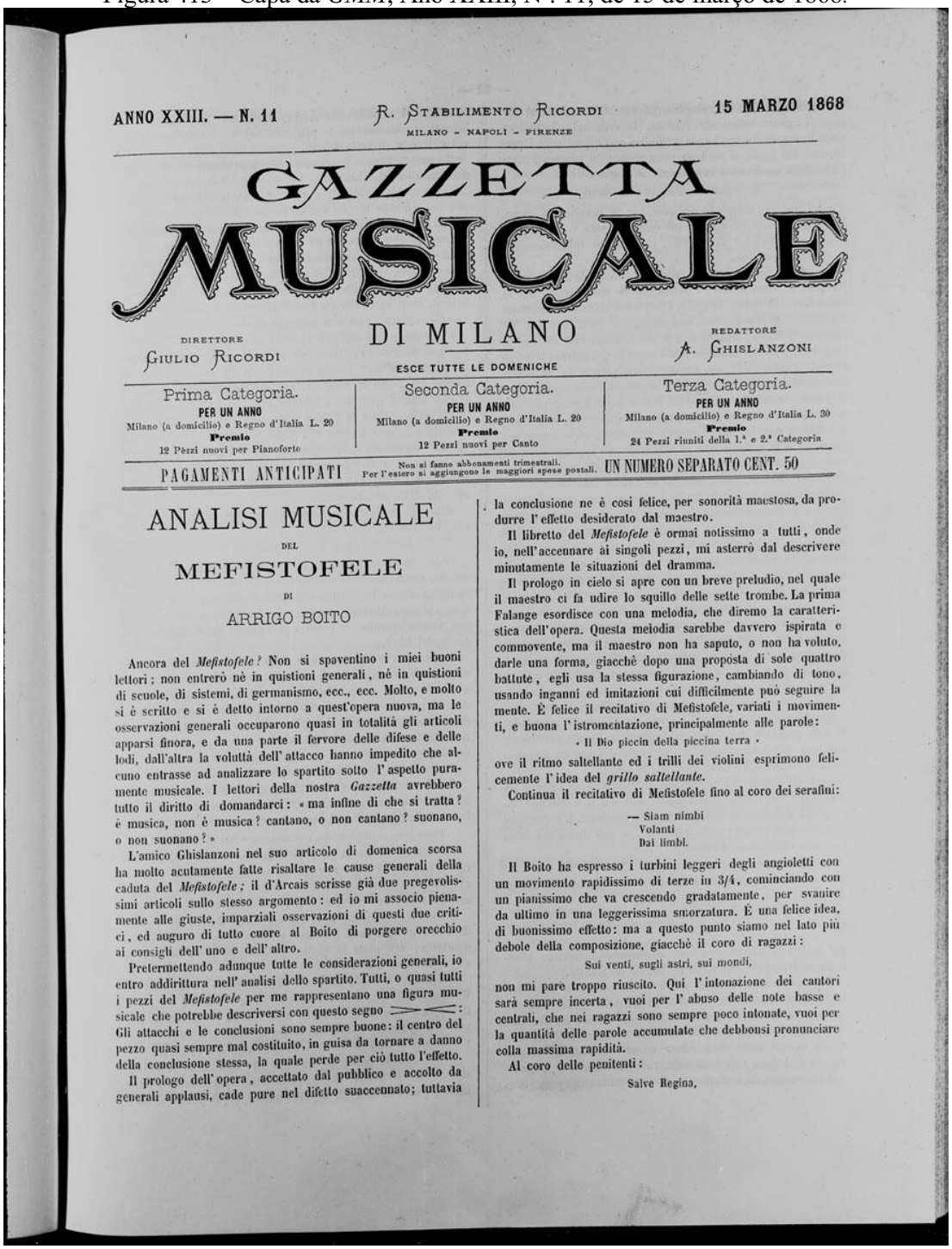
La Volpini a Lisbona, Margherita negli *Ugonotti*, fu pari alla sua fama. Essa, scrive la *Chronica dos Theatros*, cantò con ineffabile dolcezza la sua aria del secondo atto. I trilli, le volate, le scale ascendenti e discendenti, le molteplici fioriture del pezzo, tutto la vezzosa sirena eseguì con quella nitidezza e quella grazia che noi conosciamo. Nel duetto fu pure assai valente, e nel finale dell'atto, un *do*, tenuto di concerto colla Rey-Balla (Valentina), fece conoscere che la sua voce fresca e graziosa va ricca delle più sonore vibrazioni. La stessa Volpini cantò poi con insuperabile talento anche la parte di Annetta nel *Crispino e la Comare*, la cui musica destò vero fanatismo.

Al reale teatro di Madrid un'ovazione continua è stata pei suoi esecutori la riproduzione del *Ballo in maschera*. La Penco fu avvolta in un plauso incessante; ella emerse specialmente nelle due romanze, ove si svelò grande artista. Fraschini fanatizzò allo *È scherzo od è follia*. Varvaro diè prove di squisito sentire nella romanza. La Biancolini soddisfece pienamente nella parte di Ulrica. La Sonnieri è stata come sempre un genialissimo Paggio: la ballata e la canzone furon per lei due ovazioni.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1867:1-52], 1867, p. 94).

9.2.6 Anexo 9.2.XXI – *GMM* (1868:11)

9.2.6.1 Anexo 9.2.XXII – Estreia de Mefistofele, p. 1

Figura 413 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.

ANNO XXIII. — N. 11 — R. STABILIMENTO RICORDI — MILANO - NAPOLI - FIRENZE — 15 MARZO 1868

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

DIRETTORE GIULIO RICORDI — REDATTORE A. GHISLANZONI

ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Prima Categoria.	Seconda Categoria.	Terza Categoria.
PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 Premio 12 Pezzi nuovi per Pianoforte	PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 Premio 12 Pezzi nuovi per Canto	PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 30 Premio 24 Pezzi riuniti della 1.ª e 2.ª Categoria

PAGAMENTI ANTICIPATI — Non si fanno abbonamenti trimestrali. Per l'estero si aggiungono le maggiori spese postali. — UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

ANALISI MUSICALE DEL MEFISTOFELE DI ARRIGO BOITO

Ancora del *Mefistofele?* Non si spaventino i miei buoni lettori; non entrerò nè in quistioni generali, nè in quistioni di scuole, di sistemi, di germanismo, ecc., ecc. Molto, e molto si è scritto e si è detto intorno a quest'opera nuova, ma le osservazioni generali occuparono quasi in totalità gli articoli apparsi finora, e da una parte il fervore delle difese e delle lodi, dall'altra la voluttà dell'attacco hanno impedito che alcuno entrasse ad analizzare lo spartito sotto l'aspetto puramente musicale. I lettori della nostra *Gazzetta* avrebbero tutto il diritto di domandarci: « ma infine di che si tratta? è musica, non è musica? cantano, o non cantano? suonano, o non suonano? »

L'amico Ghislanzoni nel suo articolo di domenica scorsa ha molto acutamente fatte risaltare le cause generali della caduta del *Mefistofele;* il d'Arcais scrisse già due pregevolissimi articoli sullo stesso argomento: ed io mi associo pienamente alle giuste, imparziali osservazioni di questi due critici, ed auguro di tutto cuore al Boito di porgere orecchio ai consigli dell'uno e dell'altro.

Pretermettendo adunque tutte le considerazioni generali, io entro addirittura nell'analisi dello spartito. Tutti, o quasi tutti i pezzi del *Mefistofele* per me rappresentano una figura musicale che potrebbe descriversi con questo segno <>: Gli attacchi e le conclusioni sono sempre buone: il centro del pezzo quasi sempre mal costituito, in guisa da tornare a danno della conclusione stessa, la quale perde per ciò tutto l'effetto.

Il prologo dell'opera, accettato dal pubblico e accolto da generali applausi, cade pure nel difetto suaccennato; tuttavia la conclusione ne è così felice, per sonorità maestosa, da produrre l'effetto desiderato dal maestro.

Il libretto del *Mefistofele* è ormai notissimo a tutti, onde io, nell'accennare ai singoli pezzi, mi asterrò dal descrivere minutamente le situazioni del dramma.

Il prologo in cielo si apre con un breve preludio, nel quale il maestro ci fa udire lo squillo delle sette trombe. La prima Falange esordisce con una melodia, che diremo la caratteristica dell'opera. Questa melodia sarebbe davvero ispirata e commovente, ma il maestro non ha saputo, o non ha voluto, darle una forma, giacchè dopo una proposta di sole quattro battute, egli usa la stessa figurazione, cambiando di tono, usando inganni ed imitazioni cui difficilmente può seguire la mente. È felice il recitativo di Mefistofele, variati i movimenti, e buona l'istromentazione, principalmente alle parole:

« Il Dio piccin della piccina terra »

ove il ritmo saltellante ed i trilli dei violini esprimono felicemente l'idea del *grillo saltellante.*

Continua il recitativo di Mefistofele fino al coro dei serafini:

— Siam nimbi
Volanti
Dai limbi.

Il Boito ha espresso i turbini leggeri degli angioletti con un movimento rapidissimo di terze in 3/4, cominciando con un pianissimo che va crescendo gradatamente, per svanire da ultimo in una leggerissima smorzatura. È una felice idea, di buonissimo effetto: ma a questo punto siamo nel lato più debole della composizione, giacchè il coro di ragazzi:

Sui venti, sugli astri, sui mondi,

non mi pare troppo riuscito. Qui l'intonazione dei cantori sarà sempre incerta, vuoi per l'abuso delle note basse e centrali, che nei ragazzi sono sempre poco intonate, vuoi per la quantità delle parole accumulate che debbonsi pronunciare colla massima rapidità.

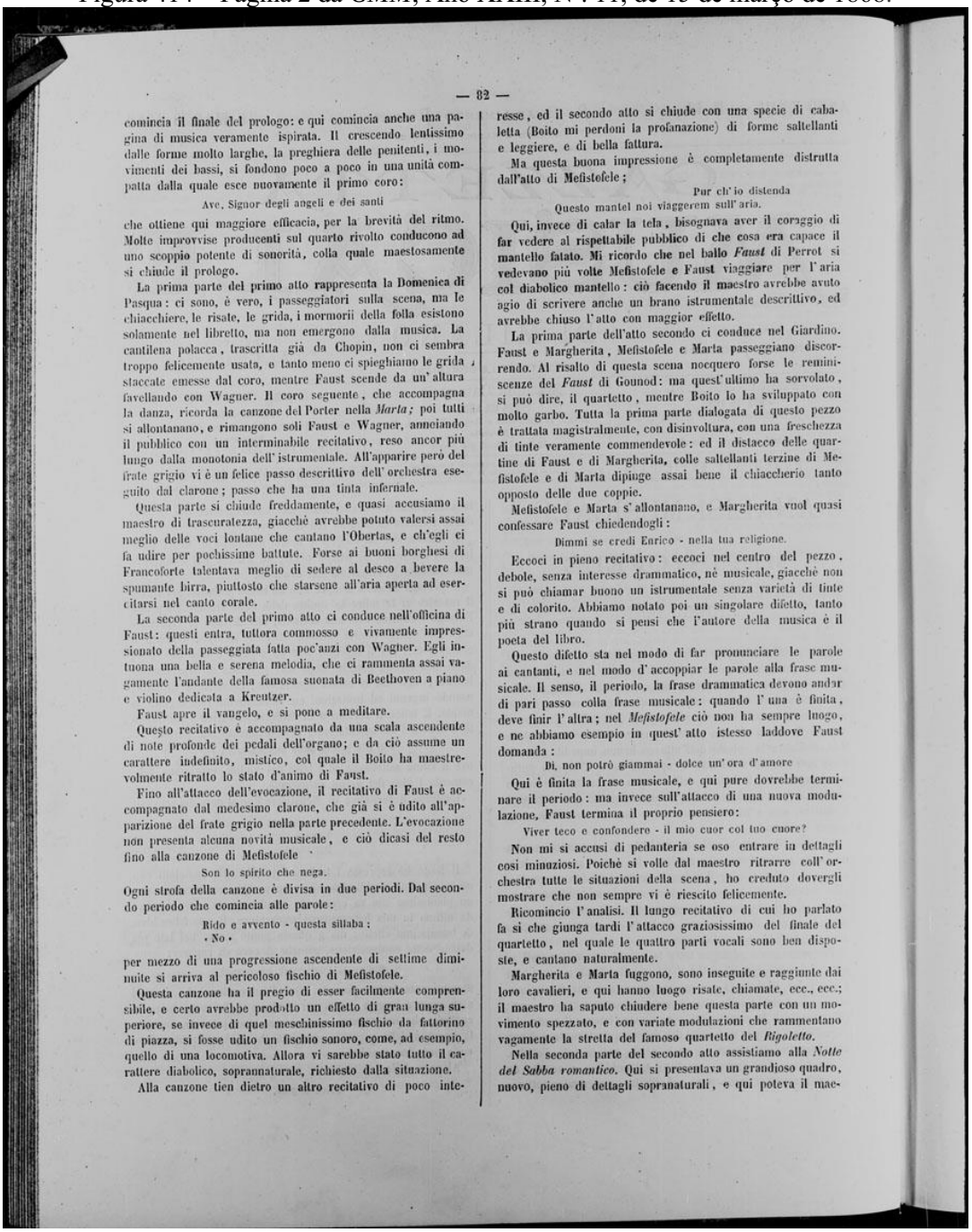
Al coro delle penitenti:

Salve Regina,

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 81).

9.2.6.2 Anexo 9.2.XXIII – Estreia de Mefistofele, p. 2

Figura 414 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.



— 82 —

comincia il finale del prologo: e qui comincia anche una pagina di musica veramente ispirata. Il crescendo lentissimo dalle forme molto larghe, la preghiera delle penitenti, i movimenti dei bassi, si fondono poco a poco in una unità compatta dalla quale esce nuovamente il primo coro:

Ave, Signor degli angeli e dei santi

che ottiene qui maggiore efficacia, per la brevità del ritmo. Molte improvvise producenti sul quarto rivolto conducono ad uno scoppio potente di sonorità, colla quale maestosamente si chiude il prologo.

La prima parte del primo atto rappresenta la Domenica di Pasqua: ci sono, è vero, i passeggiatori sulla scena, ma le chiacchiere, le risate, le grida, i mormorii della folla esistono solamente nel libretto, ma non emergono dalla musica. La cantilena polacca, trascritta già da Chopin, non ci sembra troppo felicemente usata, e tanto meno ci spieghiamo le grida staccate emesse dal coro, mentre Faust scende da un' altura favellando con Wagner. Il coro seguente, che accompagna la danza, ricorda la canzone del Porter nella *Marta;* poi tutti si allontanano, e rimangono soli Faust e Wagner, annoiando il pubblico con un interminabile recitativo, reso ancor più lungo dalla monotonia dell' istrumentale. All'apparire però del frate grigio vi è un felice passo descrittivo dell' orchestra eseguito dal clarone; passo che ha una tinta infernale.

Questa parte si chiude freddamente, e quasi accusiamo il maestro di trascuratezza, giacchè avrebbe potuto valersi assai meglio delle voci lontane che cantano l'Obertas, e ch'egli ci fa udire per pochissime battute. Forse ai buoni borghesi di Francoforte talentava meglio di sedere al desco a bevere la spumante birra, piuttosto che starsene all'aria aperta ad esercitarsi nel canto corale.

La seconda parte del primo atto ci conduce nell'officina di Faust: questi entra, tuttora commosso e vivamente impressionato della passeggiata fatta poc'anzi con Wagner. Egli intuona una bella e serena melodia, che ci rammenta assai vagamente l'andante della famosa suonata di Beethoven a piano e violino dedicata a Kreutzer.

Faust apre il vangelo, e si pone a meditare.

Questo recitativo è accompagnato da una scala ascendente di note profonde dei pedali dell'organo; e da ciò assume un carattere indefinito, mistico, col quale il Boito ha maestrevolmente ritratto lo stato d'animo di Faust.

Fino all'attacco dell'evocazione, il recitativo di Faust è accompagnato dal medesimo clarone, che già si è udito all'apparizione del frate grigio nella parte precedente. L'evocazione non presenta alcuna novità musicale, e ciò dicasi del resto fino alla canzone di Mefistofele

Son lo spirito che nega.

Ogni strofa della canzone è divisa in due periodi. Dal secondo periodo che comincia alle parole:

Rido e avvento - questa sillaba:
« No »

per mezzo di una progressione ascendente di settime diminuite si arriva al pericoloso fischio di Mefistofele.

Questa canzone ha il pregio di esser facilmente comprensibile, e certo avrebbe prodotto un effetto di gran lunga superiore, se invece di quel meschinissimo fischio da fattorino di piazza, si fosse udito un fischio sonoro, come, ad esempio, quello di una locomotiva. Allora vi sarebbe stato tutto il carattere diabolico, soprannaturale, richiesto dalla situazione.

Alla canzone tien dietro un altro recitativo di poco interesse, ed il secondo atto si chiude con una specie di cabaletta (Boito mi perdoni la profanazione) di forme saltellanti e leggiere, e di bella fattura.

Ma questa buona impressione è completamente distrutta dall'atto di Mefistofele;

Pur ch'io distenda
Questo mantel noi viaggerem sull' aria.

Qui, invece di calar la tela, bisognava aver il coraggio di far vedere al rispettabile pubblico di che cosa era capace il mantello fatato. Mi ricordo che nel ballo *Faust* di Perrot si vedevano più volte Mefistofele e Faust viaggiare per l' aria col diabolico mantello: ciò facendo il maestro avrebbe avuto agio di scrivere anche un brano istrumentale descrittivo, ed avrebbe chiuso l'atto con maggior effetto.

La prima parte dell'atto secondo ci conduce nel Giardino. Faust e Margherita, Mefistofele e Marta passeggiano discorrendo. Al risalto di questa scena nocquero forse le reminiscenze del *Faust* di Gounod: ma quest'ultimo ha sorvolato, si può dire, il quartetto, mentre Boito lo ha sviluppato con molto garbo. Tutta la prima parte dialogata di questo pezzo è trattata magistralmente, con disinvoltura, con una freschezza di tinte veramente commendevole: ed il distacco delle quartine di Faust e di Margherita, colle saltellanti terzine di Mefistofele e di Marta dipinge assai bene il chiacchierio tanto opposto delle due coppie.

Mefistofele e Marta s' allontanano, e Margherita vuol quasi confessare Faust chiedendogli:

Dimmi se credi Enrico - nella tua religione.

Eccoci in pieno recitativo: eccoci nel centro del pezzo, debole, senza interesse drammatico, nè musicale, giacchè non si può chiamar buono un istrumentale senza varietà di tinte e di colorito. Abbiamo notato poi un singolare difetto, tanto più strano quando si pensi che l'autore della musica è il poeta del libro.

Questo difetto sta nel modo di far pronunciare le parole ai cantanti, e nel modo d' accoppiar le parole alla frase musicale. Il senso, il periodo, la frase drammatica devono andar di pari passo colla frase musicale: quando l' una è finita, deve finir l' altra; nel *Mefistofele* ciò non ha sempre luogo, e ne abbiamo esempio in quest' atto istesso laddove Faust domanda:

Di, non potrò giammai - dolce un' ora d' amore

Qui è finita la frase musicale, e qui pure dovrebbe terminare il periodo: ma invece sull'attacco di una nuova modulazione, Faust termina il proprio pensiero:

Viver teco e confondere - il mio cuor col tuo cuore?

Non mi si accusi di pedanteria se oso entrare in dettagli così minuziosi. Poichè si volle dal maestro ritrarre coll' orchestra tutte le situazioni della scena, ho creduto dovergli mostrare che non sempre vi è riescito felicemente.

Ricomincio l' analisi. Il lungo recitativo di cui ho parlato fa si che giunga tardi l' attacco graziosissimo del finale del quartetto, nel quale le quattro parti vocali sono ben disposte, e cantano naturalmente.

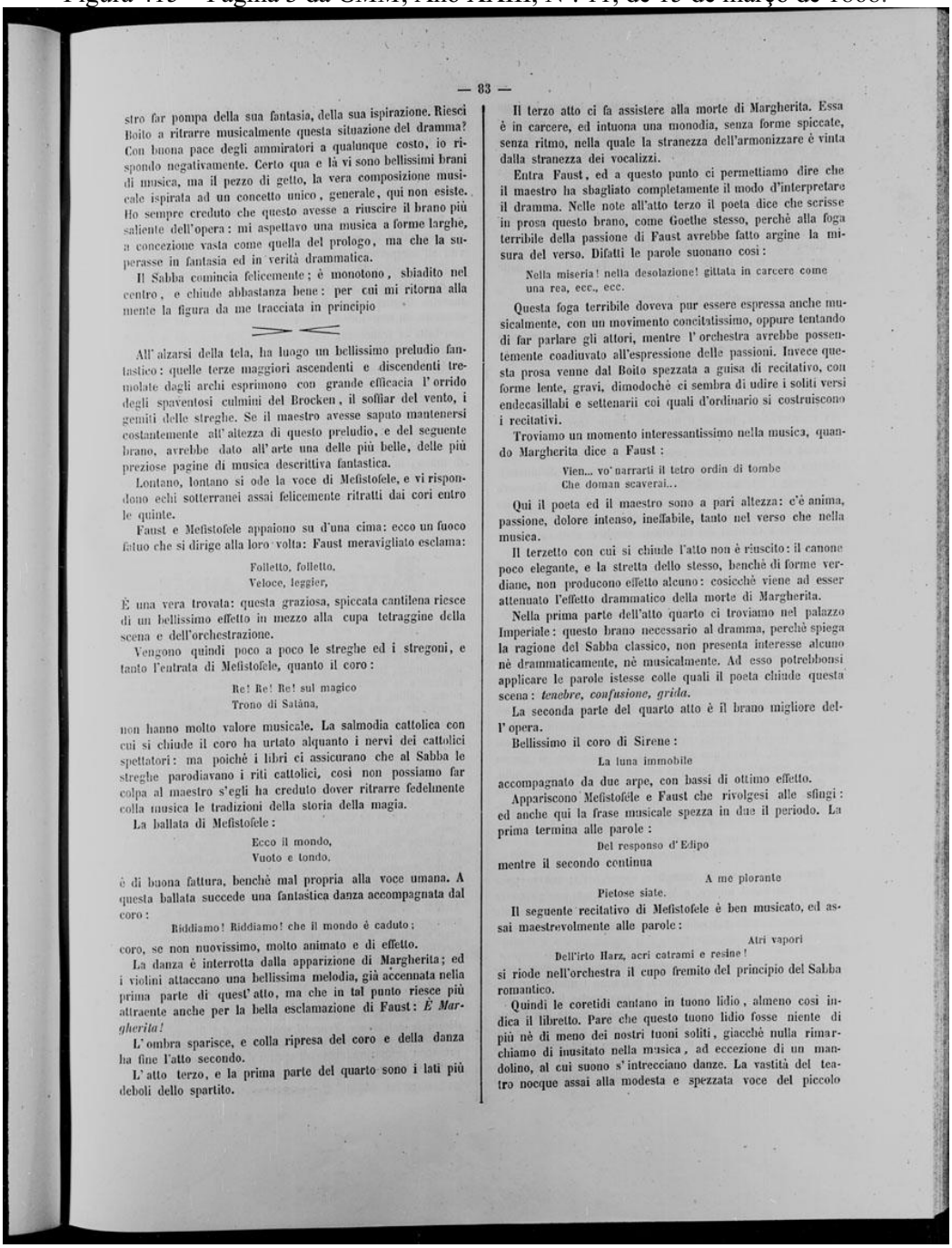
Margherita e Marta fuggono, sono inseguite e raggiunte dai loro cavalieri, e qui hanno luogo risate, chiamate, ecc., ecc.; il maestro ha saputo chiudere bene questa parte con un movimento spezzato, e con variate modulazioni che rammentano vagamente la stretta del famoso quartetto del *Rigoletto.*

Nella seconda parte del secondo atto assistiamo alla *Notte del Sabba romantico.* Qui si presentava un grandioso quadro, nuovo, pieno di dettagli sopranaturali, e qui poteva il mae-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 82).

9.2.6.3 Anexo 9.2.XXIV – Estreia de Mefistofele, p. 3

Figura 415 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.



stro far pompa della sua fantasia, della sua ispirazione. Riescì Boito a ritrarre musicalmente questa situazione del dramma? Con buona pace degli ammiratori a qualunque costo, io rispondo negativamente. Certo qua e là vi sono bellissimi brani di musica, ma il pezzo di getto, la vera composizione musicale ispirata ad un concetto unico, generale, qui non esiste. Ho sempre creduto che questo avesse a riuscire il brano più saliente dell'opera: mi aspettavo una musica a forme larghe, a concezione vasta come quella del prologo, ma che la superasse in fantasia ed in verità drammatica.

Il Sabba comincia felicemente; è monotono, sbiadito nel centro, e chiude abbastanza bene: per cui mi ritorna alla mente la figura da me tracciata in principio

All' alzarsi della tela, ha luogo un bellissimo preludio fantastico: quelle terze maggiori ascendenti e discendenti tremolate dagli archi esprimono con grande efficacia l' orrido degli spaventosi culmini del Brocken, il soffiar del vento, i gemiti delle streghe. Se il maestro avesse saputo mantenersi costantemente all' altezza di questo preludio, e del seguente brano, avrebbe dato all' arte una delle più belle, delle più preziose pagine di musica descrittiva fantastica.

Lontano, lontano si ode la voce di Mefistofele, e vi rispondono echi sotterranei assai felicemente ritratti dai cori entro le quinte.

Faust e Mefistofele appaiono su d'una cima: ecco un fuoco fatuo che si dirige alla loro volta: Faust meravigliato esclama:

Folletto, folletto,
Veloce, leggier,

È una vera trovata: questa graziosa, spiccata cantilena riesce di un bellissimo effetto in mezzo alla cupa tetraggine della scena e dell'orchestrazione.

Vengono quindi poco a poco le streghe ed i stregoni, e tanto l'entrata di Mefistofele, quanto il coro:

Re! Re! Re! sul magico
Trono di Satàna,

non hanno molto valore musicale. La salmodia cattolica con cui si chiude il coro ha urtato alquanto i nervi dei cattolici spettatori: ma poichè i libri ci assicurano che al Sabba le streghe parodiavano i riti cattolici, così non possiamo far colpa al maestro s'egli ha creduto dover ritrarre fedelmente colla musica le tradizioni della storia della magia.

La ballata di Mefistofele:

Ecco il mondo,
Vuoto e tondo,

è di buona fattura, benchè mal propria alla voce umana. A questa ballata succede una fantastica danza accompagnata dal coro:

Riddiamo! Riddiamo! che il mondo è caduto:

coro, se non nuovissimo, molto animato e di effetto.

La danza è interrotta dalla apparizione di Margherita; ed i violini attaccano una bellissima melodia, già accennata nella prima parte di quest' atto, ma che in tal punto riesce più attraente anche per la bella esclamazione di Faust: *È Margherita!*

L' ombra sparisce, e colla ripresa del coro e della danza ha fine l'atto secondo.

L' atto terzo, e la prima parte del quarto sono i lati più deboli dello spartito.

Il terzo atto ci fa assistere alla morte di Margherita. Essa è in carcere, ed intuona una monodia, senza forme spiccate, senza ritmo, nella quale la stranezza dell'armonizzare è vinta dalla stranezza dei vocalizzi.

Entra Faust, ed a questo punto ci permettiamo dire che il maestro ha sbagliato completamente il modo d'interpretare il dramma. Nelle note all'atto terzo il poeta dice che scrisse in prosa questo brano, come Goethe stesso, perchè alla foga terribile della passione di Faust avrebbe fatto argine la misura del verso. Difatti le parole suonano così:

Nella miseria! nella desolazione! gittata in carcere come una rea, ecc., ecc.

Questa foga terribile doveva pur essere espressa anche musicalmente, con un movimento concitatissimo, oppure tentando di far parlare gli attori, mentre l' orchestra avrebbe possentemente coadiuvato all'espressione delle passioni. Invece questa prosa venne dal Boito spezzata a guisa di recitativo, con forme lente, gravi, dimodochè ci sembra di udire i soliti versi endecasillabi e settenarii coi quali d'ordinario si costruiscono i recitativi.

Troviamo un momento interessantissimo nella musica, quando Margherita dice a Faust:

Vien... vo' narrarti il tetro ordin di tombe
Che doman scaverai...

Qui il poeta ed il maestro sono a pari altezza: c'è anima, passione, dolore intenso, ineffabile, tanto nel verso che nella musica.

Il terzetto con cui si chiude l'atto non è riuscito: il canone poco elegante, e la stretta dello stesso, benchè di forme verdiane, non producono effetto alcuno: cosicchè viene ad esser attenuato l'effetto drammatico della morte di Margherita.

Nella prima parte dell'atto quarto ci troviamo nel palazzo Imperiale: questo brano necessario al dramma, perchè spiega la ragione del Sabba classico, non presenta interesse alcuno nè drammaticamente, nè musicalmente. Ad esso potrebbonsi applicare le parole istesse colle quali il poeta chiude questa scena: *tenebre, confusione, grida.*

La seconda parte del quarto atto è il brano migliore dell' opera.

Bellissimo il coro di Sirene:

La luna immobile

accompagnato da due arpe, con bassi di ottimo effetto.

Appariscono Mefistofele e Faust che rivolgesi alle sfingi: ed anche qui la frase musicale spezza in due il periodo. La prima termina alle parole:

Del responso d' Edipo

mentre il secondo continua

A me piorante
Pietose siate.

Il seguente recitativo di Mefistofele è ben musicato, ed assai maestrevolmente alle parole:

Atri vapori
Dell'irto Harz, acri catrami e resine!

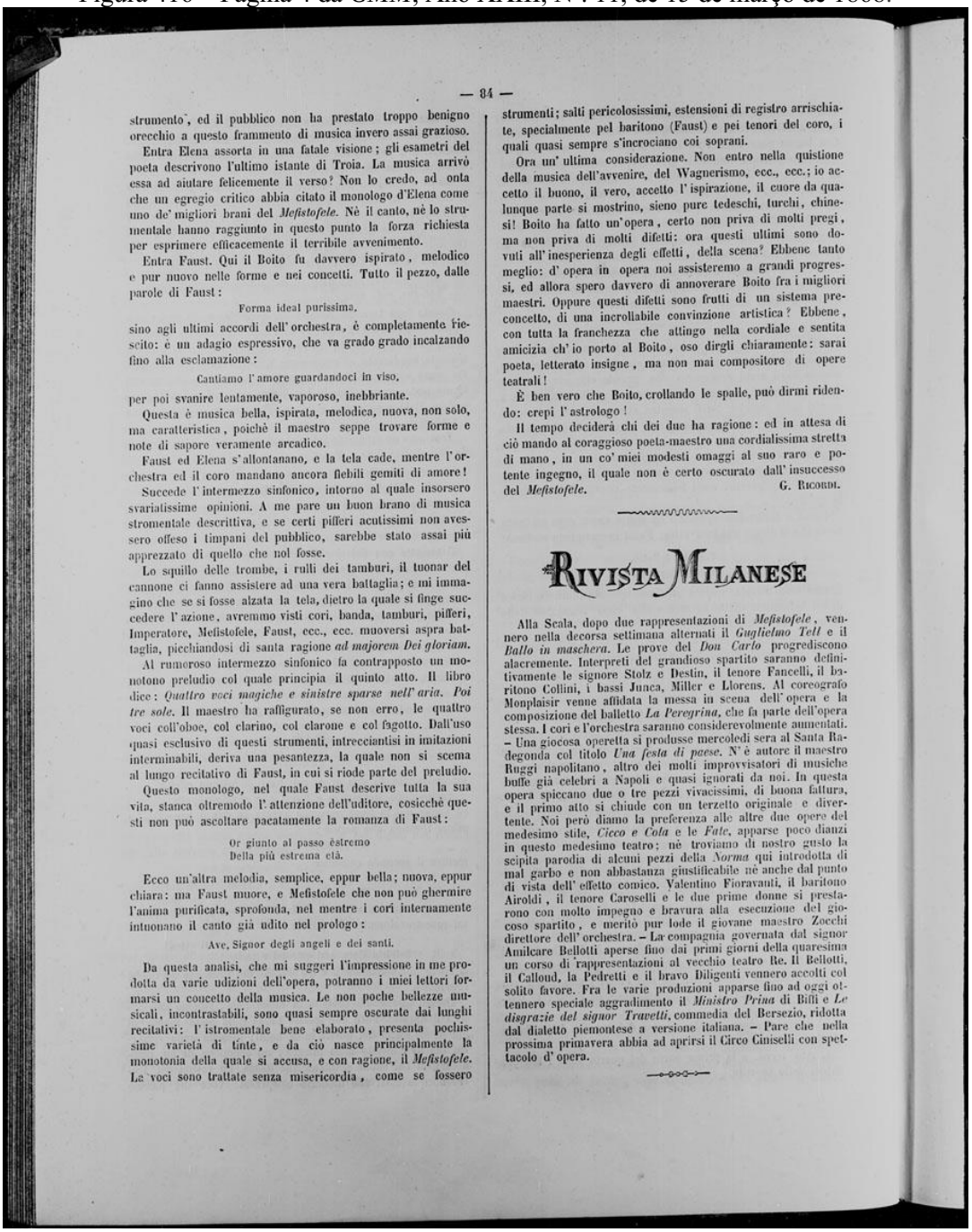
si riode nell'orchestra il cupo fremito del principio del Sabba romantico.

Quindi le coretidi cantano in tuono lidio, almeno così indica il libretto. Pare che questo tuono lidio fosse niente di più nè di meno dei nostri tuoni soliti, giacchè nulla rimarchiamo di inusitato nella musica, ad eccezione di un mandolino, al cui suono s' intrecciano danze. La vastità del teatro nocque assai alla modesta e spezzata voce del piccolo

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 83).

9.2.6.4 Anexo 9.2.XXV – Estreia de Mefistofele, p. 4

Figura 416 – Página 4 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.



strumento, ed il pubblico non ha prestato troppo benigno orecchio a questo frammento di musica invero assai grazioso.

Entra Elena assorta in una fatale visione; gli esametri del poeta descrivono l'ultimo istante di Troia. La musica arrivò essa ad aiutare felicemente il verso? Non lo credo, ad onta che un egregio critico abbia citato il monologo d'Elena come uno de' migliori brani del *Mefistofele*. Nè il canto, nè lo strumentale hanno raggiunto in questo punto la forza richiesta per esprimere efficacemente il terribile avvenimento.

Entra Faust. Qui il Boito fu davvero ispirato, melodico e pur nuovo nelle forme e nei concetti. Tutto il pezzo, dalle parole di Faust:

Forma ideal purissima,

sino agli ultimi accordi dell'orchestra, è completamente riescito: è un adagio espressivo, che va grado grado incalzando fino alla esclamazione:

Cantiamo l'amore guardandoci in viso,

per poi svanire lentamente, vaporoso, inebbriante.

Questa è musica bella, ispirata, melodica, nuova, non solo, ma caratteristica, poichè il maestro seppe trovare forme e note di sapore veramente arcadico.

Faust ed Elena s'allontanano, e la tela cade, mentre l'orchestra ed il coro mandano ancora flebili gemiti di amore!

Succede l'intermezzo sinfonico, intorno al quale insorsero svariatissime opinioni. A me pare un buon brano di musica stromentale descrittiva, e se certi pifferi acutissimi non avessero offeso i timpani del pubblico, sarebbe stato assai più apprezzato di quello che nol fosse.

Lo squillo delle trombe, i rulli dei tamburi, il tuonar del cannone ci fanno assistere ad una vera battaglia; e mi immagino che se si fosse alzata la tela, dietro la quale si finge succedere l'azione, avremmo visti cori, banda, tamburi, pifferi, Imperatore, Mefistofele, Faust, ecc., ecc. muoversi aspra battaglia, picchiandosi di santa ragione *ad majorem Dei gloriam*.

Al rumoroso intermezzo sinfonico fa contrapposto un monotono preludio col quale principia il quinto atto. Il libro dice: *Quattro voci magiche e sinistre sparse nell'aria. Poi tre sole.* Il maestro ha raffigurato, se non erro, le quattro voci coll'oboe, col clarino, col clarone e col fagotto. Dall'uso quasi esclusivo di questi strumenti, intrecciantisi in imitazioni interminabili, deriva una pesantezza, la quale non si scema al lungo recitativo di Faust, in cui si riode parte del preludio.

Questo monologo, nel quale Faust descrive tutta la sua vita, stanca oltremodo l'attenzione dell'uditore, cosicchè questi non può ascoltare pacatamente la romanza di Faust:

Or giunto al passo èstremo
Della più estrema età.

Ecco un'altra melodia, semplice, eppur bella; nuova, eppur chiara: ma Faust muore, e Mefistofele che non può ghermire l'anima purificata, sprofonda, nel mentre i cori internamente intuonano il canto già udito nel prologo:

Ave, Signor degli angeli e dei santi.

Da questa analisi, che mi suggerì l'impressione in me prodotta da varie udizioni dell'opera, potranno i miei lettori formarsi un concetto della musica. Le non poche bellezze musicali, incontrastabili, sono quasi sempre oscurate dai lunghi recitativi: l'istromentale bene elaborato, presenta pochissime varietà di tinte, e da ciò nasce principalmente la monotonia della quale si accusa, e con ragione, il *Mefistofele*. Le voci sono trattate senza misericordia, come se fossero strumenti; salti pericolosissimi, estensioni di registro arrischiate, specialmente pel baritono (Faust) e pei tenori del coro, i quali quasi sempre s'incrociano coi soprani.

Ora un' ultima considerazione. Non entro nella quistione della musica dell'avvenire, del Wagnerismo, ecc., ecc.; io accetto il buono, il vero, accetto l'ispirazione, il cuore da qualunque parte si mostrino, sieno pure tedeschi, turchi, chinesi! Boito ha fatto un'opera, certo non priva di molti pregi, ma non priva di molti difetti: ora questi ultimi sono dovuti all'inesperienza degli effetti, della scena? Ebbene tanto meglio: d'opera in opera noi assisteremo a grandi progressi, ed allora spero davvero di annoverare Boito fra i migliori maestri. Oppure questi difetti sono frutti di un sistema preconcetto, di una incrollabile convinzione artistica? Ebbene, con tutta la franchezza che attingo nella cordiale e sentita amicizia ch'io porto al Boito, oso dirgli chiaramente: sarai poeta, letterato insigne, ma non mai compositore di opere teatrali!

È ben vero che Boito, crollando le spalle, può dirmi ridendo: crepi l'astrologo!

Il tempo deciderà chi dei due ha ragione: ed in attesa di ciò mando al coraggioso poeta-maestro una cordialissima stretta di mano, in un co' miei modesti omaggi al suo raro e potente ingegno, il quale non è certo oscurato dall'insuccesso del *Mefistofele*.

G. Ricordi.

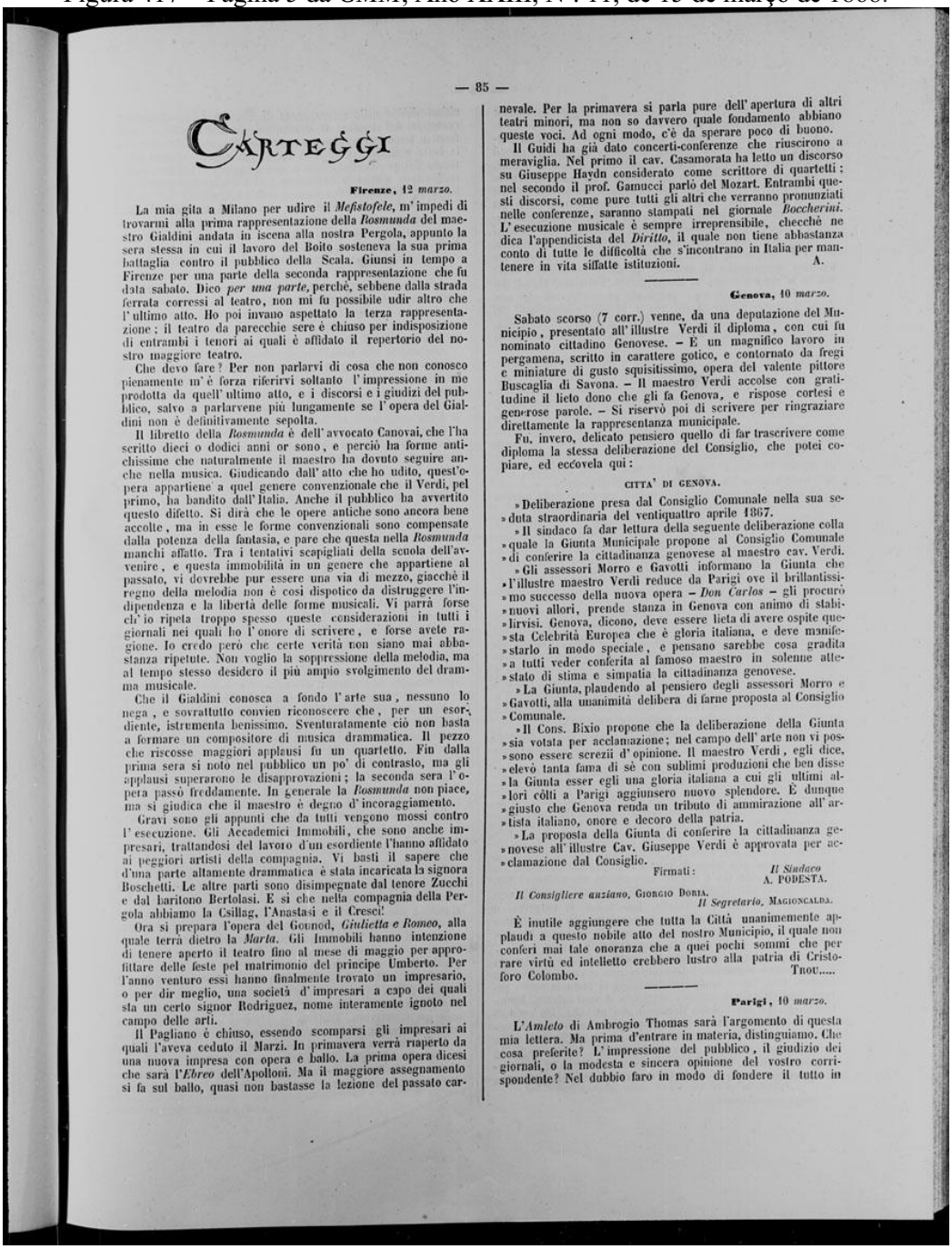
Rivista Milanese

Alla Scala, dopo due rappresentazioni di *Mefistofele*, vennero nella decorsa settimana alternati il *Guglielmo Tell* e il *Ballo in maschera*. Le prove del *Don Carlo* progrediscono alacremente. Interpreti del grandioso spartito saranno definitivamente le signore Stolz e Destin, il tenore Fancelli, il baritono Collini, i bassi Junca, Miller e Llorens. Al coreografo Monplaisir venne affidata la messa in scena dell'opera e la composizione del balletto *La Peregrina*, che fa parte dell'opera stessa. I cori e l'orchestra saranno considerevolmente aumentati. – Una giocosa operetta si produsse mercoledì sera al Santa Radegonda col titolo *Una festa di paese*. N'è autore il maestro Ruggi napolitano, altro dei molti improvvisatori di musiche buffe già celebri a Napoli e quasi ignorati da noi. In questa opera spiccano due o tre pezzi vivacissimi, di buona fattura, e il primo atto si chiude con un terzetto originale e divertente. Noi però diamo la preferenza alle altre due opere del medesimo stile, *Cicco e Cola* e le *Fate*, apparse poco dianzi in questo medesimo teatro; nè troviamo di nostro gusto la scipita parodia di alcuni pezzi della *Norma* qui introdotta di mal garbo e non abbastanza giustificabile nè anche dal punto di vista dell'effetto comico. Valentino Fioravanti, il baritono Airoldi, il tenore Caroselli e le due prime donne si prestarono con molto impegno e bravura alla esecuzione del giocoso spartito, e meritò pur lode il giovane maestro Zocchi direttore dell'orchestra. – La compagnia governata dal signor Amilcare Bellotti aperse fino dai primi giorni della quaresima un corso di rappresentazioni al vecchio teatro Re. Il Bellotti, il Calloud, la Pedretti e il bravo Diligenti vennero accolti col solito favore. Fra le varie produzioni apparse fino ad oggi ottennero speciale aggradimento il *Ministro Prima* di Bilì e *Le disgrazie del signor Travetti*, commedia del Bersezio, ridotta dal dialetto piemontese a versione italiana. – Pare che nella prossima primavera abbia ad aprirsi il Circo Ciniselli con spettacolo d'opera.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 84).

9.2.6.5 Anexo 9.2.XXVI – Estreia de Mefistofele, p. 5

Figura 417 – Página 5 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.



— 85 —

CARTEGGI

Firenze, 12 *marzo*.

La mia gita a Milano per udire il *Mefistofele*, m' impedì di trovarmi alla prima rappresentazione della *Rosmunda* del maestro Gialdini andata in iscena alla nostra Pergola, appunto la sera stessa in cui il lavoro del Boito sosteneva la sua prima battaglia contro il pubblico della Scala. Giunsi in tempo a Firenze per una parte della seconda rappresentazione che fu data sabato. Dico *per una parte*, perchè, sebbene dalla strada ferrata corressi al teatro, non mi fu possibile udir altro che l' ultimo atto. Ho poi invano aspettato la terza rappresentazione: il teatro da parecchie sere è chiuso per indisposizione di entrambi i tenori ai quali è affidato il repertorio del nostro maggiore teatro.

Che devo fare? Per non parlarvi di cosa che non conosco pienamente m' è forza riferirvi soltanto l' impressione in me prodotta da quell' ultimo atto, e i discorsi e i giudizi del pubblico, salvo a parlarvene più lungamente se l' opera del Gialdini non è definitivamente sepolta.

Il libretto della *Rosmunda* è dell' avvocato Canovai, che l'ha scritto dieci o dodici anni or sono, e perciò ha forme antichissime che naturalmente il maestro ha dovuto seguire anche nella musica. Giudicando dall' atto che ho udito, quest'opera appartiene a quel genere convenzionale che il Verdi, pel primo, ha bandito dall' Italia. Anche il pubblico ha avvertito questo difetto. Si dirà che le opere antiche sono ancora bene accolte, ma in esse le forme convenzionali sono compensate dalla potenza della fantasia, e pare che questa nella *Rosmunda* manchi affatto. Tra i tentativi scapigliati della scuola dell'avvenire, e questa immobilità in un genere che appartiene al passato, vi dovrebbe pur essere una via di mezzo, giacchè il regno della melodia non è così dispotico da distruggere l'indipendenza e la libertà delle forme musicali. Vi parrà forse ch' io ripeta troppo spesso queste considerazioni in tutti i giornali nei quali ho l' onore di scrivere, e forse avete ragione. Io credo però che certe verità non siano mai abbastanza ripetute. Non voglio la soppressione della melodia, ma al tempo stesso desidero il più ampio svolgimento del dramma musicale.

Che il Gialdini conosca a fondo l' arte sua, nessuno lo nega, e sovrattutto convien riconoscere che, per un esordiente, istrumenta benissimo. Sventuratamente ciò non basta a formare un compositore di musica drammatica. Il pezzo che riscosse maggiori applausi fu un quartetto. Fin dalla prima sera si noto nel pubblico un po' di contrasto, ma gli applausi superarono le disapprovazioni; la seconda sera l' opera passò freddamente. In generale la *Rosmunda* non piace, ma si giudica che il maestro è degno d' incoraggiamento.

Gravi sono gli appunti che da tutti vengono mossi contro l' esecuzione. Gli Accademici Immobili, che sono anche impresari, trattandosi del lavoro d'un esordiente l'hanno affidato ai peggiori artisti della compagnia. Vi basti il sapere che d'una parte altamente drammatica è stata incaricata la signora Boschetti. Le altre parti sono disimpegnate dal tenore Zucchi e dal baritono Bertolasi. E si che nella compagnia della Pergola abbiamo la Csillag, l'Anastasi e il Crescei.

Ora si prepara l'opera del Gounod, *Giulietta e Romeo*, alla quale terrà dietro la *Marta*. Gli Immobili hanno intenzione di tenere aperto il teatro fino al mese di maggio per approfittare delle feste pel matrimonio del principe Umberto. Per l'anno venturo essi hanno finalmente trovato un impresario, o per dir meglio, una società d' impresari a capo dei quali sta un certo signor Rodriguez, nome interamente ignoto nel campo delle arti.

Il Pagliano è chiuso, essendo scomparsi gli impresari ai quali l'aveva ceduto il Marzi. In primavera verrà riaperto da una nuova impresa con opera e ballo. La prima opera dicesi che sarà l'*Ebreo* dell'Apolloni. Ma il maggiore assegnamento si fa sul ballo, quasi non bastasse la lezione del passato carnevale. Per la primavera si parla pure dell' apertura di altri teatri minori, ma non so davvero quale fondamento abbiano queste voci. Ad ogni modo, c'è da sperare poco di buono.

Il Guidi ha già dato concerti-conferenze che riuscirono a meraviglia. Nel primo il cav. Casamorata ha letto un discorso su Giuseppe Haydn considerato come scrittore di quartetti: nel secondo il prof. Gamucci parlò del Mozart. Entrambi questi discorsi, come pure tutti gli altri che verranno pronunziati nelle conferenze, saranno stampati nel giornale *Boccherini*. L' esecuzione musicale è sempre irreprensibile, checchè ne dica l'appendicista del *Diritto*, il quale non tiene abbastanza conto di tutte le difficoltà che s'incontrano in Italia per mantenere in vita siffatte istituzioni. A.

Genova, 10 *marzo*.

Sabato scorso (7 corr.) venne, da una deputazione del Municipio, presentato all' illustre Verdi il diploma, con cui fu nominato cittadino Genovese. – È un magnifico lavoro in pergamena, scritto in carattere gotico, e contornato da fregi e miniature di gusto squisitissimo, opera del valente pittore Buscaglia di Savona. – Il maestro Verdi accolse con gratitudine il lieto dono che gli fa Genova, e rispose cortesi e generose parole. – Si riservò poi di scrivere per ringraziare direttamente la rappresentanza municipale.

Fu, invero, delicato pensiero quello di far trascrivere come diploma la stessa deliberazione del Consiglio, che potei copiare, ed eccovela qui:

CITTA' DI GENOVA.

» Deliberazione presa dal Consiglio Comunale nella sua seduta straordinaria del ventiquattro aprile 1867.

» Il sindaco fa dar lettura della seguente deliberazione colla quale la Giunta Municipale propone al Consiglio Comunale di conferire la cittadinanza genovese al maestro cav. Verdi.

» Gli assessori Morro e Gavotti informano la Giunta che l'illustre maestro Verdi reduce da Parigi ove il brillantissimo successo della nuova opera – *Don Carlos* – gli procurò nuovi allori, prende stanza in Genova con animo di stabilirvisi. Genova, dicono, deve essere lieta di avere ospite questa Celebrità Europea che è gloria italiana, e deve manifestarlo in modo speciale, e pensano sarebbe cosa gradita a tutti veder conferita al famoso maestro in solenne atto stato di stima e simpatia la cittadinanza genovese.

» La Giunta, plaudendo al pensiero degli assessori Morro e Gavotti, alla unanimità delibera di farne proposta al Consiglio Comunale.

» Il Cons. Bixio propone che la deliberazione della Giunta sia votata per acclamazione; nel campo dell' arte non vi possono essere screzii d' opinione. Il maestro Verdi, egli dice, elevò tanta fama di sè con sublimi produzioni che ben disse la Giunta esser egli una gloria italiana a cui gli ultimi allori còlti a Parigi aggiunsero nuovo splendore. È dunque giusto che Genova renda un tributo di ammirazione all' artista italiano, onore e decoro della patria.

» La proposta della Giunta di conferire la cittadinanza genovese all' illustre Cav. Giuseppe Verdi è approvata per acclamazione dal Consiglio.

Firmati: *Il Sindaco* A. PODESTA.

Il Consigliere anziano, GIORGIO DORIA. *Il Segretario*, MAGIONCALDA.

È inutile aggiungere che tutta la Città unanimemente applaudì a questo nobile atto del nostro Municipio, il quale non conferì mai tale onoranza che a quei pochi sommi che per rare virtù ed intelletto crebbero lustro alla patria di Cristoforo Colombo. TROU.....

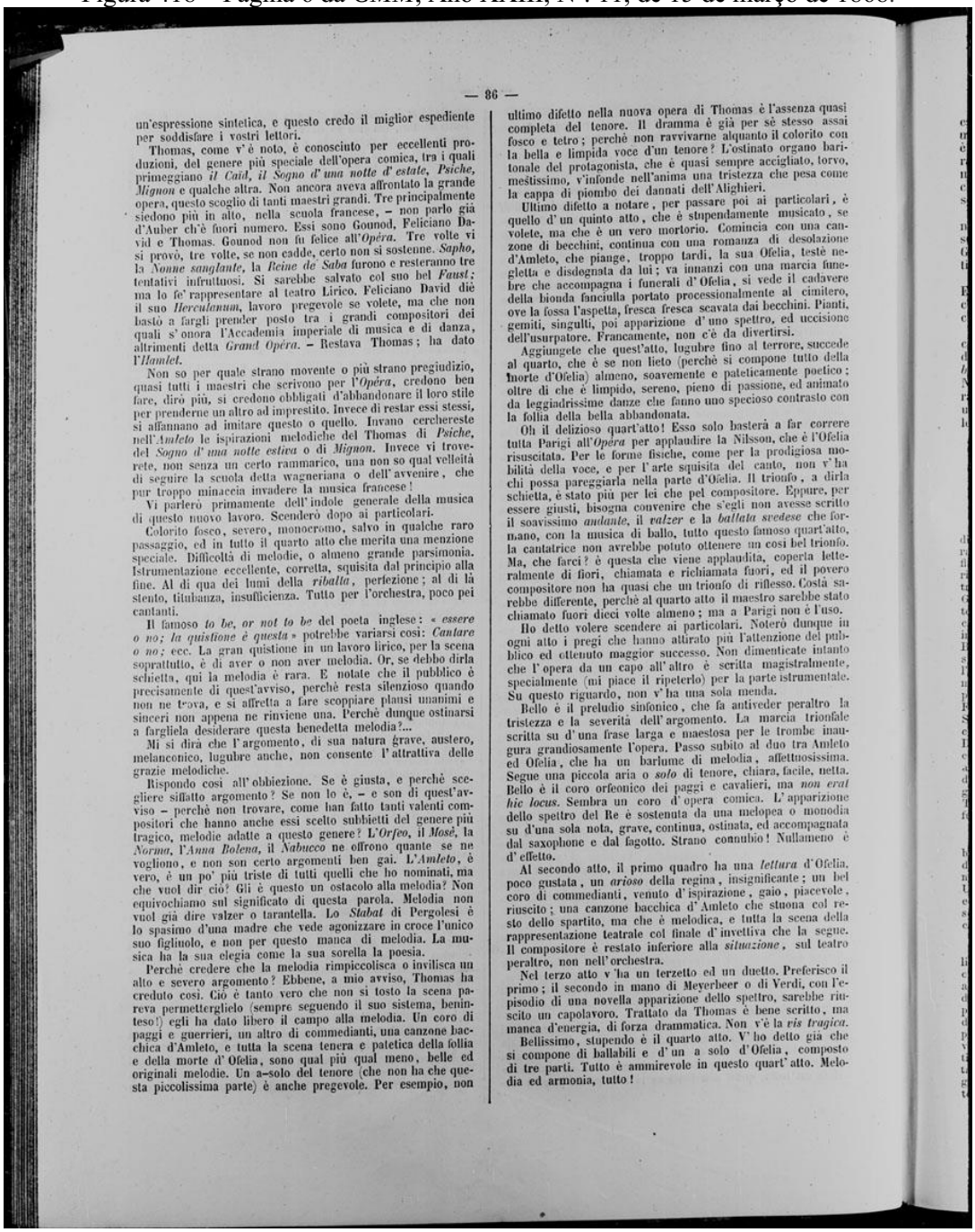
Parigi, 10 *marzo*.

L'*Amleto* di Ambrogio Thomas sarà l'argomento di questa mia lettera. Ma prima d'entrare in materia, distinguiamo. Che cosa preferite? L' impressione del pubblico, il giudizio dei giornali, o la modesta e sincera opinione del vostro corrispondente? Nel dubbio farò in modo di fondere il tutto in

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 85).

9.2.6.6 Anexo 9.2.XXVII – Estreia de Mefistofele, p. 6

Figura 418 – Página 6 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.



— 86 —

un'espressione sintetica, e questo credo il miglior espediente per soddisfare i vostri lettori.

Thomas, come v' è noto, è conosciuto per eccellenti produzioni, del genere più speciale dell'opera comica, tra i quali primeggiano *il Caïd*, *il Sogno d' una notte d' estate*, *Psiche*, *Mignon* e qualche altra. Non ancora aveva affrontato la grande opera, questo scoglio di tanti maestri grandi. Tre principalmente siedono più in alto, nella scuola francese, – non parlo già d'Auber ch'è fuori numero. Essi sono Gounod, Feliciano David e Thomas. Gounod non fu felice all'*Opéra*. Tre volte vi si provò, tre volte, se non cadde, certo non si sostenne. *Sapho*, la *Nonne sanglante*, la *Reine de Saba* furono e resteranno tre tentativi infruttuosi. Si sarebbe salvato col suo bel *Faust;* ma lo fe' rappresentare al teatro Lirico. Feliciano David diè il suo *Herculanum*, lavoro pregevole se volete, ma che non bastò a fargli prender posto tra i grandi compositori dei quali s' onora l'Accademia imperiale di musica e di danza, altrimenti detta *Grand Opéra*. – Restava Thomas; ha dato l'*Hamlet*.

Non so per quale strano movente o più strano pregiudizio, quasi tutti i maestri che scrivono per l'*Opéra*, credono ben fare, dirò più, si credono obbligati d'abbandonare il loro stile per prenderne un altro ad imprestito. Invece di restar essi stessi, si affannano ad imitare questo o quello. Invano cercherete nell'*Amleto* le ispirazioni melodiche del Thomas di *Psiche*, del *Sogno d' una notte estiva* o di *Mignon*. Invece vi troverete, non senza un certo rammarico, una non so qual velleità di seguire la scuola della wagneriana o dell' avvenire, che pur troppo minaccia invadere la musica francese!

Vi parlerò primamente dell' indole generale della musica di questo nuovo lavoro. Scenderò dopo ai particolari.

Colorito fosco, severo, monocromo, salvo in qualche raro passaggio, ed in tutto il quarto atto che merita una menzione speciale. Difficoltà di melodie, o almeno grande parsimonia. Istrumentazione eccellente, corretta, squisita dal principio alla fine. Al di qua dei lumi della *ribalta*, perfezione; al di là stento, titubanza, insufficienza. Tutto per l'orchestra, poco pei cantanti.

Il famoso *to be, or not to be* del poeta inglese: « *essere o no; la quistione è questa* » potrebbe variarsi così: *Cantare o no;* ecc. La gran quistione in un lavoro lirico, per la scena soprattutto, è di aver o non aver melodia. Or, se debbo dirla schietta, qui la melodia è rara. E notate che il pubblico è precisamente di quest'avviso, perchè resta silenzioso quando non ne trova, e si affretta a fare scoppiare plausi unanimi e sinceri non appena ne rinviene una. Perchè dunque ostinarsi a fargliela desiderare questa benedetta melodia?...

Mi si dirà che l' argomento, di sua natura grave, austero, melanconico, lugubre anche, non consente l' attrattiva delle grazie melodiche.

Rispondo così all' obbiezione. Se è giusta, e perchè scegliere siffatto argomento? Se non lo è, – e son di quest'avviso – perchè non trovare, come han fatto tanti valenti compositori che hanno anche essi scelto subbietti del genere più tragico, melodie adatte a questo genere? L'*Orfeo*, il *Mosè*, la *Norma*, l'*Anna Bolena*, il *Nabucco* ne offrono quante se ne vogliono, e non son certo argomenti ben gai. L'*Amleto*, è vero, è un po' più triste di tutti quelli che ho nominati, ma che vuol dir ciò? Gli è questo un ostacolo alla melodia? Non equivochiamo sul significato di questa parola. Melodia non vuol già dire valzer o tarantella. Lo *Stabat* di Pergolesi è lo spasimo d'una madre che vede agonizzare in croce l'unico suo figliuolo, e non per questo manca di melodia. La musica ha la sua elegia come la sua sorella la poesia.

Perchè credere che la melodia rimpiccolisca o invilisca un alto e severo argomento? Ebbene, a mio avviso, Thomas ha creduto così. Ciò è tanto vero che non si tosto la scena pareva permetterglielo (sempre seguendo il suo sistema, beninteso!) egli ha dato libero il campo alla melodia. Un coro di paggi e guerrieri, un altro di commedianti, una canzone bacchica d'Amleto, e tutta la scena tenera e patetica della follia e della morte d' Ofelia, sono qual più qual meno, belle ed originali melodie. Un a-solo del tenore (che non ha che questa piccolissima parte) è anche pregevole. Per esempio, non ultimo difetto nella nuova opera di Thomas è l'assenza quasi completa del tenore. Il dramma è già per sè stesso assai fosco e tetro; perchè non ravvivarne alquanto il colorito con la bella e limpida voce d'un tenore? L'ostinato organo baritonale del protagonista, che è quasi sempre accigliato, torvo, mestissimo, v'infonde nell'anima una tristezza che pesa come la cappa di piombo dei dannati dell'Alighieri.

Ultimo difetto a notare, per passare poi ai particolari, è quello d' un quinto atto, che è stupendamente musicato, se volete, ma che è un vero mortorio. Comincia con una canzone di becchini, continua con una romanza di desolazione d'Amleto, che piange, troppo tardi, la sua Ofelia, testè negletta e disdegnata da lui; va innanzi con una marcia funebre che accompagna i funerali d' Ofelia, si vede il cadavere della bionda fanciulla portato processionalmente al cimitero, ove la fossa l'aspetta, fresca fresca scavata dai becchini. Pianti, gemiti, singulti, poi apparizione d' uno spettro, ed uccisione dell'usurpatore. Francamente, non c'è da divertirsi.

Aggiungete che quest'atto, lugubre fino al terrore, succede al quarto, che è se non lieto (perchè si compone tutto della morte d'Ofelia) almeno, soavemente e pateticamente poetico; oltre di che è limpido, sereno, pieno di passione, ed animato da leggiadrissime danze che fanno uno specioso contrasto con la follia della bella abbandonata.

Oh il delizioso quart'atto! Esso solo basterà a far correre tutta Parigi all'*Opéra* per applaudire la Nilsson, che è l'Ofelia risuscitata. Per le forme fisiche, come per la prodigiosa mobilità della voce, e per l' arte squisita del canto, non v' ha chi possa pareggiarla nella parte d'Ofelia. Il trionfo, a dirla schietta, è stato più per lei che pel compositore. Eppure, per essere giusti, bisogna convenire che s'egli non avesse scritto il soavissimo *andante*, il *valzer* e la *ballata svedese* che formano, con la musica di ballo, tutto questo famoso quart'atto, la cantatrice non avrebbe potuto ottenere un così bel trionfo. Ma, che farci? è questa che viene applaudita, coperta letteralmente di fiori, chiamata e richiamata fuori, ed il povero compositore non ha quasi che un trionfo di riflesso. Costà sarebbe differente, perchè al quarto atto il maestro sarebbe stato chiamato fuori dieci volte almeno; ma a Parigi non è l'uso.

Ho detto volere scendere ai particolari. Noterò dunque in ogni atto i pregi che hanno attirato più l'attenzione del pubblico ed ottenuto maggior successo. Non dimenticate intanto che l' opera da un capo all' altro è scritta magistralmente, specialmente (mi piace il ripeterlo) per la parte istrumentale. Su questo riguardo, non v' ha una sola menda.

Bello è il preludio sinfonico, che fa antiveder peraltro la tristezza e la severità dell' argomento. La marcia trionfale scritta su d' una frase larga e maestosa per le trombe inaugura grandiosamente l'opera. Passo subito al duo tra Amleto ed Ofelia, che ha un barlume di melodia, affettuosissima. Segue una piccola aria o *solo* di tenore, chiara, facile, netta. Bello è il coro orfeonico dei paggi e cavalieri, ma *non erat hic locus*. Sembra un coro d' opera comica. L' apparizione dello spettro del Re è sostenuta da una melopea o monodia su d'una sola nota, grave, continua, ostinata, ed accompagnata dal saxophone e dal fagotto. Strano connubio! Nullameno è d' effetto.

Al secondo atto, il primo quadro ha una *lettura* d'Ofelia, poco gustata, un *arioso* della regina, insignificante; un bel coro di commedianti, venuto d' ispirazione, gaio, piacevole, riuscito; una canzone bacchica d' Amleto che stuona col resto dello spartito, ma che è melodica, e tutta la scena della rappresentazione teatrale col finale d' invettiva che la segue. Il compositore è restato inferiore alla *situazione*, sul teatro peraltro, non nell' orchestra.

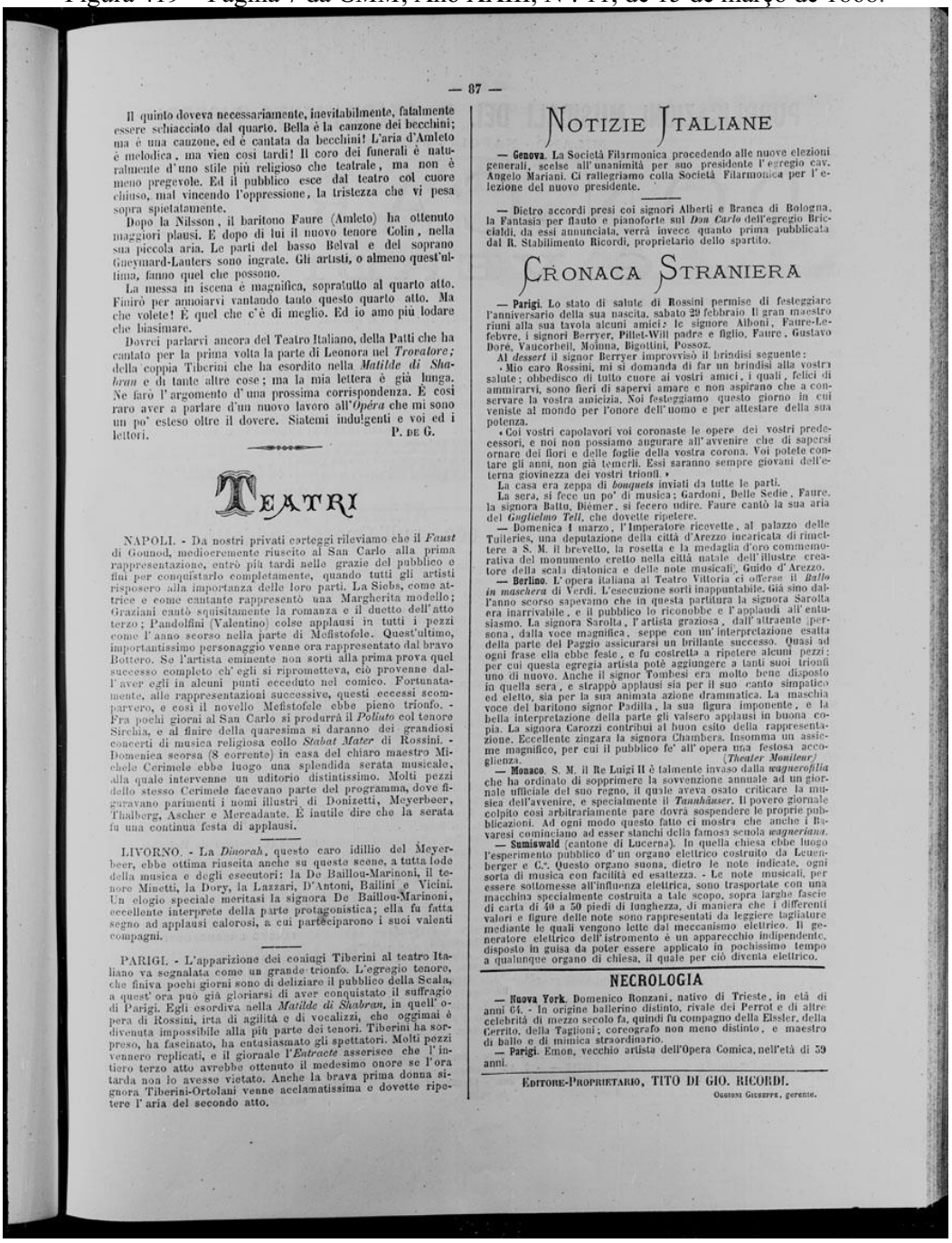
Nel terzo atto v' ha un terzetto ed un duetto. Preferisco il primo; il secondo in mano di Meyerbeer o di Verdi, con l'episodio di una novella apparizione dello spettro, sarebbe riuscito un capolavoro. Trattato da Thomas è bene scritto, ma manca d'energia, di forza drammatica. Non v'è la *vis tragica*.

Bellissimo, stupendo è il quarto atto. V' ho detto già che si compone di ballabili e d' un a solo d' Ofelia, composto di tre parti. Tutto è ammirevole in questo quart' atto. Melodia ed armonia, tutto!

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 86).

9.2.6.7 Anexo 9.2.XXVIII – Estreia de Mefistofele, p. 7

Figura 419 – Página 7 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.



— 87 —

Il quinto doveva necessariamente, inevitabilmente, fatalmente essere schiacciato dal quarto. Bella è la canzone dei becchini; ma è una canzone, ed è cantata da becchini! L'aria d'Amleto è melodica, ma vien così tardi! Il coro dei funerali è naturalmente d'uno stile più religioso che teatrale, ma non è meno pregevole. Ed il pubblico esce dal teatro col cuore chiuso, mal vincendo l'oppressione, la tristezza che vi pesa sopra spietatamente.

Dopo la Nilsson, il baritono Faure (Amleto) ha ottenuto maggiori plausi. E dopo di lui il nuovo tenore Colin, nella sua piccola aria. Le parti del basso Belval e del soprano Gueymard-Lauters sono ingrate. Gli artisti, o almeno quest'ultima, fanno quel che possono.

La messa in iscena è magnifica, sopratutto al quarto atto. Finirò per annoiarvi vantando tanto questo quarto atto. Ma che volete! È quel che c'è di meglio. Ed io amo più lodare che biasimare.

Dovrei parlarvi ancora del Teatro Italiano, della Patti che ha cantato per la prima volta la parte di Leonora nel *Trovatore;* della coppia Tiberini che ha esordito nella *Matilde di Shabran* e di tante altre cose; ma la mia lettera è già lunga. Ne farò l'argomento d'una prossima corrispondenza. È così raro aver a parlare d'un nuovo lavoro all'*Opéra* che mi sono un po' esteso oltre il dovere. Siatemi indulgenti e voi ed i lettori.

P. DE G.

TEATRI

NAPOLI. - Da nostri privati carteggi rileviamo che il *Faust* di Gounod, mediocremente riuscito al San Carlo alla prima rappresentazione, entrò più tardi nelle grazie del pubblico e finì per conquistarlo completamente, quando tutti gli artisti risposero alla importanza delle loro parti. La Siebs, come attrice e come cantante rappresentò una Margherita modello; Graziani cantò squisitamente la romanza e il duetto dell'atto terzo; Pandolfini (Valentino) colse applausi in tutti i pezzi come l'anno scorso nella parte di Mefistofele. Quest'ultimo, importantissimo personaggio venne ora rappresentato dal bravo Bottero. Se l'artista eminente non sorti alla prima prova quel successo completo ch'egli si riprometteva, ciò provenne dall'aver egli in alcuni punti ecceduto nel comico. Fortunatamente, alle rappresentazioni successive, questi eccessi scomparvero, e così il novello Mefistofele ebbe pieno trionfo. - Fra pochi giorni al San Carlo si produrrà il *Poliuto* col tenore Sirchia, e al finire della quaresima si daranno dei grandiosi concerti di musica religiosa collo *Stabat Mater* di Rossini. - Domenica scorsa (8 corrente) in casa del chiaro maestro Michele Cerimele ebbe luogo una splendida serata musicale, alla quale intervenne un uditorio distintissimo. Molti pezzi dello stesso Cerimele facevano parte del programma, dove figuravano parimenti i nomi illustri di Donizetti, Meyerbeer, Thalberg, Ascher e Mercadante. È inutile dire che la serata fu una continua festa di applausi.

LIVORNO. - La *Dinorah*, questo caro idillio del Meyerbeer, ebbe ottima riuscita anche su queste scene, a tutta lode della musica e degli esecutori: la De Baillou-Marinoni, il tenore Minetti, la Dory, la Lazzari, D'Antoni, Ballini e Vicini. Un elogio speciale meritasi la signora De Baillou-Marinoni, eccellente interprete della parte protagonistica; ella fu fatta segno ad applausi calorosi, a cui parteciparono i suoi valenti compagni.

PARIGI. - L'apparizione dei coniugi Tiberini al teatro Italiano va segnalata come un grande trionfo. L'egregio tenore, che finiva pochi giorni sono di deliziare il pubblico della Scala, a quest'ora può già gloriarsi di aver conquistato il suffragio di Parigi. Egli esordiva nella *Matilde di Shabran*, in quell'opera di Rossini, irta di agilità e di vocalizzi, che oggimai è divenuta impossibile alla più parte dei tenori. Tiberini ha sorpreso, ha fascinato, ha entusiasmato gli spettatori. Molti pezzi vennero replicati, e il giornale l'*Entracte* asserisce che l'intiero terzo atto avrebbe ottenuto il medesimo onore se l'ora tarda non lo avesse vietato. Anche la brava prima donna signora Tiberini-Ortolani venne acclamatissima e dovette ripetere l'aria del secondo atto.

NOTIZIE ITALIANE

— **Genova**. La Società Filarmonica procedendo alle nuove elezioni generali, scelse all'unanimità per suo presidente l'egregio cav. Angelo Mariani. Ci rallegriamo colla Società Filarmonica per l'elezione del nuovo presidente.

— Dietro accordi presi coi signori Alberti e Branca di Bologna, la Fantasia per flauto e pianoforte sul *Don Carlo* dell'egregio Briccialdi, da essi annunciata, verrà invece quanto prima pubblicata dal R. Stabilimento Ricordi, proprietario dello spartito.

CRONACA STRANIERA

— **Parigi**. Lo stato di salute di Rossini permise di festeggiare l'anniversario della sua nascita, sabato 29 febbraio. Il gran maestro riunì alla sua tavola alcuni amici: le signore Alboni, Faure-Lefebvre, i signori Berryer, Pillet-Will padre e figlio, Faure, Gustavo Doré, Vaucorbeil, Moinna, Bigottini, Possoz.

Al *dessert* il signor Berryer improvvisò il brindisi seguente:

« Mio caro Rossini, mi si domanda di far un brindisi alla vostra salute; obbedisco di tutto cuore ai vostri amici, i quali, felici di ammirarvi, sono fieri di sapervi amare e non aspirano che a conservare la vostra amicizia. Noi festeggiamo questo giorno in cui veniste al mondo per l'onore dell'uomo e per attestare della sua potenza.

« Coi vostri capolavori voi coronaste le opere dei vostri predecessori, e noi non possiamo augurare all'avvenire che di sapersi ornare dei fiori e delle foglie della vostra corona. Voi potete contare gli anni, non già temerli. Essi saranno sempre giovani dell'eterna giovinezza dei vostri trionfi. »

La casa era zeppa di *bouquets* inviati da tutte le parti.

La sera, si fece un po' di musica; Gardoni, Delle Sedie, Faure, la signora Battu, Diémer, si fecero udire. Faure cantò la sua aria del *Guglielmo Tell*, che dovette ripetere.

— Domenica 1 marzo, l'Imperatore ricevette, al palazzo delle Tuileries, una deputazione della città d'Arezzo incaricata di rimettere a S. M. il brevetto, la rosetta e la medaglia d'oro commemorativa del monumento eretto nella città natale dell'illustre creatore della scala diatonica e delle note musicali, Guido d'Arezzo.

— **Berlino**. L'opera italiana al Teatro Vittoria ci offerse il *Ballo in maschera* di Verdi. L'esecuzione sorti inappuntabile. Già sino dall'anno scorso sapevamo che in questa partitura la signora Sarolta era inarrivabile, e il pubblico lo riconobbe e l'applaudì all'entusiasmo. La signora Sarolta, l'artista graziosa, dall'attraente persona, dalla voce magnifica, seppe con un'interpretazione esatta della parte del Paggio assicurarsi un brillante successo. Quasi ad ogni frase ella ebbe feste, e fu costretta a ripetere alcuni pezzi: per cui questa egregia artista potè aggiungere a tanti suoi trionfi uno di nuovo. Anche il signor Tombesi era molto bene disposto in quella sera, e strappò applausi sia per il suo canto simpatico ed eletto, sia per la sua animata azione drammatica. La maschia voce del baritono signor Padilla, la sua figura imponente, e la bella interpretazione della parte gli valsero applausi in buona copia. La signora Carozzi contribuì al buon esito della rappresentazione. Eccellente zingara la signora Chambers. Insomma un assieme magnifico, per cui il pubblico fe' all'opera una festosa accoglienza. (*Theater Monileur*)

— **Monaco**. S. M. il Re Luigi II è talmente invaso dalla *wagnerofilia* che ha ordinato di sopprimere la sovvenzione annuale ad un giornale ufficiale del suo regno, il quale aveva osato criticare la musica dell'avvenire, e specialmente il *Tannhäuser*. Il povero giornale colpito così arbitrariamente pare dovrà sospendere le proprie pubblicazioni. Ad ogni modo questo fatto ci mostra che anche i Bavaresi cominciano ad esser stanchi della famosa scuola *wagneriana*.

— **Sumiswald** (cantone di Lucerna). In quella chiesa ebbe luogo l'esperimento pubblico d'un organo elettrico costruito da Leuenberger e C.ie. Questo organo suona, dietro le note indicate, ogni sorta di musica con facilità ed esattezza. - Le note musicali, per essere sottomesse all'influenza elettrica, sono trasportate con una macchina specialmente costruita a tale scopo, sopra larghe fascie di carta di 40 a 50 piedi di lunghezza, di maniera che i differenti valori e figure delle note sono rappresentati da leggiere tagliature mediante le quali vengono lette dal meccanismo elettrico. Il generatore elettrico dell'istromento è un apparecchio indipendente, disposto in guisa da poter essere applicato in pochissimo tempo a qualunque organo di chiesa, il quale per ciò diventa elettrico.

NECROLOGIA

— **Nuova York**. Domenico Ronzani, nativo di Trieste, in età di anni 64. - In origine ballerino distinto, rivale dei Perrot e di altre celebrità di mezzo secolo fa, quindi fu compagno della Elssler, della Cerrito, della Taglioni; coreografo non meno distinto, e maestro di ballo e di mimica straordinario.

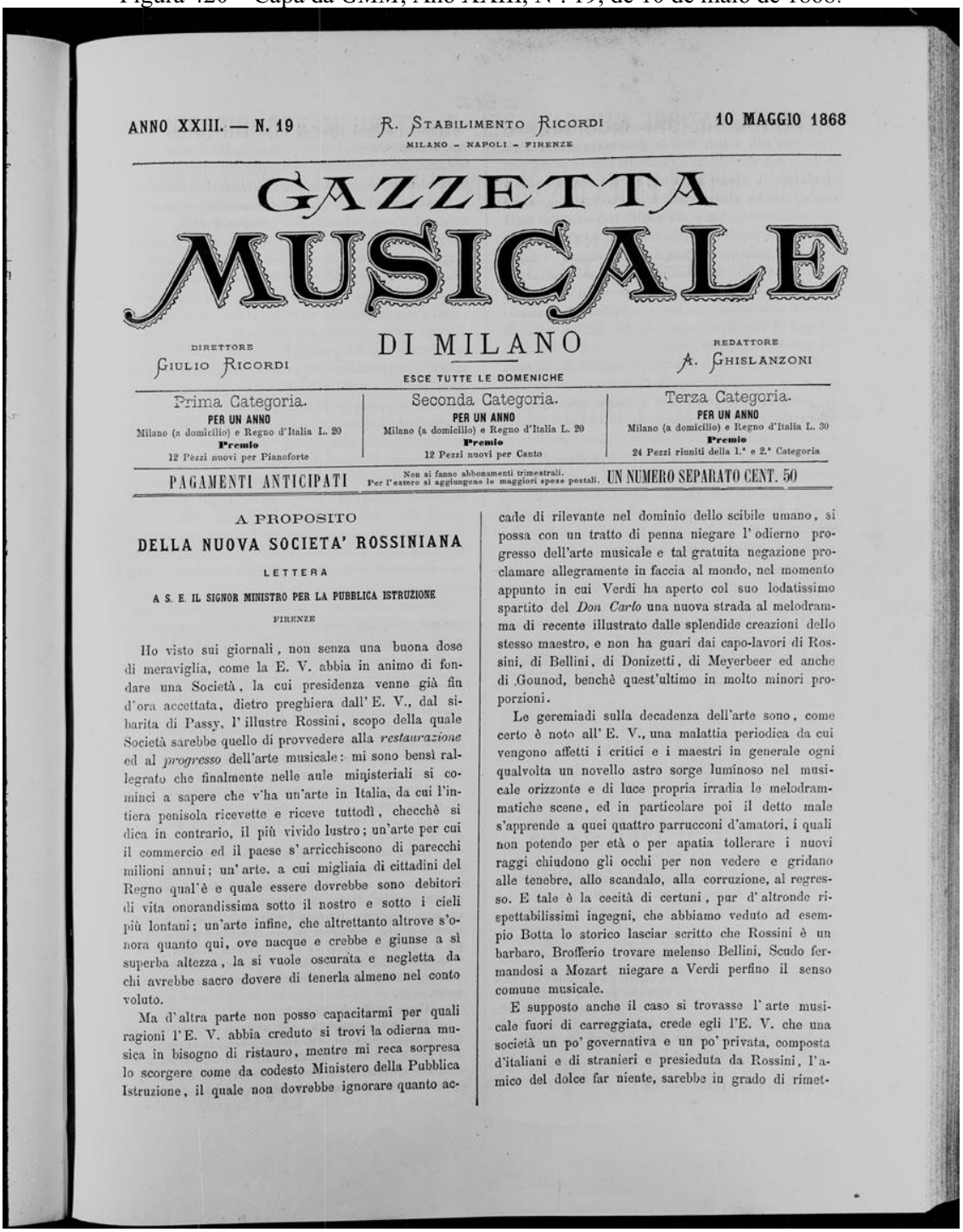
— **Parigi**. Emon, vecchio artista dell'Opera Comica, nell'età di 59 anni.

EDITORE-PROPRIETARIO, TITO DI GIO. RICORDI.
OGGIONI GIUSEPPE, gerente.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 87).

9.2.7 Anexo 9.2.XXIX – *GMM* (1868:19)

9.2.7.1 Anexo 9.2.XXX – Caso Broglio, por Mariotti, p.1

Figura 420 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 19, de 10 de maio de 1868.

ANNO XXIII. — N. 19 R. Stabilimento Ricordi 10 MAGGIO 1868
MILANO - NAPOLI - FIRENZE

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

DIRETTORE Giulio Ricordi
REDATTORE A. Ghislanzoni
ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Prima Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 Premio 12 Pezzi nuovi per Pianoforte
Seconda Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 Premio 12 Pezzi nuovi per Canto
Terza Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 30 Premio 24 Pezzi riuniti della 1.ª e 2.ª Categoria

PAGAMENTI ANTICIPATI Non si fanno abbonamenti trimestrali. Per l'estero si aggiungono le maggiori spese postali. UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

A PROPOSITO DELLA NUOVA SOCIETA' ROSSINIANA

LETTERA

A S. E. IL SIGNOR MINISTRO PER LA PUBBLICA ISTRUZIONE

FIRENZE

Ho visto sui giornali, non senza una buona dose di meraviglia, come la E. V. abbia in animo di fondare una Società, la cui presidenza venne già fin d'ora accettata, dietro preghiera dall' E. V., dal sibarita di Passy, l' illustre Rossini, scopo della quale Società sarebbe quello di provvedere alla *restaurazione* ed al *progresso* dell'arte musicale: mi sono bensì rallegrato che finalmente nelle aule ministeriali si cominci a sapere che v'ha un'arte in Italia, da cui l'intiera penisola ricevette e riceve tuttodì, checchè si dica in contrario, il più vivido lustro; un'arte per cui il commercio ed il paese s' arricchiscono di parecchi milioni annui; un' arte, a cui migliaia di cittadini del Regno qual'è e quale essere dovrebbe sono debitori di vita onorandissima sotto il nostro e sotto i cieli più lontani; un'arte infine, che altrettanto altrove s'onora quanto qui, ove nacque e crebbe e giunse a sì superba altezza, la si vuole oscurata e negletta da chi avrebbe sacro dovere di tenerla almeno nel conto voluto.

Ma d'altra parte non posso capacitarmi per quali ragioni l'E. V. abbia creduto si trovi la odierna musica in bisogno di ristauro, mentre mi reca sorpresa lo scorgere come da codesto Ministero della Pubblica Istruzione, il quale non dovrebbe ignorare quanto accade di rilevante nel dominio dello scibile umano, si possa con un tratto di penna niegare l' odierno progresso dell'arte musicale e tal gratuita negazione proclamare allegramente in faccia al mondo, nel momento appunto in cui Verdi ha aperto col suo lodatissimo spartito del *Don Carlo* una nuova strada al melodramma di recente illustrato dalle splendide creazioni dello stesso maestro, e non ha guari dai capo-lavori di Rossini, di Bellini, di Donizetti, di Meyerbeer ed anche di Gounod, benchè quest'ultimo in molto minori proporzioni.

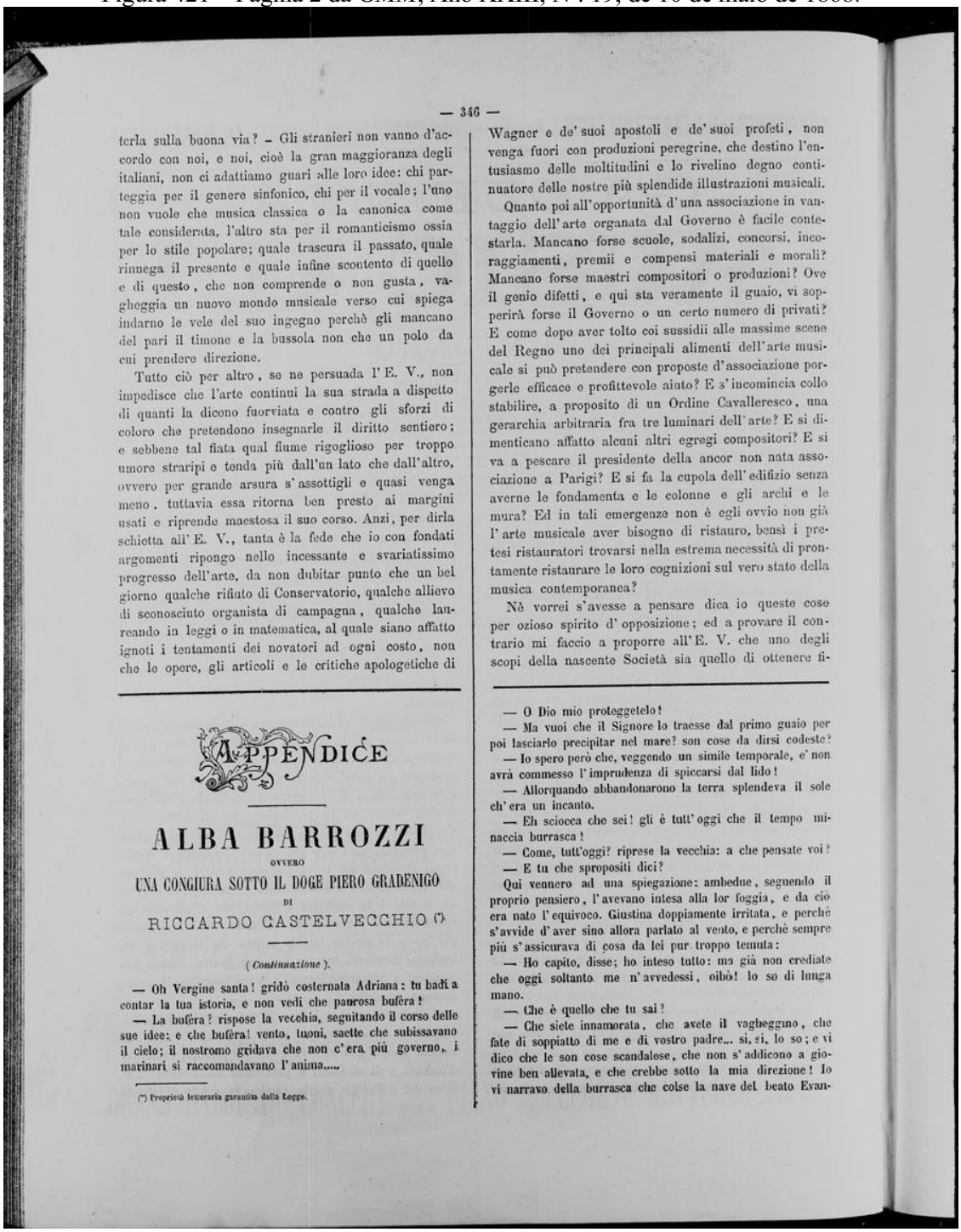
Le geremiadi sulla decadenza dell'arte sono, come certo è noto all' E. V., una malattia periodica da cui vengono affetti i critici e i maestri in generale ogni qualvolta un novello astro sorge luminoso nel musicale orizzonte e di luce propria irradia le melodrammatiche scene, ed in particolare poi il detto male s'apprende a quei quattro parrucconi d'amatori, i quali non potendo per età o per apatia tollerare i nuovi raggi chiudono gli occhi per non vedere e gridano alle tenebre, allo scandalo, alla corruzione, al regresso. E tale è la cecità di certuni, pur d' altronde rispettabilissimi ingegni, che abbiamo veduto ad esempio Botta lo storico lasciar scritto che Rossini è un barbaro, Brofferio trovare melenso Bellini, Scudo fermandosi a Mozart niegare a Verdi perfino il senso comune musicale.

E supposto anche il caso si trovasse l' arte musicale fuori di carreggiata, crede egli l'E. V. che una società un po' governativa e un po' privata, composta d'italiani e di stranieri e presieduta da Rossini, l'amico del dolce far niente, sarebbe in grado di rimet-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 145).

9.2.7.2 Anexo 9.2.XXXI – Caso Broglio, por Mariotti, p.2

Figura 421 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 19, de 10 de maio de 1868.



terla sulla buona via? – Gli stranieri non vanno d'accordo con noi, e noi, cioè la gran maggioranza degli italiani, non ci adattiamo guari alle loro idee: chi parteggia per il genere sinfonico, chi per il vocale; l'uno non vuole che musica classica o la canonica come tale considerata, l'altro sta per il romanticismo ossia per lo stile popolare; quale trascura il passato, quale rinnega il presente e quale infine scontento di quello e di questo, che non comprende o non gusta, vagheggia un nuovo mondo musicale verso cui spiega indarno le vele del suo ingegno perchè gli mancano del pari il timone e la bussola non che un polo da cui prendere direzione.

Tutto ciò per altro, se ne persuada l'E. V., non impedisce che l'arte continui la sua strada a dispetto di quanti la dicono fuorviata e contro gli sforzi di coloro che pretendono insegnarle il diritto sentiero; e sebbene tal fiata qual fiume rigoglioso per troppo umore straripi e tenda più dall'un lato che dall'altro, ovvero per grande arsura s'assottigli e quasi venga meno, tuttavia essa ritorna ben presto ai margini usati e riprende maestosa il suo corso. Anzi, per dirla schietta all'E. V., tanta è la fede che io con fondati argomenti ripongo nello incessante e svariatissimo progresso dell'arte, da non dubitar punto che un bel giorno qualche rifiuto di Conservatorio, qualche allievo di sconosciuto organista di campagna, qualche laureando in leggi o in matematica, al quale siano affatto ignoti i tentamenti dei novatori ad ogni costo, non che le opere, gli articoli e le critiche apologetiche di Wagner e de' suoi apostoli e de' suoi profeti, non venga fuori con produzioni peregrine, che destino l'entusiasmo delle moltitudini e lo rivelino degno continuatore delle nostre più splendide illustrazioni musicali.

Quanto poi all'opportunità d'una associazione in vantaggio dell'arte organata dal Governo è facile contestarla. Mancano forse scuole, sodalizi, concorsi, incoraggiamenti, premii e compensi materiali e morali? Mancano forse maestri compositori o produzioni? Ove il genio difetti, e qui sta veramente il guaio, vi sopperirà forse il Governo o un certo numero di privati? E come dopo aver tolto coi sussidii alle massime scene del Regno uno dei principali alimenti dell'arte musicale si può pretendere con proposte d'associazione porgerle efficace e profittevole aiuto? E s'incomincia collo stabilire, a proposito di un Ordine Cavalleresco, una gerarchia arbitraria fra tre luminari dell'arte? E si dimenticano affatto alcuni altri egregi compositori? E si va a pescare il presidente della ancor non nata associazione a Parigi? E si fa la cupola dell'edifizio senza averne le fondamenta e le colonne e gli archi e le mura? Ed in tali emergenze non è egli ovvio non già l'arte musicale aver bisogno di ristauro, bensì i pretesi ristauratori trovarsi nella estrema necessità di prontamente ristaurare le loro cognizioni sul vero stato della musica contemporanea?

Nè vorrei s'avesse a pensare dica io queste cose per ozioso spirito d'opposizione; ed a provare il contrario mi faccio a proporre all'E. V. che uno degli scopi della nascente Società sia quello di ottenere fi-

---

APPENDICE

ALBA BARROZZI

OVVERO

UNA CONGIURA SOTTO IL DOGE PIERO GRADENIGO

DI

RICCARDO CASTELVECCHIO (*)

(*Continuazione*).

— Oh Vergine santa! gridò costernata Adriana: tu badi a contar la tua istoria, e non vedi che paurosa bufèra!

— La bufèra? rispose la vecchia, seguitando il corso delle sue idee: e che bufèra! vento, tuoni, saette che subissavano il cielo; il nostromo gridava che non c'era più governo, i marinari si raccomandavano l'anima.....

(*) Proprietà letteraria garantita dalla Legge.

— O Dio mio proteggetelo!

— Ma vuoi che il Signore lo traesse dal primo guaio per poi lasciarlo precipitar nel mare? son cose da dirsi codeste?

— Io spero però che, veggendo un simile temporale, e' non avrà commesso l'imprudenza di spiccarsi dal lido!

— Allorquando abbandonarono la terra splendeva il sole ch'era un incanto.

— Eh sciocca che sei! gli è tutt'oggi che il tempo minaccia burrasca!

— Come, tutt'oggi? riprese la vecchia: a che pensate voi?

— E tu che spropositi dici?

Qui vennero ad una spiegazione: ambedue, seguendo il proprio pensiero, l'avevano intesa alla lor foggia, e da ciò era nato l'equivoco. Giustina doppiamente irritata, e perchè s'avvide d'aver sino allora parlato al vento, e perchè sempre più s'assicurava di cosa da lei pur troppo temuta:

— Ho capito, disse; ho inteso tutto: ma già non crediate che oggi soltanto me n'avvedessi, oibò! lo so di lunga mano.

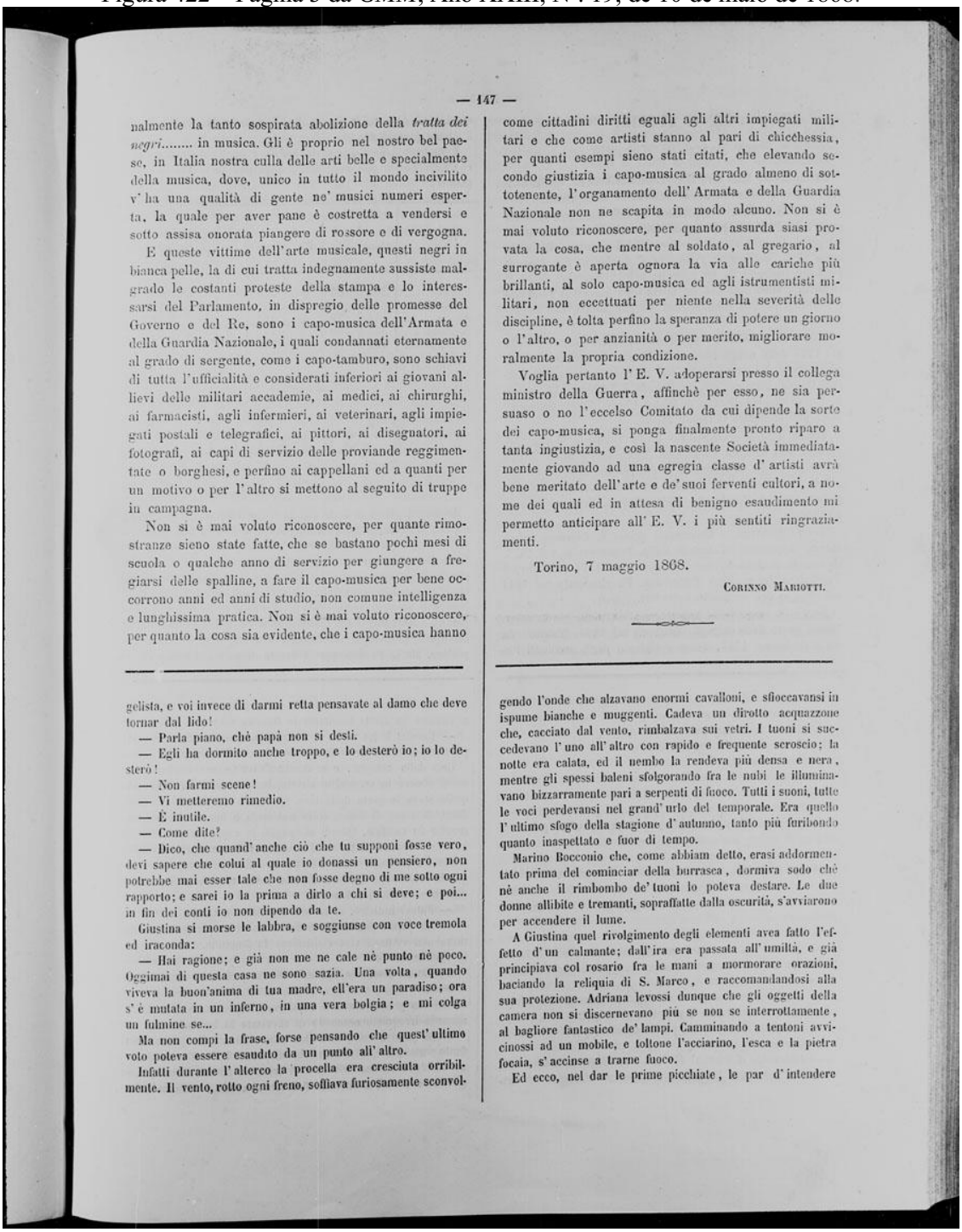
— Che è quello che tu sai?

— Che siete innamorata, che avete il vagheggino, che fate di soppiatto di me e di vostro padre... sì, sì, lo so; e vi dico che le son cose scandalose, che non s'addicono a giovine ben allevata, e che crebbe sotto la mia direzione! Io vi narravo della burrasca che colse la nave del beato Evan-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 146).

9.2.7.3 Anexo 9.2.XXXII – Caso Broglio, por Mariotti, p.3

Figura 422 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 19, de 10 de maio de 1868.



— 147 —

nalmente la tanto sospirata abolizione della *tratta dei negri*..... in musica. Gli è proprio nel nostro bel paese, in Italia nostra culla delle arti belle e specialmente della musica, dove, unico in tutto il mondo incivilito v' ha una qualità di gente ne' musici numeri esperta, la quale per aver pane è costretta a vendersi e sotto assisa onorata piangere di rossore e di vergogna.

E queste vittime dell'arte musicale, questi negri in bianca pelle, la di cui tratta indegnamente sussiste malgrado le costanti proteste della stampa e lo interessarsi del Parlamento, in dispregio delle promesse del Governo e del Re, sono i capo-musica dell'Armata e della Guardia Nazionale, i quali condannati eternamente al grado di sergente, come i capo-tamburo, sono schiavi di tutta l'ufficialità e considerati inferiori ai giovani allievi delle militari accademie, ai medici, ai chirurghi, ai farmacisti, agli infermieri, ai veterinari, agli impiegati postali e telegrafici, ai pittori, ai disegnatori, ai fotografi, ai capi di servizio delle proviande reggimentate o borghesi, e perfino ai cappellani ed a quanti per un motivo o per l'altro si mettono al seguito di truppe in campagna.

Non si è mai voluto riconoscere, per quante rimostranze sieno state fatte, che se bastano pochi mesi di scuola o qualche anno di servizio per giungere a fregiarsi delle spalline, a fare il capo-musica per bene occorrono anni ed anni di studio, non comune intelligenza e lunghissima pratica. Non si è mai voluto riconoscere, per quanto la cosa sia evidente, che i capo-musica hanno come cittadini diritti eguali agli altri impiegati militari e che come artisti stanno al pari di chicchessia, per quanti esempi sieno stati citati, che elevando secondo giustizia i capo-musica al grado almeno di sottotenente, l'organamento dell' Armata e della Guardia Nazionale non ne scapita in modo alcuno. Non si è mai voluto riconoscere, per quanto assurda siasi provata la cosa, che mentre al soldato, al gregario, al surrogante è aperta ognora la via alle cariche più brillanti, al solo capo-musica ed agli istrumentisti militari, non eccettuati per niente nella severità delle discipline, è tolta perfino la speranza di potere un giorno o l'altro, o per anzianità o per merito, migliorare moralmente la propria condizione.

Voglia pertanto l' E. V. adoperarsi presso il collega ministro della Guerra, affinchè per esso, ne sia persuaso o no l'eccelso Comitato da cui dipende la sorte dei capo-musica, si ponga finalmente pronto riparo a tanta ingiustizia, e così la nascente Società immediatamente giovando ad una egregia classe d' artisti avrà bene meritato dell'arte e de' suoi ferventi cultori, a nome dei quali ed in attesa di benigno esaudimento mi permetto anticipare all' E. V. i più sentiti ringraziamenti.

Torino, 7 maggio 1868.

CORINNO MARIOTTI.

---

gelista, e voi invece di darmi retta pensavate al damo che deve tornar dal lido!

— Parla piano, chè papà non si desti.

— Egli ha dormito anche troppo, e lo desterò io; io lo desterò!

— Non farmi scene!

— Vi metteremo rimedio.

— È inutile.

— Come dite?

— Dico, che quand' anche ciò che tu supponi fosse vero, devi sapere che colui al quale io donassi un pensiero, non potrebbe mai esser tale che non fosse degno di me sotto ogni rapporto; e sarei io la prima a dirlo a chi si deve; e poi... in fin dei conti io non dipendo da te.

Giustina si morse le labbra, e soggiunse con voce tremola ed iraconda:

— Hai ragione; e già non me ne cale nè punto nè poco. Oggimai di questa casa ne sono sazia. Una volta, quando viveva la buon'anima di tua madre, ell'era un paradiso; ora s' è mutata in un inferno, in una vera bolgia; e mi colga un fulmine se...

Ma non compì la frase, forse pensando che quest' ultimo voto poteva essere esaudito da un punto all' altro.

Infatti durante l' alterco la procella era cresciuta orribilmente. Il vento, rotto ogni freno, soffiava furiosamente sconvolgendo l'onde che alzavano enormi cavalloni, e sfioccavansi in ispume bianche e muggenti. Cadeva un dirotto acquazzone che, cacciato dal vento, rimbalzava sui vetri. I tuoni si succedevano l' uno all' altro con rapido e frequente scroscio; la notte era calata, ed il nembo la rendeva più densa e nera, mentre gli spessi baleni sfolgorando fra le nubi le illuminavano bizzarramente pari a serpenti di fuoco. Tutti i suoni, tutte le voci perdevansi nel grand' urlo del temporale. Era quello l' ultimo sfogo della stagione d' autunno, tanto più furibondo quanto inaspettato e fuor di tempo.

Marino Bocconio che, come abbiam detto, erasi addormentato prima del cominciar della burrasca, dormiva sodo chè nè anche il rimbombo de' tuoni lo poteva destare. Le due donne allibite e tremanti, sopraffatte dalla oscurità, s'avviarono per accendere il lume.

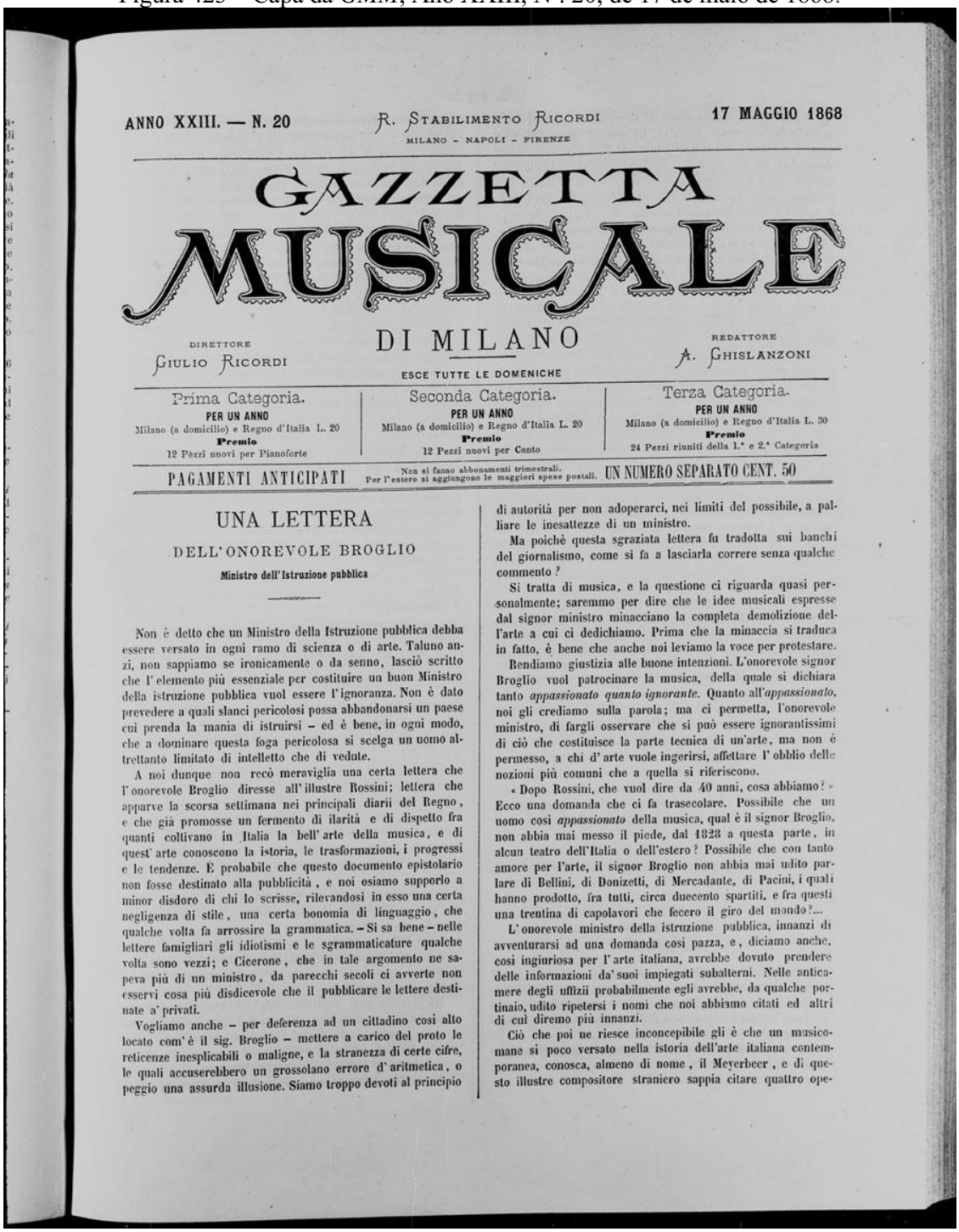
A Giustina quel rivolgimento degli elementi avea fatto l'effetto d' un calmante; dall' ira era passata all' umiltà, e già principiava col rosario fra le mani a mormorare orazioni, baciando la reliquia di S. Marco, e raccomandandosi alla sua protezione. Adriana levossi dunque che gli oggetti della camera non si discernevano più se non se interrottamente, al bagliore fantastico de' lampi. Camminando a tentoni avvicinossi ad un mobile, e toltone l'acciarino, l'esca e la pietra focaia, s' accinse a trarne fuoco.

Ed ecco, nel dar le prime picchiate, le par d' intendere

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 147).

9.2.8 Anexo 9.2.XXXIII – *GMM* (1868:20)

9.2.8.1 Anexo 9.2.XXXIV – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.1

Figura 423 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 20, de 17 de maio de 1868.

ANNO XXIII. — N. 20 R. Stabilimento Ricordi 17 MAGGIO 1868
MILANO - NAPOLI - FIRENZE

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

DIRETTORE Giulio Ricordi
REDATTORE A. Ghislanzoni
ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Prima Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 Premio 12 Pezzi nuovi per Pianoforte
Seconda Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 Premio 12 Pezzi nuovi per Canto
Terza Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 30 Premio 24 Pezzi riuniti della 1.ª e 2.ª Categoria

PAGAMENTI ANTICIPATI Non si fanno abbonamenti trimestrali. Per l'estero si aggiungono le maggiori spese postali. UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

UNA LETTERA
DELL'ONOREVOLE BROGLIO
Ministro dell'Istruzione pubblica

Non è detto che un Ministro della Istruzione pubblica debba essere versato in ogni ramo di scienza o di arte. Taluno anzi, non sappiamo se ironicamente o da senno, lasciò scritto che l'elemento più essenziale per costituire un buon Ministro della istruzione pubblica vuol essere l'ignoranza. Non è dato prevedere a quali slanci pericolosi possa abbandonarsi un paese cui prenda la mania di istruirsi – ed è bene, in ogni modo, che a dominare questa foga pericolosa si scelga un uomo altrettanto limitato di intelletto che di vedute.

A noi dunque non recò meraviglia una certa lettera che l'onorevole Broglio diresse all'illustre Rossini; lettera che apparve la scorsa settimana nei principali diarii del Regno, e che già promosse un fermento di ilarità e di dispetto fra quanti coltivano in Italia la bell'arte della musica, e di quest'arte conoscono la istoria, le trasformazioni, i progressi e le tendenze. È probabile che questo documento epistolario non fosse destinato alla pubblicità, e noi osiamo supporlo a minor disdoro di chi lo scrisse, rilevandosi in esso una certa negligenza di stile, una certa bonomia di linguaggio, che qualche volta fa arrossire la grammatica. – Si sa bene – nelle lettere famigliari gli idiotismi e le sgrammaticature qualche volta sono vezzi; e Cicerone, che in tale argomento ne sapeva più di un ministro, da parecchi secoli ci avverte non esservi cosa più disdicevole che il pubblicare le lettere destinate a' privati.

Vogliamo anche – per deferenza ad un cittadino così alto locato com'è il sig. Broglio – mettere a carico del proto le reticenze inesplicabili o maligne, e la stranezza di certe cifre, le quali accuserebbero un grossolano errore d'aritmetica, o peggio una assurda illusione. Siamo troppo devoti al principio di autorità per non adoperarci, nei limiti del possibile, a palliare le inesattezze di un ministro.

Ma poichè questa sgraziata lettera fu tradotta sui banchi del giornalismo, come si fa a lasciarla correre senza qualche commento?

Si tratta di musica, e la questione ci riguarda quasi personalmente; saremmo per dire che le idee musicali espresse dal signor ministro minacciano la completa demolizione dell'arte a cui ci dedichiamo. Prima che la minaccia si traduca in fatto, è bene che anche noi leviamo la voce per protestare.

Rendiamo giustizia alle buone intenzioni. L'onorevole signor Broglio vuol patrocinare la musica, della quale si dichiara tanto *appassionato quanto ignorante*. Quanto all'*appassionato*, noi gli crediamo sulla parola; ma ci permetta, l'onorevole ministro, di fargli osservare che si può essere ignorantissimi di ciò che costituisce la parte tecnica di un'arte, ma non è permesso, a chi d'arte vuole ingerirsi, affettare l'obblio delle nozioni più comuni che a quella si riferiscono.

« Dopo Rossini, che vuol dire da 40 anni, cosa abbiamo? » Ecco una domanda che ci fa trasecolare. Possibile che un uomo così *appassionato* della musica, qual è il signor Broglio, non abbia mai messo il piede, dal 1823 a questa parte, in alcun teatro dell'Italia o dell'estero? Possibile che con tanto amore per l'arte, il signor Broglio non abbia mai udito parlare di Bellini, di Donizetti, di Mercadante, di Pacini, i quali hanno prodotto, fra tutti, circa duecento spartiti, e fra questi una trentina di capolavori che fecero il giro del mondo?...

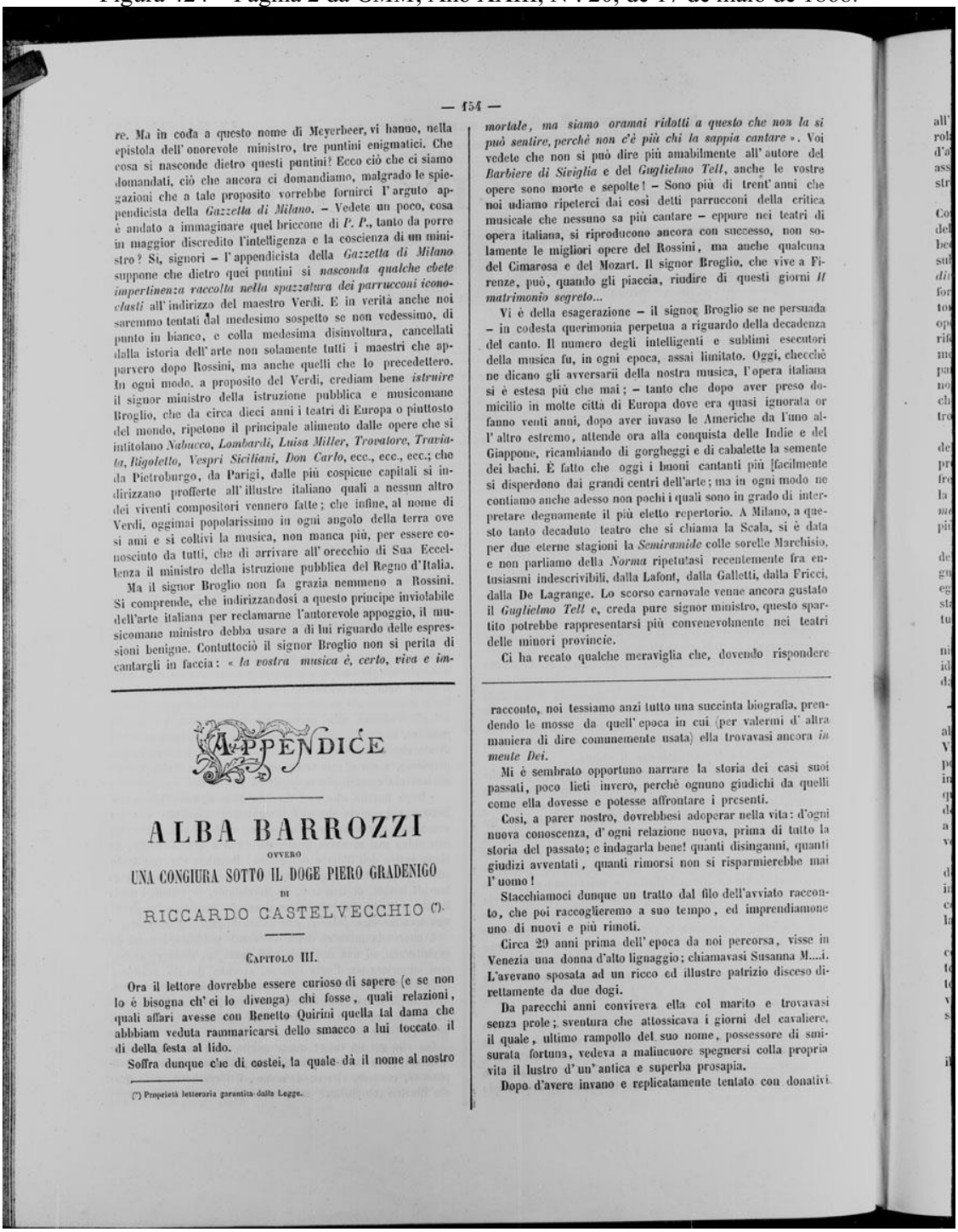
L'onorevole ministro della istruzione pubblica, innanzi di avventurarsi ad una domanda così pazza, e, diciamo anche, così ingiuriosa per l'arte italiana, avrebbe dovuto prendere delle informazioni da' suoi impiegati subalterni. Nelle anticamere degli uffizii probabilmente egli avrebbe, da qualche portinaio, udito ripetersi i nomi che noi abbiamo citati ed altri di cui diremo più innanzi.

Ciò che poi ne riesce inconcepibile gli è che un musicomane sì poco versato nella istoria dell'arte italiana contemporanea, conosca, almeno di nome, il Meyerbeer, e di questo illustre compositore straniero sappia citare quattro ope-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 154).

9.2.8.2 Anexo 9.2.XXXV – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.2

Figura 424 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 20, de 17 de maio de 1868.



— 154 —

re. Ma in coda a questo nome di Meyerbeer, vi hanno, nella epistola dell' onorevole ministro, tre puntini enigmatici. Che cosa si nasconde dietro questi puntini? Ecco ciò che ci siamo domandati, ciò che ancora ci domandiamo, malgrado le spiegazioni che a tale proposito vorrebbe fornirci l' arguto appendicista della *Gazzetta di Milano*. – Vedete un poco, cosa è andato a immaginare quel briccone di *P. P.*, tanto da porre in maggior discredito l'intelligenza e la coscienza di un ministro? Sì, signori – l' appendicista della *Gazzetta di Milano* suppone che dietro quei puntini si *nasconda qualche ebete impertinenza raccolta nella spazzatura dei parrucconi iconoclasti* all' indirizzo del maestro Verdi. E in verità anche noi saremmo tentati dal medesimo sospetto se non vedessimo, di punto in bianco, e colla medesima disinvoltura, cancellati dalla istoria dell' arte non solamente tutti i maestri che apparvero dopo Rossini, ma anche quelli che lo precedettero. In ogni modo, a proposito del Verdi, crediam bene *istruire* il signor ministro della istruzione pubblica e musicomane Broglio, che da circa dieci anni i teatri di Europa o piuttosto del mondo, ripetono il principale alimento dalle opere che si intitolano *Nabucco, Lombardi, Luisa Miller, Trovatore, Traviata, Rigoletto, Vespri Siciliani, Don Carlo*, ecc., ecc., ecc.; che da Pietroburgo, da Parigi, dalle più cospicue capitali si indirizzano profferte all' illustre italiano quali a nessun altro dei viventi compositori vennero fatte; che infine, al nome di Verdi, oggimai popolarissimo in ogni angolo della terra ove si ami e si coltivi la musica, non manca più, per essere conosciuto da tutti, che di arrivare all' orecchio di Sua Eccellenza il ministro della istruzione pubblica del Regno d'Italia.

Ma il signor Broglio non fa grazia nemmeno a Rossini. Si comprende, che indirizzandosi a questo principe inviolabile dell'arte italiana per reclamarne l'autorevole appoggio, il musicomane ministro debba usare a di lui riguardo delle espressioni benigne. Contuttociò il signor Broglio non si perita di cantargli in faccia: « *la vostra musica è, certo, viva e immortale, ma siamo oramai ridotti a questo che non la si può sentire, perchè non c'è più chi la sappia cantare* ». Voi vedete che non si può dire più amabilmente all' autore del *Barbiere di Siviglia* e del *Guglielmo Tell*, anche le vostre opere sono morte e sepolte! – Sono più di trent' anni che noi udiamo ripeterci dai così detti parrucconi della critica musicale che nessuno sa più cantare – eppure nei teatri di opera italiana, si riproducono ancora con successo, non solamente le migliori opere del Rossini, ma anche qualcuna del Cimarosa e del Mozart. Il signor Broglio, che vive a Firenze, può, quando gli piaccia, riudire di questi giorni *Il matrimonio segreto*...

Vi è della esagerazione – il signor Broglio se ne persuada – in codesta querimonia perpetua a riguardo della decadenza del canto. Il numero degli intelligenti e sublimi esecutori della musica fu, in ogni epoca, assai limitato. Oggi, checchè ne dicano gli avversarii della nostra musica, l'opera italiana si è estesa più che mai; – tanto che dopo aver preso domicilio in molte città di Europa dove era quasi ignorata or fanno venti anni, dopo aver invaso le Americhe da l'uno all' altro estremo, attende ora alla conquista delle Indie e del Giappone, ricambiando di gorgheggi e di cabalette la semente dei bachi. È fatto che oggi i buoni cantanti più facilmente si disperdono dai grandi centri dell'arte; ma in ogni modo ne contiamo anche adesso non pochi i quali sono in grado di interpretare degnamente il più eletto repertorio. A Milano, a questo tanto decaduto teatro che si chiama la Scala, si è data per due eterne stagioni la *Semiramide* colle sorelle Marchisio, e non parliamo della *Norma* ripetutasi recentemente fra entusiasmi indescrivibili, dalla Lafont, dalla Galletti, dalla Fricci, dalla De Lagrange. Lo scorso carnovale venne ancora gustato il *Guglielmo Tell* e, creda pure signor ministro, questo spartito potrebbe rappresentarsi più convenevolmente nei teatri delle minori provincie.

Ci ha recato qualche meraviglia che, dovendo rispondere

APPENDICE

ALBA BARROZZI

OVVERO

UNA CONGIURA SOTTO IL DOGE PIERO GRADENIGO

DI

RICCARDO CASTELVECCHIO (*).

Capitolo III.

Ora il lettore dovrebbe essere curioso di sapere (e se non lo è bisogna ch' ei lo divenga) chi fosse, quali relazioni, quali affari avesse con Benetto Quirini quella tal dama che abbbiam veduta rammaricarsi dello smacco a lui toccato il dì della festa al lido.

Soffra dunque che di costei, la quale dà il nome al nostro racconto, noi tessiamo anzi tutto una succinta biografia, prendendo le mosse da quell' epoca in cui (per valermi d' altra maniera di dire comunemente usata) ella trovavasi ancora *in mente Dei*.

Mi è sembrato opportuno narrare la storia dei casi suoi passati, poco lieti invero, perchè ognuno giudichi da quelli come ella dovesse e potesse affrontare i presenti.

Così, a parer nostro, dovrebbesi adoperar nella vita: d'ogni nuova conoscenza, d' ogni relazione nuova, prima di tutto la storia del passato; e indagarla bene! quanti disinganni, quanti giudizi avventati, quanti rimorsi non si risparmierebbe mai l' uomo!

Stacchiamoci dunque un tratto dal filo dell'avviato racconto, che poi raccoglieremo a suo tempo, ed imprendiamone uno di nuovi e più rimoti.

Circa 20 anni prima dell' epoca da noi percorsa, visse in Venezia una donna d'alto lignaggio; chiamavasi Susanna M....i. L'avevano sposata ad un ricco ed illustre patrizio disceso direttamente da due dogi.

Da parecchi anni conviveva ella col marito e trovavasi senza prole; sventura che attossicava i giorni del cavaliere, il quale, ultimo rampollo del suo nome, possessore di smisurata fortuna, vedeva a malincuore spegnersi colla propria vita il lustro d' un' antica e superba prosapia.

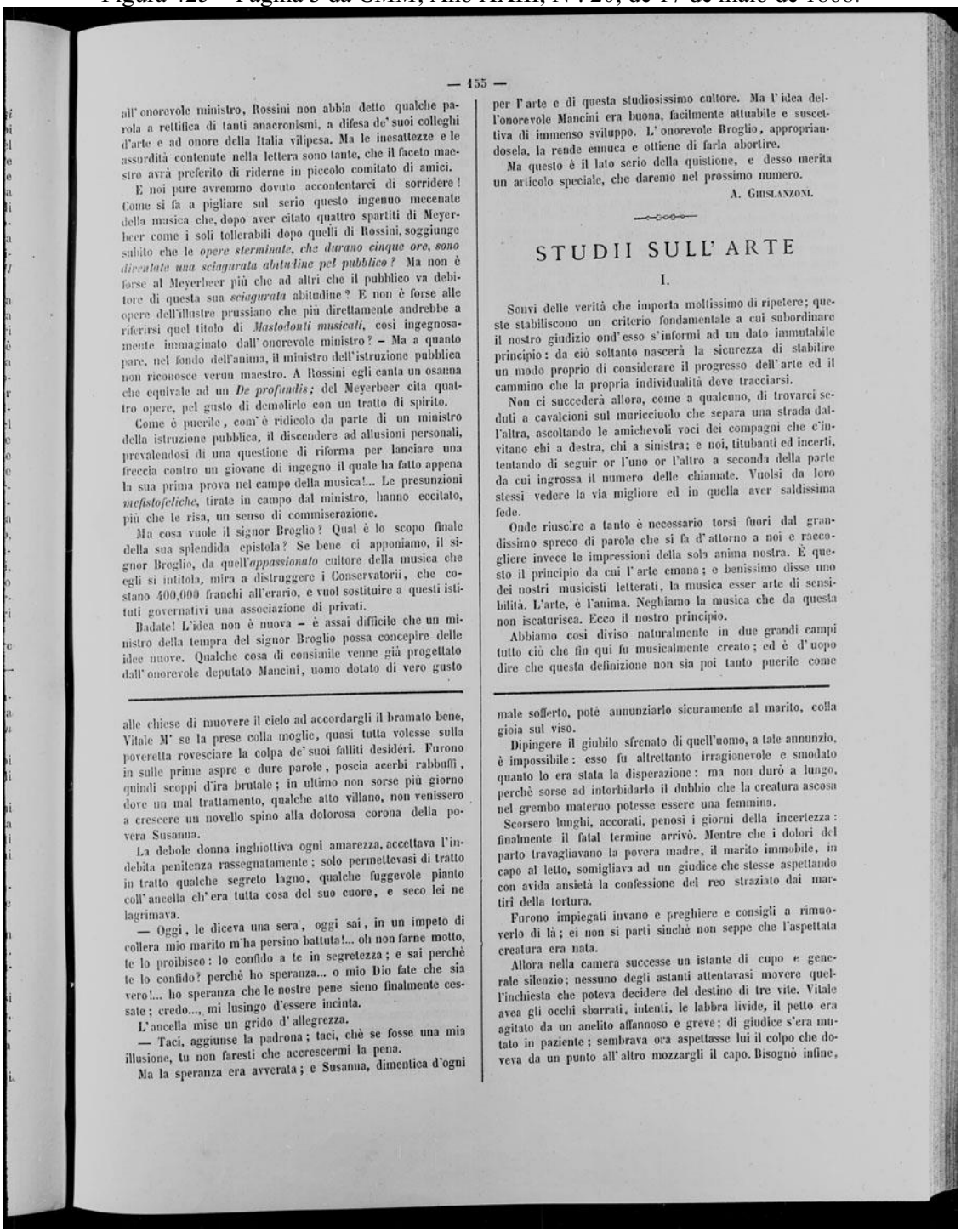
Dopo d'avere invano e replicatamente tentato con donativi

(*) Proprietà letteraria garantita dalla Legge.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 155).

9.2.8.3 Anexo 9.2.XXXVI – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.3

Figura 425 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 20, de 17 de maio de 1868.



— 155 —

all' onorevole ministro, Rossini non abbia detto qualche parola a rettifica di tanti anacronismi, a difesa de' suoi colleghi d'arte e ad onore della Italia vilipesa. Ma le inesattezze e le assurdità contenute nella lettera sono tante, che il faceto maestro avrà preferito di riderne in piccolo comitato di amici.

E noi pure avremmo dovuto accontentarci di sorridere! Come si fa a pigliare sul serio questo ingenuo mecenate della musica che, dopo aver citato quattro spartiti di Meyerbeer come i soli tollerabili dopo quelli di Rossini, soggiunge subito che le *opere sterminate, che durano cinque ore, sono diventate una sciagurata abitudine pel pubblico?* Ma non è forse al Meyerbeer più che ad altri che il pubblico va debitore di questa sua *sciagurata* abitudine? E non è forse alle opere dell'illustre prussiano che più direttamente andrebbe a riferirsi quel titolo di *Mastodonti musicali*, così ingegnosamente immaginato dall' onorevole ministro? – Ma a quanto pare, nel fondo dell'anima, il ministro dell'istruzione pubblica non riconosce verun maestro. A Rossini egli canta un osanna che equivale ad un *De profundis;* del Meyerbeer cita quattro opere, pel gusto di demolirle con un tratto di spirito.

Come è puerile, com'è ridicolo da parte di un ministro della istruzione pubblica, il discendere ad allusioni personali, prevalendosi di una questione di riforma per lanciare una freccia contro un giovane di ingegno il quale ha fatto appena la sua prima prova nel campo della musica!... Le presunzioni *mefistofeliche*, tirate in campo dal ministro, hanno eccitato, più che le risa, un senso di commiserazione.

Ma cosa vuole il signor Broglio? Qual è lo scopo finale della sua splendida epistola? Se bene ci apponiamo, il signor Broglio, da quell'*appassionato* cultore della musica che egli si intitola, mira a distruggere i Conservatorii, che costano 400,000 franchi all'erario, e vuol sostituire a questi istituti governativi una associazione di privati.

Badate! L'idea non è nuova – è assai difficile che un ministro della tempra del signor Broglio possa concepire delle idee nuove. Qualche cosa di consimile venne già progettato dall' onorevole deputato Mancini, uomo dotato di vero gusto per l'arte e di questa studiosissimo cultore. Ma l'idea dell'onorevole Mancini era buona, facilmente attuabile e suscettiva di immenso sviluppo. L' onorevole Broglio, appropriandosela, la rende eunuca e ottiene di farla abortire.

Ma questo è il lato serio della quistione, e desso merita un articolo speciale, che daremo nel prossimo numero.

A. Ghislanzoni.

STUDII SULL' ARTE

I.

Sonvi delle verità che importa moltissimo di ripetere; queste stabiliscono un criterio fondamentale a cui subordinare il nostro giudizio ond'esso s'informi ad un dato immutabile principio: da ciò soltanto nascerà la sicurezza di stabilire un modo proprio di considerare il progresso dell'arte ed il cammino che la propria individualità deve tracciarsi.

Non ci succederà allora, come a qualcuno, di trovarci seduti a cavalcioni sul muricciuolo che separa una strada dall'altra, ascoltando le amichevoli voci dei compagni che c'invitano chi a destra, chi a sinistra; e noi, titubanti ed incerti, tentando di seguir or l'uno or l'altro a seconda della parte da cui ingrossa il numero delle chiamate. Vuolsi da loro stessi vedere la via migliore ed in quella aver saldissima fede.

Onde riuscire a tanto è necessario torsi fuori dal grandissimo spreco di parole che si fa d'attorno a noi e raccogliere invece le impressioni della sola anima nostra. È questo il principio da cui l'arte emana; e benissimo disse uno dei nostri musicisti letterati, la musica esser arte di sensibilità. L'arte, è l'anima. Neghiamo la musica che da questa non iscaturisca. Ecco il nostro principio.

Abbiamo così diviso naturalmente in due grandi campi tutto ciò che fin qui fu musicalmente creato; ed è d'uopo dire che questa definizione non sia poi tanto puerile come

---

alle chiese di muovere il cielo ad accordargli il bramato bene, Vitale M' se la prese colla moglie, quasi tutta volesse sulla poveretta rovesciare la colpa de' suoi falliti desidèri. Furono in sulle prime aspre e dure parole, poscia acerbi rabbuffi, quindi scoppi d'ira brutale; in ultimo non sorse più giorno dove un mal trattamento, qualche atto villano, non venissero a crescere un novello spino alla dolorosa corona della povera Susanna.

La debole donna inghiottiva ogni amarezza, accettava l'indebita penitenza rassegnatamente; solo permettevasi di tratto in tratto qualche segreto lagno, qualche fuggevole pianto coll' ancella ch' era tutta cosa del suo cuore, e seco lei ne lagrimava.

— Oggi, le diceva una sera, oggi sai, in un impeto di collera mio marito m'ha persino battuta!... oh non farne motto, te lo proibisco: lo confido a te in segretezza; e sai perchè te lo confido? perchè ho speranza... o mio Dio fate che sia vero!... ho speranza che le nostre pene sieno finalmente cessate; credo..., mi lusingo d'essere incinta.

L'ancella mise un grido d'allegrezza.

— Taci, aggiunse la padrona; taci, chè se fosse una mia illusione, tu non faresti che accrescermi la pena.

Ma la speranza era avverata; e Susanna, dimentica d'ogni male sofferto, potè annunziarlo sicuramente al marito, colla gioia sul viso.

Dipingere il giubilo sfrenato di quell'uomo, a tale annunzio, è impossibile: esso fu altrettanto irragionevole e smodato quanto lo era stata la disperazione: ma non durò a lungo, perchè sorse ad intorbidarlo il dubbio che la creatura ascosa nel grembo materno potesse essere una femmina.

Scorsero lunghi, accorati, penosi i giorni della incertezza: finalmente il fatal termine arrivò. Mentre che i dolori del parto travagliavano la povera madre, il marito immobile, in capo al letto, somigliava ad un giudice che stesse aspettando con avida ansietà la confessione del reo straziato dai martiri della tortura.

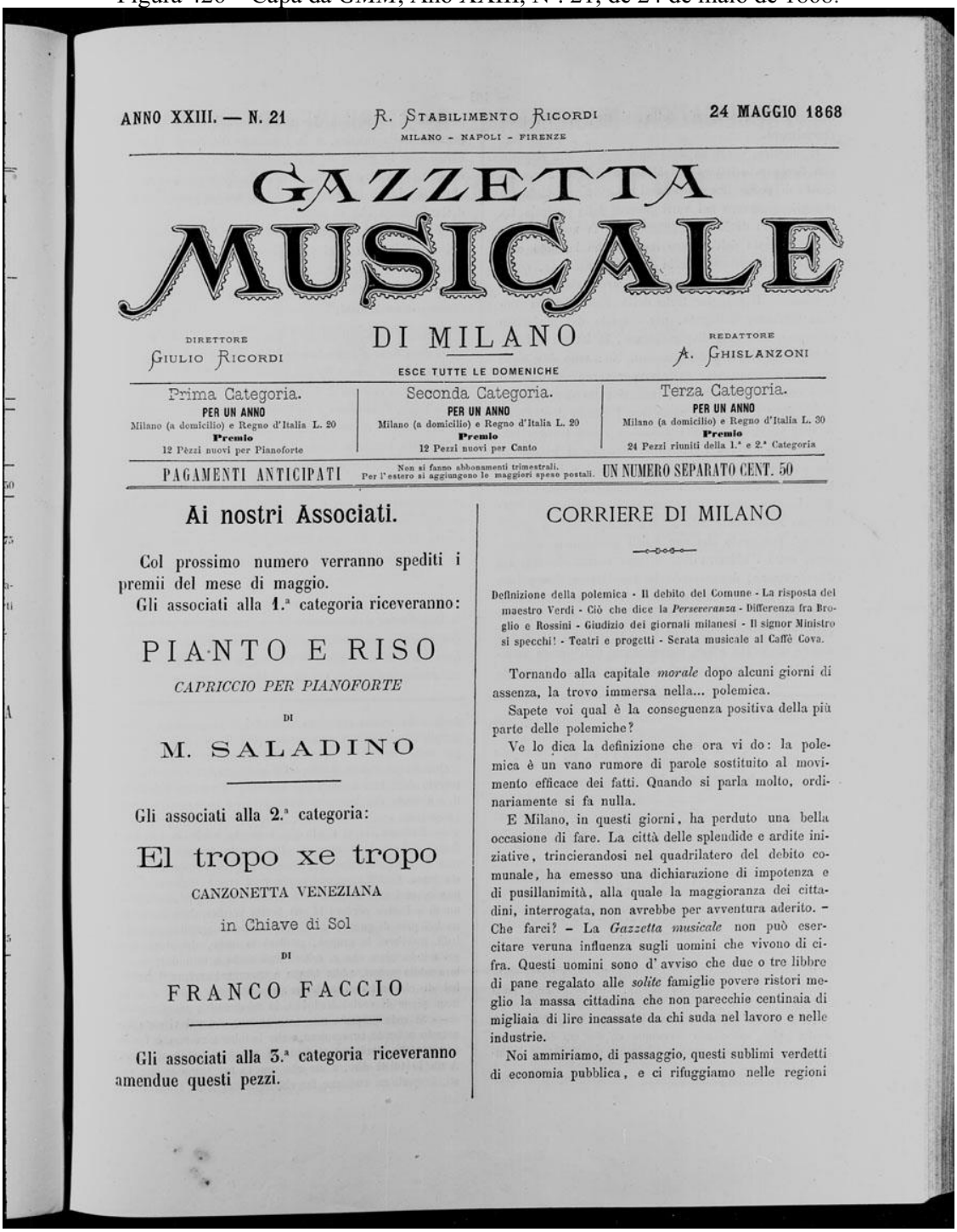
Furono impiegati invano e preghiere e consigli a rimuoverlo di là; ei non si partì sinchè non seppe che l'aspettata creatura era nata.

Allora nella camera successe un istante di cupo e generale silenzio; nessuno degli astanti attentavasi movere quell'inchiesta che poteva decidere del destino di tre vite. Vitale avea gli occhi sbarrati, intenti, le labbra livide, il petto era agitato da un anelito affannoso e greve; di giudice s'era mutato in paziente; sembrava ora aspettasse lui il colpo che doveva da un punto all'altro mozzargli il capo. Bisognò infine,

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 156).

9.2.9 Anexo 9.2.XXXVII – *GMM* (1868:21)

9.2.9.1 Anexo 9.2.XXXVIII – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.1

Figura 426 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 21, de 24 de maio de 1868.

ANNO XXIII. — N. 21 — R. Stabilimento Ricordi — 24 MAGGIO 1868

MILANO - NAPOLI - FIRENZE

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

DIRETTORE Giulio Ricordi — REDATTORE A. Ghislanzoni

ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Prima Categoria.	Seconda Categoria.	Terza Categoria.
PER UN ANNO	PER UN ANNO	PER UN ANNO
Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20	Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20	Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 30
Premio	Premio	Premio
12 Pezzi nuovi per Pianoforte	12 Pezzi nuovi per Canto	24 Pezzi riuniti della 1.ª e 2.ª Categoria

PAGAMENTI ANTICIPATI — Non si fanno abbonamenti trimestrali. Per l'estero si aggiungono le maggiori spese postali. — UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

Ai nostri Associati.

Col prossimo numero verranno spediti i premii del mese di maggio.

Gli associati alla 1.ª categoria riceveranno:

PIANTO E RISO

CAPRICCIO PER PIANOFORTE

DI

M. SALADINO

Gli associati alla 2.ª categoria:

El tropo xe tropo

CANZONETTA VENEZIANA

in Chiave di Sol

DI

FRANCO FACCIO

Gli associati alla 3.ª categoria riceveranno amendue questi pezzi.

CORRIERE DI MILANO

Definizione della polemica - Il debito del Comune - La risposta del maestro Verdi - Ciò che dice la *Perseveranza* - Differenza fra Broglio e Rossini - Giudizio dei giornali milanesi - Il signor Ministro si specchi! - Teatri e progetti - Serata musicale al Caffè Cova.

Tornando alla capitale *morale* dopo alcuni giorni di assenza, la trovo immersa nella... polemica.

Sapete voi qual è la conseguenza positiva della più parte delle polemiche?

Ve lo dica la definizione che ora vi do: la polemica è un vano rumore di parole sostituito al movimento efficace dei fatti. Quando si parla molto, ordinariamente si fa nulla.

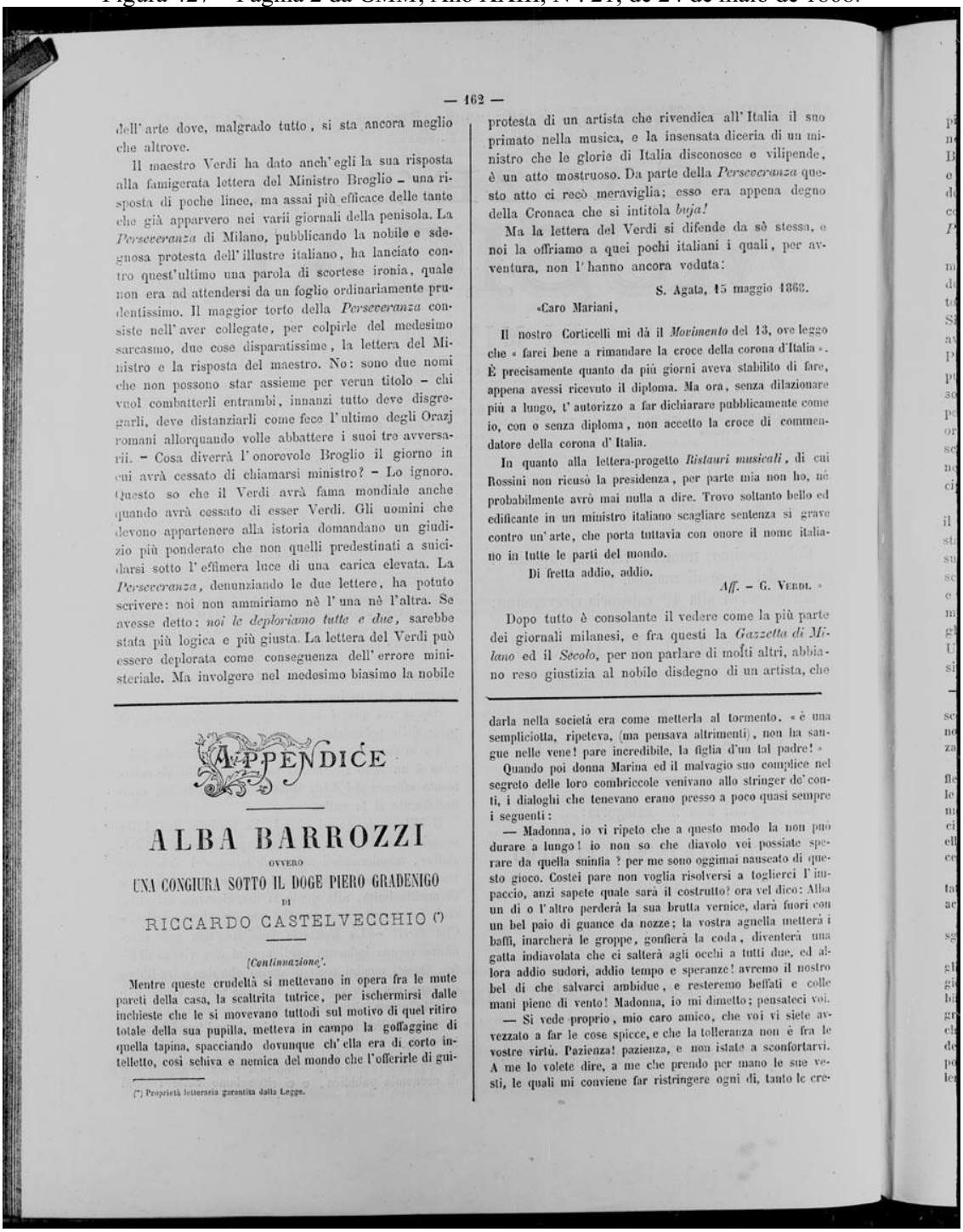
E Milano, in questi giorni, ha perduto una bella occasione di fare. La città delle splendide e ardite iniziative, trincierandosi nel quadrilatero del debito comunale, ha emesso una dichiarazione di impotenza e di pusillanimità, alla quale la maggioranza dei cittadini, interrogata, non avrebbe per avventura aderito. – Che farci? – La *Gazzetta musicale* non può esercitare veruna influenza sugli uomini che vivono di cifra. Questi uomini sono d'avviso che due o tre libbre di pane regalato alle *solite* famiglie povere ristori meglio la massa cittadina che non parecchie centinaia di migliaia di lire incassate da chi suda nel lavoro e nelle industrie.

Noi ammiriamo, di passaggio, questi sublimi verdetti di economia pubblica, e ci rifuggiamo nelle regioni

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 161).

9.2.9.2 Anexo 9.2.XXXIX – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.2

Figura 427 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 21, de 24 de maio de 1868.



— 162 —

dell' arte dove, malgrado tutto, si sta ancora meglio che altrove.

Il maestro Verdi ha dato anch' egli la sua risposta alla famigerata lettera del Ministro Broglio – una risposta di poche linee, ma assai più efficace delle tante che già apparvero nei varii giornali della penisola. La *Perseveranza* di Milano, pubblicando la nobile e sdegnosa protesta dell' illustre italiano, ha lanciato contro quest'ultimo una parola di scortese ironia, quale non era ad attendersi da un foglio ordinariamente prudentissimo. Il maggior torto della *Perseveranza* consiste nell' aver collegate, per colpirle del medesimo sarcasmo, due cose disparatissime, la lettera del Ministro e la risposta del maestro. No: sono due nomi che non possono star assieme per verun titolo – chi vuol combatterli entrambi, innanzi tutto deve disgregarli, deve distanziarli come fece l' ultimo degli Orazj romani allorquando volle abbattere i suoi tre avversarii. – Cosa diverrà l' onorevole Broglio il giorno in cui avrà cessato di chiamarsi ministro? – Lo ignoro. Questo so che il Verdi avrà fama mondiale anche quando avrà cessato di esser Verdi. Gli uomini che devono appartenere alla istoria domandano un giudizio più ponderato che non quelli predestinati a suicidarsi sotto l' effimera luce di una carica elevata. La *Perseveranza*, denunziando le due lettere, ha potuto scrivere: noi non ammiriamo nè l' una nè l'altra. Se avesse detto: *noi le deploriamo tutte e due*, sarebbe stata più logica e più giusta. La lettera del Verdi può essere deplorata come conseguenza dell' errore ministeriale. Ma involgere nel medesimo biasimo la nobile protesta di un artista che rivendica all' Italia il suo primato nella musica, e la insensata diceria di un ministro che le glorie di Italia disconosce e vilipende, è un atto mostruoso. Da parte della *Perseveranza* questo atto ci recò meraviglia; esso era appena degno della Cronaca che si intitola *buja!*

Ma la lettera del Verdi si difende da sè stessa, e noi la offriamo a quei pochi italiani i quali, per avventura, non l' hanno ancora veduta:

S. Agata, 15 maggio 1868.

«Caro Mariani,

Il nostro Corticelli mi dà il *Movimento* del 13, ove leggo che « farei bene a rimandare la croce della corona d'Italia ». È precisamente quanto da più giorni aveva stabilito di fare, appena avessi ricevuto il diploma. Ma ora, senza dilazionare più a lungo, t' autorizzo a far dichiarare pubblicamente come io, con o senza diploma, non accetto la croce di commendatore della corona d' Italia.

In quanto alla lettera-progetto *Ristauri musicali*, di cui Rossini non ricusò la presidenza, per parte mia non ho, nè probabilmente avrò mai nulla a dire. Trovo soltanto bello ed edificante in un ministro italiano scagliare sentenza si grave contro un' arte, che porta tuttavia con onore il nome italiano in tutte le parti del mondo.

Di fretta addio, addio.

Aff. – G. Verdi. »

Dopo tutto è consolante il vedere come la più parte dei giornali milanesi, e fra questi la *Gazzetta di Milano* ed il *Secolo*, per non parlare di molti altri, abbiano reso giustizia al nobile disdegno di un artista, che

---

APPENDICE

ALBA BARROZZI

OVVERO

UNA CONGIURA SOTTO IL DOGE PIERO GRADENIGO

DI

RICCARDO CASTELVECCHIO (*)

[Continuazione].

Mentre queste crudeltà si mettevano in opera fra le mute pareti della casa, la scaltrita tutrice, per ischermirsi dalle inchieste che le si movevano tuttodì sul motivo di quel ritiro totale della sua pupilla, metteva in campo la goffaggine di quella tapina, spacciando dovunque ch' ella era di corto intelletto, così schiva e nemica del mondo che l'offerirle di guidarla nella società era come metterla al tormento. « è una sempliciotta, ripeteva, (ma pensava altrimenti), non ha sangue nelle vene! pare incredibile, la figlia d'un tal padre! »

Quando poi donna Marina ed il malvagio suo complice nel segreto delle loro combriccole venivano allo stringer de' conti, i dialoghi che tenevano erano presso a poco quasi sempre i seguenti:

— Madonna, io vi ripeto che a questo modo la non può durare a lungo! io non so che diavolo voi possiate sperare da quella sninfia? per me sono oggimai nauseato di questo gioco. Costei pare non voglia risolversi a toglierci l' impaccio, anzi sapete quale sarà il costrutto? ora vel dico: Alba un di o l' altro perderà la sua brutta vernice, darà fuori con un bel paio di guance da nozze; la vostra agnella metterà i baffi, inarcherà le groppe, gonfierà la coda, diventerà una gatta indiavolata che ci salterà agli occhi a tutti due, ed allora addio sudori, addio tempo e speranze! avremo il nostro bel di che salvarci ambidue, e resteremo beffati e colle mani piene di vento! Madonna, io mi dimetto; pensateci voi.

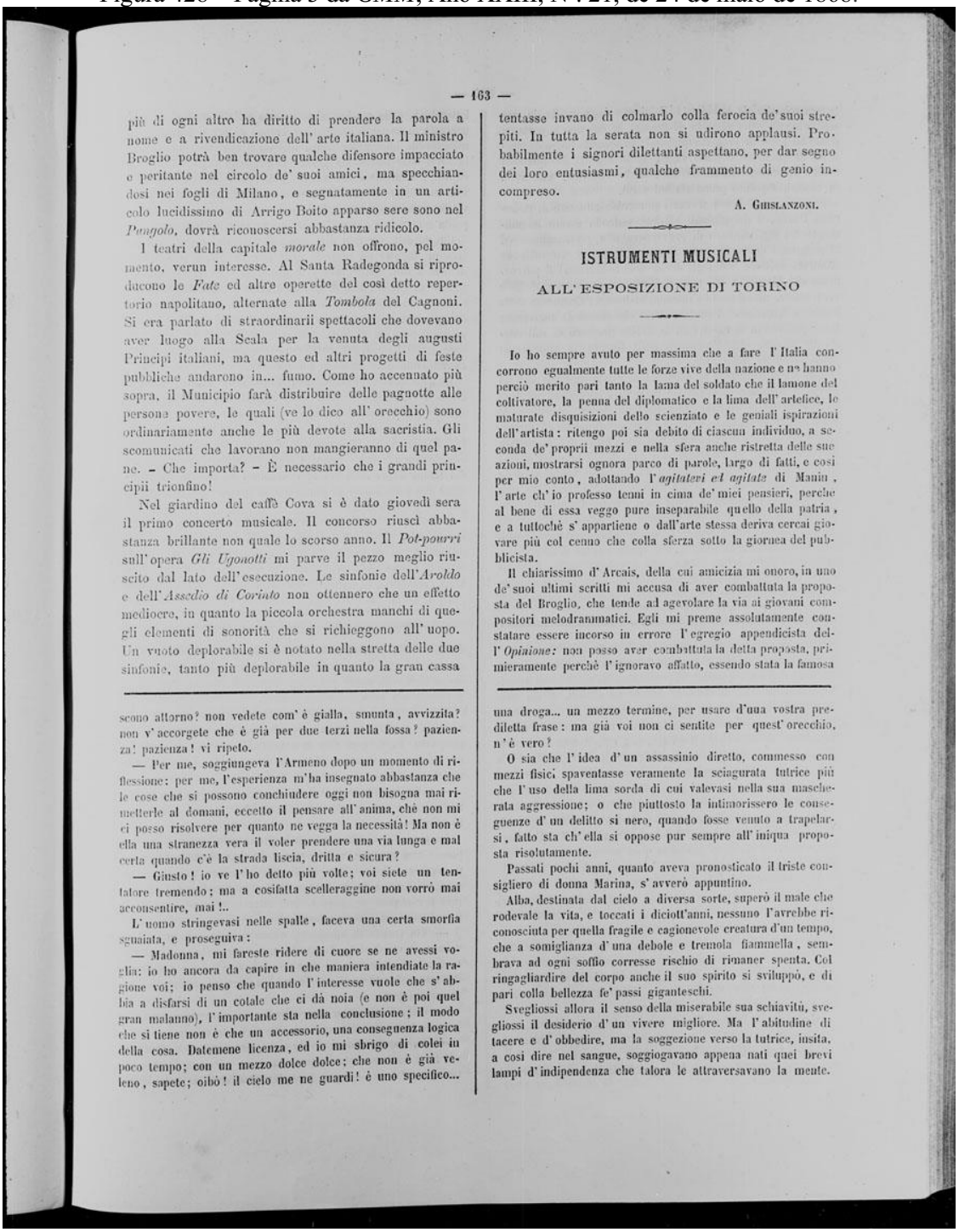
— Si vede proprio, mio caro amico, che voi vi siete avvezzato a far le cose spicce, e che la tolleranza non è fra le vostre virtù. Pazienza! pazienza, e non istate a sconfortarvi. A me lo volete dire, a me che prendo per mano le sue vesti, le quali mi conviene far ristringere ogni dì, tanto le cre-

(*) Proprietà letteraria garantita dalla Legge.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 162).

9.2.9.3 Anexo 9.2.XL – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.3

Figura 428 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 21, de 24 de maio de 1868.



— 163 —

più di ogni altro ha diritto di prendere la parola a nome e a rivendicazione dell' arte italiana. Il ministro Broglio potrà ben trovare qualche difensore impacciato e peritante nel circolo de' suoi amici, ma specchiandosi nei fogli di Milano, e segnatamente in un articolo lucidissimo di Arrigo Boito apparso sere sono nel *Pungolo*, dovrà riconoscersi abbastanza ridicolo.

I teatri della capitale *morale* non offrono, pel momento, verun interesse. Al Santa Radegonda si riproducono le *Fate* ed altre operette del così detto repertorio napolitano, alternate alla *Tombola* del Cagnoni. Si era parlato di straordinarii spettacoli che dovevano aver luogo alla Scala per la venuta degli augusti Principi italiani, ma questo ed altri progetti di feste pubbliche andarono in... fumo. Come ho accennato più sopra, il Municipio farà distribuire delle pagnotte alle persone povere, le quali (ve lo dico all' orecchio) sono ordinariamente anche le più devote alla sacristia. Gli scomunicati che lavorano non mangieranno di quel pane. – Che importa? – È necessario che i grandi principii trionfino!

Nel giardino del caffè Cova si è dato giovedì sera il primo concerto musicale. Il concorso riuscì abbastanza brillante non quale lo scorso anno. Il *Pot-pourri* sull' opera *Gli Ugonotti* mi parve il pezzo meglio riuscito dal lato dell' esecuzione. Le sinfonie dell'*Aroldo* e dell'*Assedio di Corinto* non ottennero che un effetto mediocre, in quanto la piccola orchestra manchi di quegli elementi di sonorità che si richieggono all' uopo. Un vuoto deplorabile si è notato nella stretta delle due sinfonie, tanto più deplorabile in quanto la gran cassa tentasse invano di colmarlo colla ferocia de' suoi strepiti. In tutta la serata non si udirono applausi. Probabilmente i signori dilettanti aspettano, per dar segno dei loro entusiasmi, qualche frammento di genio incompreso.

A. Ghislanzoni.

ISTRUMENTI MUSICALI

ALL' ESPOSIZIONE DI TORINO

Io ho sempre avuto per massima che a fare l' Italia concorrono egualmente tutte le forze vive della nazione e ne hanno perciò merito pari tanto la lama del soldato che il lamone del coltivatore, la penna del diplomatico e la lima dell' artefice, le maturate disquisizioni dello scienziato e le geniali ispirazioni dell' artista: ritengo poi sia debito di ciascun individuo, a seconda de' proprii mezzi e nella sfera anche ristretta delle sue azioni, mostrarsi ognora parco di parole, largo di fatti, e così per mio conto, adottando l' *agitatevi et agitate* di Manin, l' arte ch' io professo tenni in cima de' miei pensieri, perchè al bene di essa veggo pure inseparabile quello della patria, e a tuttochè s' appartiene o dall'arte stessa deriva cercai giovare più col cenno che colla sferza sotto la giornea del pubblicista.

Il chiarissimo d' Arcais, della cui amicizia mi onoro, in uno de' suoi ultimi scritti mi accusa di aver combattuta la proposta del Broglio, che tende ad agevolare la via ai giovani compositori melodrammatici. Egli mi preme assolutamente constatare essere incorso in errore l' egregio appendicista dell' *Opinione:* non posso aver combattuta la detta proposta, primieramente perchè l' ignoravo affatto, essendo stata la famosa

---

scono attorno? non vedete com' è gialla, smunta, avvizzita? non v' accorgete che è già per due terzi nella fossa? pazienza! pazienza! vi ripeto.

— Per me, soggiungeva l'Armeno dopo un momento di riflessione: per me, l'esperienza m'ha insegnato abbastanza che le cose che si possono conchiudere oggi non bisogna mai rimetterle al domani, eccetto il pensare all' anima, chè non mi ci posso risolvere per quanto ne vegga la necessità! Ma non è ella una stranezza vera il voler prendere una via lunga e mal certa quando c'è la strada liscia, dritta e sicura?

— Giusto! io ve l' ho detto più volte; voi siete un tentatore tremendo; ma a cosifatta scelleraggine non vorrò mai acconsentire, mai!..

L' uomo stringevasi nelle spalle, faceva una certa smorfia sguaiata, e proseguiva:

— Madonna, mi fareste ridere di cuore se ne avessi voglia: io ho ancora da capire in che maniera intendiate la ragione voi; io penso che quando l' interesse vuole che s' abbia a disfarsi di un cotale che ci dà noia (e non è poi quel gran malanno), l' importante sta nella conclusione; il modo che si tiene non è che un accessorio, una conseguenza logica della cosa. Datemene licenza, ed io mi sbrigo di colei in poco tempo; con un mezzo dolce dolce; che non è già veleno, sapete; oibò! il cielo me ne guardi! è uno specifico... una droga... un mezzo termine, per usare d'una vostra prediletta frase: ma già voi non ci sentite per quest' orecchio, n' è vero?

O sia che l' idea d' un assassinio diretto, commesso con mezzi fisici spaventasse veramente la sciagurata tutrice più che l' uso della lima sorda di cui valevasi nella sua mascherata aggressione; o che piuttosto la intimorissero le conseguenze d' un delitto sì nero, quando fosse venuto a trapelarsi, fatto sta ch' ella si oppose pur sempre all' iniqua proposta risolutamente.

Passati pochi anni, quanto aveva pronosticato il triste consigliero di donna Marina, s' avverò appuntino.

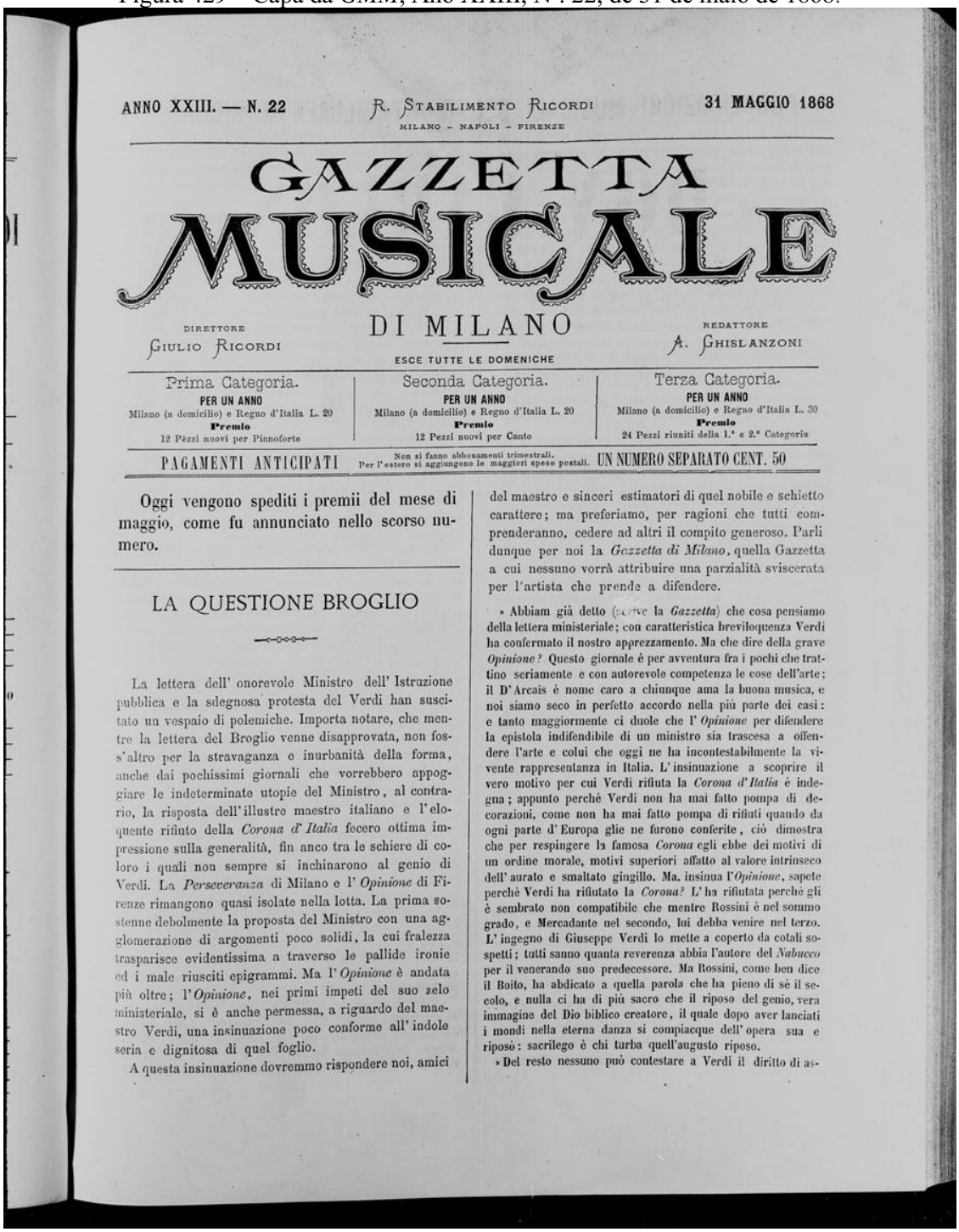
Alba, destinata dal cielo a diversa sorte, superò il male che rodevale la vita, e toccati i diciott'anni, nessuno l'avrebbe riconosciuta per quella fragile e cagionevole creatura d'un tempo, che a somiglianza d' una debole e tremola fiammella, sembrava ad ogni soffio corresse rischio di rimaner spenta. Col ringagliardire del corpo anche il suo spirito si sviluppò, e di pari colla bellezza fe' passi giganteschi.

Svegliossi allora il senso della miserabile sua schiavitù, svegliossi il desiderio d' un vivere migliore. Ma l' abitudine di tacere e d' obbedire, ma la soggezione verso la tutrice, insita, a così dire nel sangue, soggiogavano appena nati quei brevi lampi d' indipendenza che talora le attraversavano la mente.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 163).

9.2.10 Anexo 9.2.XLI – *GMM* (1868:22)

9.2.10.1 Anexo 9.2.XLII – Caso Broglio, por Ricordi, p.1

Figura 429 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 22, de 31 de maio de 1868.

ANNO XXIII. — N. 22 R. Stabilimento Ricordi 31 MAGGIO 1868
MILANO - NAPOLI - FIRENZE

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

DIRETTORE Giulio Ricordi
REDATTORE A. Ghislanzoni
ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Prima Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 **Premio** 12 Pezzi nuovi per Pianoforte
Seconda Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 **Premio** 12 Pezzi nuovi per Canto
Terza Categoria. PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 30 **Premio** 24 Pezzi riuniti della 1.ª e 2.ª Categoria

PAGAMENTI ANTICIPATI Non si fanno abbonamenti trimestrali. Per l'estero si aggiungono le maggiori spese postali. UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

Oggi vengono spediti i premii del mese di maggio, come fu annunciato nello scorso numero.

LA QUESTIONE BROGLIO

La lettera dell' onorevole Ministro dell' Istruzione pubblica e la sdegnosa protesta del Verdi han suscitato un vespaio di polemiche. Importa notare, che mentre la lettera del Broglio venne disapprovata, non foss'altro per la stravaganza e inurbanità della forma, anche dai pochissimi giornali che vorrebbero appoggiare le indeterminate utopie del Ministro, al contrario, la risposta dell'illustre maestro italiano e l'eloquente rifiuto della *Corona d' Italia* fecero ottima impressione sulla generalità, fin anco tra le schiere di coloro i quali non sempre si inchinarono al genio di Verdi. La *Perseveranza* di Milano e l' *Opinione* di Firenze rimangono quasi isolate nella lotta. La prima sostenne debolmente la proposta del Ministro con una agglomerazione di argomenti poco solidi, la cui fralezza trasparisce evidentissima a traverso le pallide ironie ed i male riusciti epigrammi. Ma l' *Opinione* è andata più oltre; l'*Opinione*, nei primi impeti del suo zelo ministeriale, si è anche permessa, a riguardo del maestro Verdi, una insinuazione poco conforme all' indole seria e dignitosa di quel foglio.

A questa insinuazione dovremmo rispondere noi, amici del maestro e sinceri estimatori di quel nobile e schietto carattere; ma preferiamo, per ragioni che tutti comprenderanno, cedere ad altri il compito generoso. Parli dunque per noi la *Gazzetta di Milano*, quella Gazzetta a cui nessuno vorrà attribuire una parzialità sviscerata per l'artista che prende a difendere.

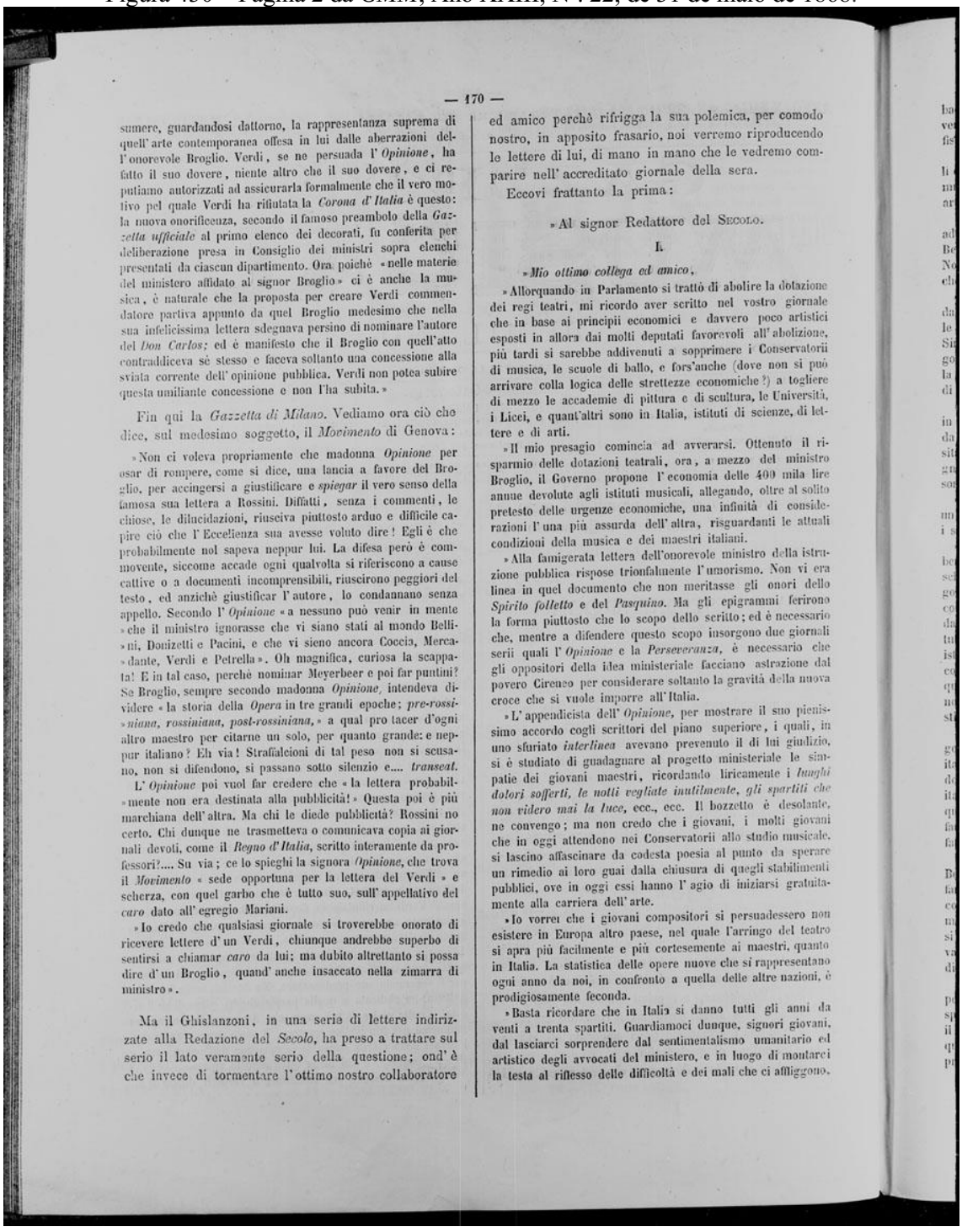
» Abbiam già detto (scrive la *Gazzetta*) che cosa pensiamo della lettera ministeriale; con caratteristica breviloquenza Verdi ha confermato il nostro apprezzamento. Ma che dire della grave *Opinione?* Questo giornale è per avventura fra i pochi che trattino seriamente e con autorevole competenza le cose dell'arte; il D'Arcais è nome caro a chiunque ama la buona musica, e noi siamo seco in perfetto accordo nella più parte dei casi: e tanto maggiormente ci duole che l' *Opinione* per difendere la epistola indifendibile di un ministro sia trascesa a offendere l'arte e colui che oggi ne ha incontestabilmente la vivente rappresentanza in Italia. L' insinuazione a scoprire il vero motivo per cui Verdi rifiuta la *Corona d' Italia* è indegna; appunto perchè Verdi non ha mai fatto pompa di decorazioni, come non ha mai fatto pompa di rifiuti quando da ogni parte d' Europa glie ne furono conferite, ciò dimostra che per respingere la famosa *Corona* egli ebbe dei motivi di un ordine morale, motivi superiori affatto al valore intrinseco dell' aurato e smaltato gingillo. Ma, insinua l'*Opinione*, sapete perchè Verdi ha rifiutato la *Corona?* L' ha rifiutata perchè gli è sembrato non compatibile che mentre Rossini è nel sommo grado, e Mercadante nel secondo, lui debba venire nel terzo. L' ingegno di Giuseppe Verdi lo mette a coperto da cotali sospetti; tutti sanno quanta reverenza abbia l'autore del *Nabucco* per il venerando suo predecessore. Ma Rossini, come ben dice il Boito, ha abdicato a quella parola che ha pieno di sè il secolo, e nulla ci ha di più sacro che il riposo del genio, vera immagine del Dio biblico creatore, il quale dopo aver lanciati i mondi nella eterna danza si compiacque dell' opera sua e riposò: sacrilego è chi turba quell'augusto riposo.

» Del resto nessuno può contestare a Verdi il diritto di as-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 169).

9.2.10.2 Anexo 9.2.XLIII – Caso Broglio, por Ricordi, p.2

Figura 430 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 22, de 31 de maio de 1868.



— 170 —

sumere, guardandosi dattorno, la rappresentanza suprema di quell'arte contemporanea offesa in lui dalle aberrazioni dell'onorevole Broglio. Verdi, se ne persuada l'*Opinione*, ha fatto il suo dovere, niente altro che il suo dovere, e ci reputiamo autorizzati ad assicurarla formalmente che il vero motivo pel quale Verdi ha rifiutata la *Corona d'Italia* è questo: la nuova onorificenza, secondo il famoso preambolo della *Gazzetta ufficiale* al primo elenco dei decorati, fu conferita per deliberazione presa in Consiglio dei ministri sopra elenchi presentati da ciascun dipartimento. Ora poichè «nelle materie del ministero affidato al signor Broglio» ci è anche la musica, è naturale che la proposta per creare Verdi commendatore partiva appunto da quel Broglio medesimo che nella sua infelicissima lettera sdegnava persino di nominare l'autore del *Don Carlos;* ed è manifesto che il Broglio con quell'atto contraddiceva sè stesso e faceva soltanto una concessione alla sviata corrente dell'opinione pubblica. Verdi non potea subire questa umiliante concessione e non l'ha subita.»

Fin qui la *Gazzetta di Milano*. Vediamo ora ciò che dice, sul medesimo soggetto, il *Movimento* di Genova:

»Non ci voleva propriamente che madonna *Opinione* per osar di rompere, come si dice, una lancia a favore del Broglio, per accingersi a giustificare e *spiegar* il vero senso della famosa sua lettera a Rossini. Diffatti, senza i commenti, le chiose, le dilucidazioni, riusciva piuttosto arduo e difficile capire ciò che l'Eccellenza sua avesse voluto dire! Egli è che probabilmente nol sapeva neppur lui. La difesa però è commovente, siccome accade ogni qualvolta si riferiscono a cause cattive o a documenti incomprensibili, riuscirono peggiori del testo, ed anzichè giustificar l'autore, lo condannano senza appello. Secondo l'*Opinione* «a nessuno può venir in mente »che il ministro ignorasse che vi siano stati al mondo Bellini, Donizetti e Pacini, e che vi sieno ancora Coccia, Mercadante, Verdi e Petrella». Oh magnifica, curiosa la scappata! E in tal caso, perchè nominar Meyerbeer e poi far puntini? Se Broglio, sempre secondo madonna *Opinione*, intendeva dividere «la storia della *Opera* in tre grandi epoche; *pre-rossiniana, rossiniana, post-rossiniana,*» a qual pro tacer d'ogni altro maestro per citarne un solo, per quanto grande: e neppur italiano? Eh via! Straffalcioni di tal peso non si scusano, non si difendono, si passano sotto silenzio e.... *transeat.*

L'*Opinione* poi vuol far credere che «la lettera probabilmente non era destinata alla pubblicità!» Questa poi è più marchiana dell'altra. Ma chi le diede pubblicità? Rossini no certo. Chi dunque ne trasmetteva o comunicava copia ai giornali devoti, come il *Regno d'Italia*, scritto interamente da professori?.... Su via; ce lo spieghi la signora *Opinione*, che trova il *Movimento* «sede opportuna per la lettera del Verdi» e scherza, con quel garbo che è tutto suo, sull'appellativo del *caro* dato all'egregio Mariani.

»Io credo che qualsiasi giornale si troverebbe onorato di ricevere lettere d'un Verdi, chiunque andrebbe superbo di sentirsi a chiamar *caro* da lui; ma dubito altrettanto si possa dire d'un Broglio, quand'anche insaccato nella zimarra di ministro».

Ma il Ghislanzoni, in una serie di lettere indirizzate alla Redazione del *Secolo*, ha preso a trattare sul serio il lato veramente serio della questione; ond'è che invece di tormentare l'ottimo nostro collaboratore ed amico perchè rifrigga la sua polemica, per comodo nostro, in apposito frasario, noi verremo riproducendo le lettere di lui, di mano in mano che le vedremo comparire nell'accreditato giornale della sera.

Eccovi frattanto la prima:

»Al signor Redattore del Secolo.

I.

»*Mio ottimo collega ed amico*,

»Allorquando in Parlamento si trattò di abolire la dotazione dei regi teatri, mi ricordo aver scritto nel vostro giornale che in base ai principii economici e davvero poco artistici esposti in allora dai molti deputati favorevoli all'abolizione, più tardi si sarebbe addivenuti a sopprimere i Conservatorii di musica, le scuole di ballo, e fors'anche (dove non si può arrivare colla logica delle strettezze economiche?) a togliere di mezzo le accademie di pittura e di scultura, le Università, i Licei, e quant'altri sono in Italia, istituti di scienze, di lettere e di arti.

»Il mio presagio comincia ad avverarsi. Ottenuto il risparmio delle dotazioni teatrali, ora, a mezzo del ministro Broglio, il Governo propone l'economia delle 400 mila lire annue devolute agli istituti musicali, allegando, oltre al solito pretesto delle urgenze economiche, una infinità di considerazioni l'una più assurda dell'altra, risguardanti le attuali condizioni della musica e dei maestri italiani.

»Alla famigerata lettera dell'onorevole ministro della istruzione pubblica rispose trionfalmente l'umorismo. Non vi era linea in quel documento che non meritasse gli onori dello *Spirito folletto* e del *Pasquino*. Ma gli epigrammi ferirono la forma piuttosto che lo scopo dello scritto; ed è necessario che, mentre a difendere questo scopo insorgono due giornali serii quali l'*Opinione* e la *Perseveranza*, è necessario che gli oppositori della idea ministeriale facciano astrazione dal povero Cireneo per considerare soltanto la gravità della nuova croce che si vuole imporre all'Italia.

»L'appendicista dell'*Opinione*, per mostrare il suo pienissimo accordo cogli scrittori del piano superiore, i quali, in uno sfuriato *interlinea* avevano prevenuto il di lui giudizio, si è studiato di guadagnare al progetto ministeriale le simpatie dei giovani maestri, ricordando liricamente i *lunghi dolori sofferti, le notti vegliate inutilmente, gli spartiti che non videro mai la luce*, ecc., ecc. Il bozzetto è desolante, ne convengo; ma non credo che i giovani, i molti giovani che in oggi attendono nei Conservatorii allo studio musicale, si lascino affascinare da codesta poesia al punto da sperare un rimedio ai loro guai dalla chiusura di quegli stabilimenti pubblici, ove in oggi essi hanno l'agio di iniziarsi gratuitamente alla carriera dell'arte.

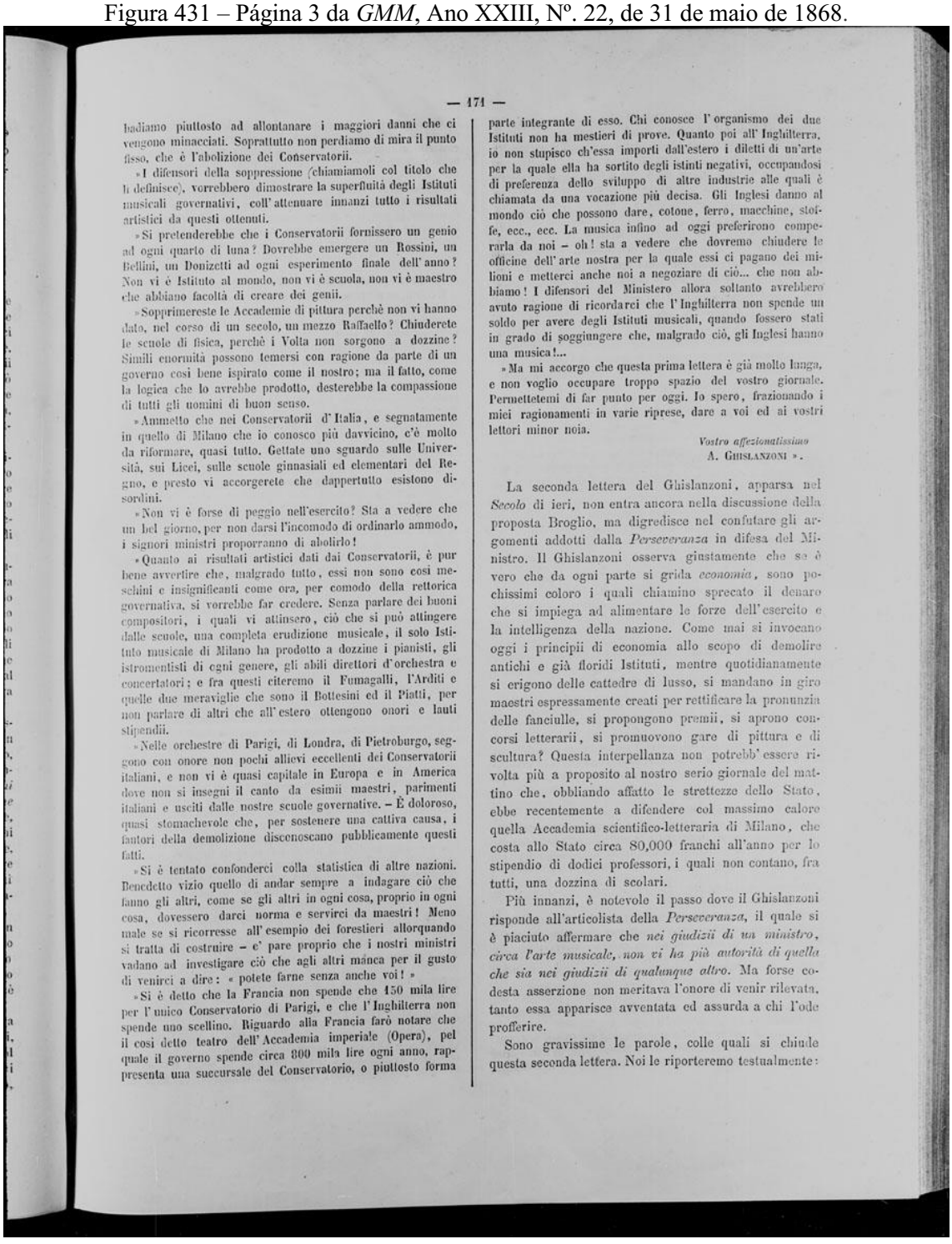
»Io vorrei che i giovani compositori si persuadessero non esistere in Europa altro paese, nel quale l'arringo del teatro si apra più facilmente e più cortesemente ai maestri, quanto in Italia. La statistica delle opere nuove che si rappresentano ogni anno da noi, in confronto a quella delle altre nazioni, è prodigiosamente feconda.

»Basta ricordare che in Italia si danno tutti gli anni da venti a trenta spartiti. Guardiamoci dunque, signori giovani, dal lasciarci sorprendere dal sentimentalismo umanitario ed artistico degli avvocati del ministero, e in luogo di montarci la testa al riflesso delle difficoltà e dei mali che ci affliggono.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 170).

9.2.10.3 Anexo 9.2.XLIV – Caso Broglio, por Ricordi, p.3

Figura 431 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 22, de 31 de maio de 1868.



badiamo piuttosto ad allontanare i maggiori danni che ci vengono minacciati. Soprattutto non perdiamo di mira il punto fisso, che è l'abolizione dei Conservatorii.

» I difensori della soppressione (chiamiamoli col titolo che li definisce), vorrebbero dimostrare la superfluità degli Istituti musicali governativi, coll' attenuare innanzi tutto i risultati artistici da questi ottenuti.

» Si pretenderebbe che i Conservatorii fornissero un genio ad ogni quarto di luna? Dovrebbe emergere un Rossini, un Bellini, un Donizetti ad ogni esperimento finale dell' anno? Non vi è Istituto al mondo, non vi è scuola, non vi è maestro che abbiano facoltà di creare dei genii.

» Sopprimereste le Accademie di pittura perchè non vi hanno dato, nel corso di un secolo, un mezzo Raffaello? Chiuderete le scuole di fisica, perchè i Volta non sorgono a dozzine? Simili enormità possono temersi con ragione da parte di un governo così bene ispirato come il nostro; ma il fatto, come la logica che lo avrebbe prodotto, desterebbe la compassione di tutti gli uomini di buon senso.

» Ammetto che nei Conservatorii d' Italia, e segnatamente in quello di Milano che io conosco più davvicino, c'è molto da riformare, quasi tutto. Gettate uno sguardo sulle Università, sui Licei, sulle scuole ginnasiali ed elementari del Regno, e presto vi accorgerete che dappertutto esistono disordini.

» Non vi è forse di peggio nell'esercito? Sta a vedere che un bel giorno, per non darsi l'incomodo di ordinarlo ammodo, i signori ministri proporranno di abolirlo!

» Quanto ai risultati artistici dati dai Conservatorii, è pur bene avvertire che, malgrado tutto, essi non sono così meschini e insignificanti come ora, per comodo della rettorica governativa, si vorrebbe far credere. Senza parlare dei buoni compositori, i quali vi attinsero, ciò che si può attingere dalle scuole, una completa erudizione musicale, il solo Istituto musicale di Milano ha prodotto a dozzine i pianisti, gli istromentisti di ogni genere, gli abili direttori d' orchestra e concertatori; e fra questi citeremo il Fumagalli, l'Arditi e quelle due meraviglie che sono il Bottesini ed il Piatti, per non parlare di altri che all' estero ottengono onori e lauti stipendii.

» Nelle orchestre di Parigi, di Londra, di Pietroburgo, seggono con onore non pochi allievi eccellenti dei Conservatorii italiani, e non vi è quasi capitale in Europa e in America dove non si insegni il canto da esimii maestri, parimenti italiani e usciti dalle nostre scuole governative. – È doloroso, quasi stomachevole che, per sostenere una cattiva causa, i fautori della demolizione disconoscano pubblicamente questi fatti.

» Si è tentato confonderci colla statistica di altre nazioni. Benedetto vizio quello di andar sempre a indagare ciò che fanno gli altri, come se gli altri in ogni cosa, proprio in ogni cosa, dovessero darci norma e servirci da maestri! Meno male se si ricorresse all' esempio dei forestieri allorquando si tratta di costruire – e' pare proprio che i nostri ministri vadano ad investigare ciò che agli altri manca per il gusto di venirci a dire: « potete farne senza anche voi! »

» Si è detto che la Francia non spende che 150 mila lire per l' unico Conservatorio di Parigi, e che l' Inghilterra non spende uno scellino. Riguardo alla Francia farò notare che il così detto teatro dell' Accademia imperiale (Opera), pel quale il governo spende circa 800 mila lire ogni anno, rappresenta una succursale del Conservatorio, o piuttosto forma parte integrante di esso. Chi conosce l' organismo dei due Istituti non ha mestieri di prove. Quanto poi all' Inghilterra, io non stupisco ch'essa importi dall'estero i diletti di un'arte per la quale ella ha sortito degli istinti negativi, occupandosi di preferenza dello sviluppo di altre industrie alle quali è chiamata da una vocazione più decisa. Gli Inglesi danno al mondo ciò che possono dare, cotone, ferro, macchine, stoffe, ecc., ecc. La musica infino ad oggi preferirono comperarla da noi – oh! sta a vedere che dovremo chiudere le officine dell' arte nostra per la quale essi ci pagano dei milioni e metterci anche noi a negoziare di ciò... che non abbiamo! I difensori del Ministero allora soltanto avrebbero avuto ragione di ricordarci che l' Inghilterra non spende un soldo per avere degli Istituti musicali, quando fossero stati in grado di soggiungere che, malgrado ciò, gli Inglesi hanno una musica!...

» Ma mi accorgo che questa prima lettera è già molto lunga, e non voglio occupare troppo spazio del vostro giornale. Permettetemi di far punto per oggi. Io spero, frazionando i miei ragionamenti in varie riprese, dare a voi ed ai vostri lettori minor noia.

Vostro affezionatissimo
A. GHISLANZONI ».

La seconda lettera del Ghislanzoni, apparsa nel *Secolo* di ieri, non entra ancora nella discussione della proposta Broglio, ma digredisce nel confutare gli argomenti addotti dalla *Perseveranza* in difesa del Ministro. Il Ghislanzoni osserva giustamente che se è vero che da ogni parte si grida *economia*, sono pochissimi coloro i quali chiamino sprecato il denaro che si impiega ad alimentare le forze dell' esercito e la intelligenza della nazione. Come mai si invocano oggi i principii di economia allo scopo di demolire antichi e già floridi Istituti, mentre quotidianamente si erigono delle cattedre di lusso, si mandano in giro maestri espressamente creati per rettificare la pronunzia delle fanciulle, si propongono premii, si aprono concorsi letterarii, si promuovono gare di pittura e di scultura? Questa interpellanza non potrebb' essere rivolta più a proposito al nostro serio giornale del mattino che, obbliando affatto le strettezze dello Stato, ebbe recentemente a difendere col massimo calore quella Accademia scientifico-letteraria di Milano, che costa allo Stato circa 80,000 franchi all'anno per lo stipendio di dodici professori, i quali non contano, fra tutti, una dozzina di scolari.

Più innanzi, è notevole il passo dove il Ghislanzoni risponde all'articolista della *Perseveranza*, il quale si è piaciuto affermare che *nei giudizii di un ministro, circa l'arte musicale, non vi ha più autorità di quella che sia nei giudizii di qualunque altro*. Ma forse codesta asserzione non meritava l'onore di venir rilevata, tanto essa apparisce avventata ed assurda a chi l'ode profferire.

Sono gravissime le parole, colle quali si chiude questa seconda lettera. Noi le riporteremo testualmente:

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 171).

9.2.10.4 Anexo 9.2.XLV – Caso Broglio, por Ricordi, p.4

Figura 432 – Página 4 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 22, de 31 de maio de 1868.

— 172 —

« Eppure, malgrado tutto, vedrete che questi signori riusciranno al loro nobile intento. Sarà un' altra vittoria che il signor D' Arcais potrà registrare nel suo libro glorioso; un' altra vittoria pel governo italiano. Gli è con questa sequela uniforme di vittorie che il partito, a cui mi onoro di appartenere, va ogni giorno screditandosi. È doloroso che, in certe occasioni, gli amici del governo adoperino tanto zelo per renderlo inviso alla nazione. »

E qui finisce per ora il Ghislanzoni, promettendo di esaminare in una prossima lettera la proposta del Ministro. Nel prossimo numero speriamo offrire ai nostri lettori tutto quanto il nostro collaboratore ed altri giornalisti onorevoli avranno scritto su tale quistione.

GIULIO RICORDI.

LA QUESTIONE DEI TEATRI

Nella seduta di ieri (26) del Consiglio Comunale si è presa una definitiva deliberazione sull' avvenire dei già Regi teatri, ed ora confidiamo, teatri Comunali.

La proposta che noi abbiamo appoggiato fu ieri sostenuta valorosamente al Consiglio contro attacchi formidabili – e finì per trionfare con 29 voti contro 19 essendosi astenuto, com'era suo dovere, l'on. Pini.

La importanza di tale seduta, e i molteplici ed importantissimi interessi che a tale questione sono congiunti, c'inducono a dare, più esteso che per noi si possa, il sunto della discussione avvenuta.

CONSIGLIO COMUNALE

Continuazione della seduta d' ieri.

Dopo la lettura del duplice rapporto (ieri pubblicato) e le spiegazioni dell'assessore Pini prende la parola il cons. Beretta.

Beretta. Prima di tutto credo dover fare qualche osservazione sulla forma con cui venne presentata al Consiglio la proposta. – Io ritengo poco regolare e contrario alle consuetudini di questo Consiglio il leggere due rapporti, uno della maggioranza, l'altro della minoranza della Giunta, con due proposte. La Giunta deve esporre bensì nel suo rapporto le ragioni per cui alcuni dei suoi membri dissentirono dalla maggioranza, ma deve poi conchiudere colla proposta della maggioranza che pel Consiglio è la proposta sola della Giunta, salvo ai membri dissidenti di far valere nella discussione le loro ragioni come consiglieri e proporre gli emendamenti che credono.

Venendo al merito della questione, dirò che essendo già stata ampiamente dibattuta in due sedute consigliari, ed essendo stato alla unanimità o quasi adottata la massima dell'accettazione dei Regi teatri che il ministero, per volere del Parlamento, deve abbandonare, mi pareva si dovesse limitare la discussione d'oggi a ventilare, se la rejezione, già da me e moltissimi consiglieri preveduta, della condizione apposta con cui si dava al Governo il carico che non poteva assumere della conservazione della scuola di ballo, potesse esser di tale importanza da far mutare la importante deliberazione del Consiglio.

Invece, dal rapporto della minoranza della Giunta e dal discorso ora svolto dall'onorevole assessore Pini, in nome della minoranza della Giunta, rilevo che tutto si pone nuovamente in dubbio e si ventila di nuovo da capo la tesi della convenienza o non della massima di accettare, e mi trovo così costretto e si troverà il Consiglio indotto a ripetere i molti argomenti in pro e contro dibattuti nelle due sedute dello scorso mese.

Nessun' altra ragione avendosi in oggi da addurre pel cambiamento se non se quella del mancato carico governativo a sostenere la scuola – non potendosi dire che il semplice dibattimento della causa seguito in questi giorni davanti al Tribunale abbia portato variazioni nelle condizioni primitive della vertente contestazione, devesi piuttosto conchiudere essere sopraggiunti in alcuni un pentimento sulla adottata deliberazione ed approfittare dell'occasione per farlo valere.

E difatti, se altrimenti fosse, come si potrebbe recedere dalla massima adottata pel solo fatto della ricusata conservazione delle scuole di ballo, la quale come scuola non reca che un maggior onere di circa L. 4000 che avrebbesi voluto addossare al Ministro di pubblica istruzione come proponeva la Giunta; mentre la massima parte della spesa per la scuola suddetta non è che quella causata dallo scritturarsi il corpo delle ballerine per le rappresentazioni, che costituisce una parte della dotazione che sta in causa fra il Governo e i Palchettisti? Se dunque il Comune era disposto ad accettare la comproprietà dei Teatri e la proprietà di alcuni annessi senza il carico di questa scuola, considerata semplicemente come tale, come è la scuola di canto corale, non lo deve essere per la sola differenza di L. 4000 annue?

Persuasa la maggioranza della Giunta di questa convenienza, e, considerando come si deve considerare la adozione di quella condizione come una sola dimostrazione dell'interesse che si collega alla conservazione della istituzione che vuolsi in ogni modo mantenere, essa stette ferma nella proposta della accettazione delle proprietà e comproprietà; ed io convengo con lei e spero vi converrà anche il Consiglio: ma la Giunta però anche questa volta volle aggiungere un' altra piccola condizione che renderebbe ancora sospensiva la deliberazione, e si perderebbe così un altro mese, come uno se ne è già perduto per la prima con gravissimo danno e con pericolo di mancare allo scopo cui tutti concordi tendiamo, di tenere aperti i Teatri anche nella prossima stagione.

Voglio dire, essa propone che si domandi la aggiunzione dell' anfiteatro dell'Arena alla cessione dei Teatri, ed io la prego a togliere la aggiunzione stessa, comechè non importante, e che piuttosto pregiudicherebbe la questione.

Sindaco. Interrompendo il discorso del cons. Beretta dichiara che ad abbreviare la discussione la Giunta è pronta a ritirare questa aggiunzione come condizione e ritenerla come semplice raccomandazione per conseguirla.

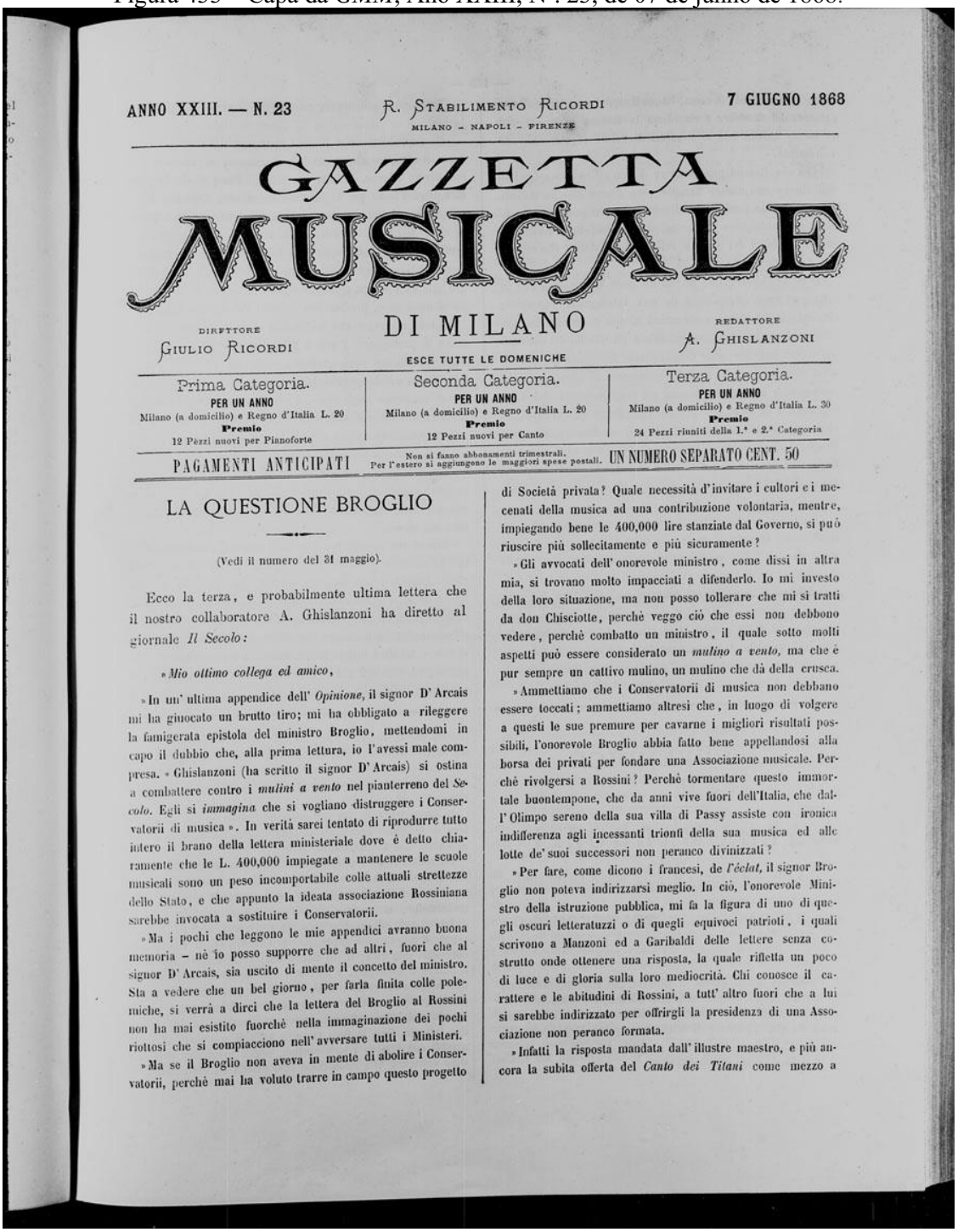
Beretta. Piacemi che la Giunta ritiri questo nuovo ostacolo ad una definitiva risoluzione, ma dico il vero non amerei si facesse tanto caso dell'Arena, perchè non si valutasse come corrispettivo ciò che io credo pure un peso e che il Governo e la Camera ben facilmente cederanno, riservandoci invece a far valere ben altri corrispettivi per essere parificati alle altre città. – Dai calcoli fatti dalla Giunta stessa emerge che l'Arena darebbe tutt' al più una rendita di lire 800 a 1000 annue, che io ritengo non si ricaveranno: non è dunque a chiedersi come corrispettivo, ma soltanto come complemento della proprietà dei Teatri che non si avrà alcuna difficoltà ad accordare. Del resto poi essa è affittata per sei anni e non se ne avrebbe quindi la libera disponibilità, come si desidererebbe.

Passando ora alle eccezioni della minoranza della Giunta, dirò che esse non devono punto valutarsi per le islesse ragioni già ampiamente svolte nelle sedute d' aprile. – La minoranza vorrebbe che si accettassero i Teatri soltanto dopo la risoluzione della causa pendente, facendo credere possa risolversi nel corso di pochi mesi. Pur rispettando la opinione dei legali cui essa allude, io credo che la causa durerà assai lungo tempo e me ne appello ai legali che siedono in questo Consiglio. – Ora che avverrebbe se nel frattempo non si accettano i Teatri? che essi starebbero chiusi perchè il Governo non può più ingerirsene, avendo il Parlamento, che è il po-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 172).

9.2.11 Anexo 9.2.XLVI – *GMM* (1868:23)

9.2.11.1 Anexo 9.2.XLVII – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.1

Figura 433 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 23, de 07 de junho de 1868.

ANNO XXIII. — N. 23 — R. STABILIMENTO RICORDI — MILANO - NAPOLI - FIRENZE — 7 GIUGNO 1868

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

DIRETTORE GIULIO RICORDI — REDATTORE A. GHISLANZONI

ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Prima Categoria.	Seconda Categoria.	Terza Categoria.
PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 Premio 12 Pezzi nuovi per Pianoforte	PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20 Premio 12 Pezzi nuovi per Canto	PER UN ANNO Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 30 Premio 24 Pezzi riuniti della 1.ª e 2.ª Categoria

PAGAMENTI ANTICIPATI — Non si fanno abbonamenti trimestrali. Per l'estero si aggiungono le maggiori spese postali. — UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

LA QUESTIONE BROGLIO

(Vedi il numero del 31 maggio).

Ecco la terza, e probabilmente ultima lettera che il nostro collaboratore A. Ghislanzoni ha diretto al giornale *Il Secolo:*

» *Mio ottimo collega ed amico*,

» In un' ultima appendice dell' *Opinione*, il signor D' Arcais mi ha giuocato un brutto tiro; mi ha obbligato a rileggere la famigerata epistola del ministro Broglio, mettendomi in capo il dubbio che, alla prima lettura, io l'avessi male compresa. » Ghislanzoni (ha scritto il signor D' Arcais) si ostina a combattere contro i *mulini a vento* nel pianterreno del *Secolo*. Egli si *immagina* che si vogliano distruggere i Conservatorii di musica ». In verità sarei tentato di riprodurre tutto intero il brano della lettera ministeriale dove è detto chiaramente che le L. 400,000 impiegate a mantenere le scuole musicali sono un peso incomportabile colle attuali strettezze dello Stato, e che appunto la ideata associazione Rossiniana sarebbe invocata a sostituire i Conservatorii.

» Ma i pochi che leggono le mie appendici avranno buona memoria – nè io posso supporre che ad altri, fuori che al signor D' Arcais, sia uscito di mente il concetto del ministro. Sta a vedere che un bel giorno, per farla finita colle polemiche, si verrà a dirci che la lettera del Broglio al Rossini non ha mai esistito fuorchè nella immaginazione dei pochi riottosi che si compiacciono nell' avversare tutti i Ministeri.

» Ma se il Broglio non aveva in mente di abolire i Conservatorii, perchè mai ha voluto trarre in campo questo progetto di Società privata? Quale necessità d' invitare i cultori e i mecenati della musica ad una contribuzione volontaria, mentre, impiegando bene le 400,000 lire stanziate dal Governo, si può riuscire più sollecitamente e più sicuramente?

» Gli avvocati dell' onorevole ministro, come dissi in altra mia, si trovano molto impacciati a difenderlo. Io mi investo della loro situazione, ma non posso tollerare che mi si tratti da don Chisciotte, perchè veggo ciò che essi non debbono vedere, perchè combatto un ministro, il quale sotto molti aspetti può essere considerato un *mulino a vento*, ma che è pur sempre un cattivo mulino, un mulino che dà della crusca.

» Ammettiamo che i Conservatorii di musica non debbano essere toccati; ammettiamo altresì che, in luogo di volgere a questi le sue premure per cavarne i migliori risultati possibili, l'onorevole Broglio abbia fatto bene appellandosi alla borsa dei privati per fondare una Associazione musicale. Perchè rivolgersi a Rossini? Perchè tormentare questo immortale buontempone, che da anni vive fuori dell'Italia, che dall' Olimpo sereno della sua villa di Passy assiste con ironica indifferenza agli incessanti trionfi della sua musica ed alle lotte de' suoi successori non peranco divinizzati?

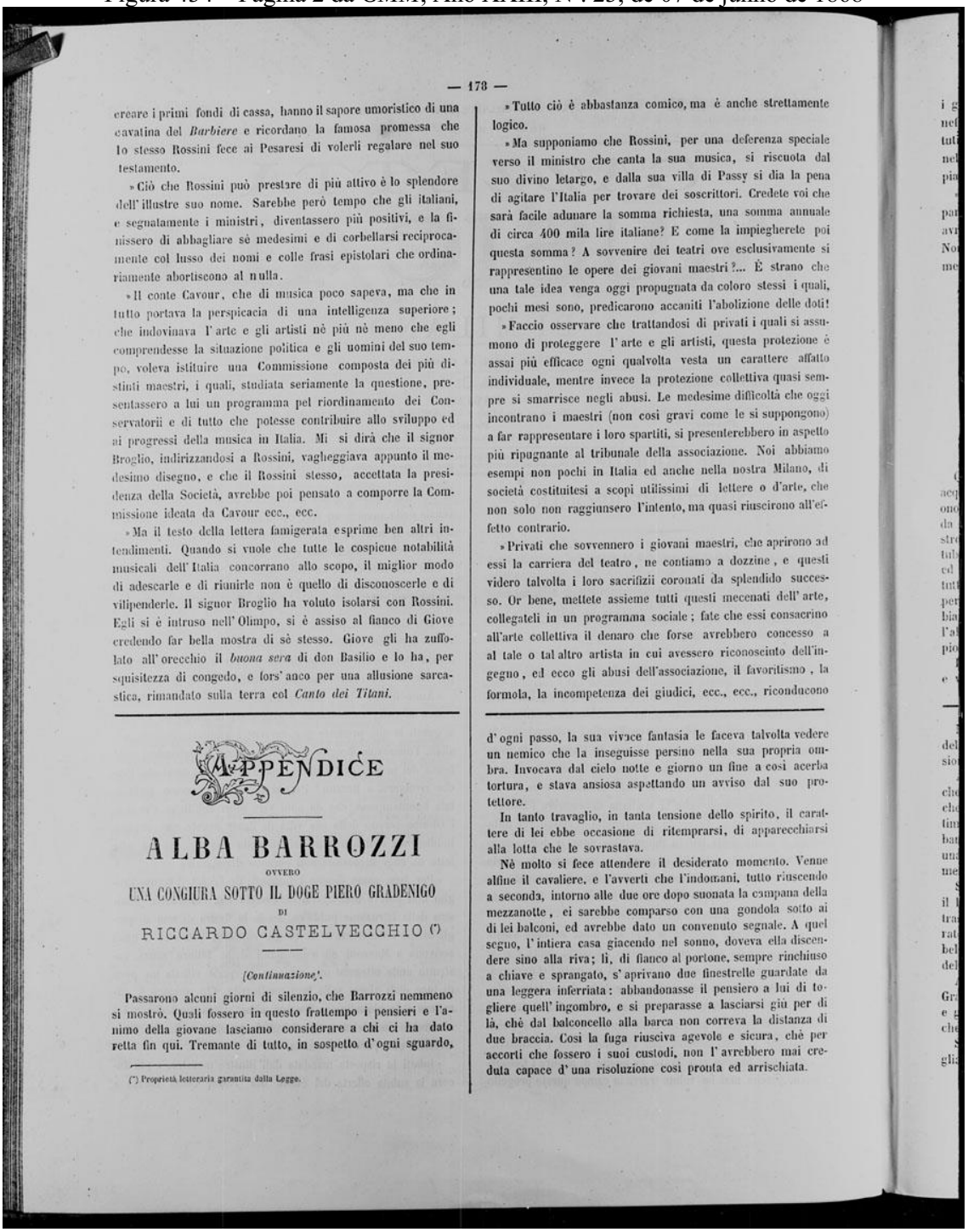
» Per fare, come dicono i francesi, de *l'éclat*, il signor Broglio non poteva indirizzarsi meglio. In ciò, l'onorevole Ministro della istruzione pubblica, mi fa la figura di uno di quegli oscuri letteratuzzi o di quegli equivoci patrioti, i quali scrivono a Manzoni ed a Garibaldi delle lettere senza costrutto onde ottenere una risposta, la quale rifletta un poco di luce e di gloria sulla loro mediocrità. Chi conosce il carattere e le abitudini di Rossini, a tutt' altro fuori che a lui si sarebbe indirizzato per offrirgli la presidenza di una Associazione non peranco formata.

» Infatti la risposta mandata dall' illustre maestro, e più ancora la subita offerta del *Canto dei Titani* come mezzo a

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 177).

9.2.11.2 Anexo 9.2.XLVIII – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.2

Figura 434 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 23, de 07 de junho de 1868



creare i primi fondi di cassa, hanno il sapore umoristico di una cavatina del *Barbiere* e ricordano la famosa promessa che lo stesso Rossini fece ai Pesaresi di volerli regalare nel suo testamento.

» Ciò che Rossini può prestare di più attivo è lo splendore dell' illustre suo nome. Sarebbe però tempo che gli italiani, e segnatamente i ministri, diventassero più positivi, e la finissero di abbagliare sè medesimi e di corbellarsi reciprocamente col lusso dei nomi e colle frasi epistolari che ordinariamente abortiscono al nulla.

» Il conte Cavour, che di musica poco sapeva, ma che in tutto portava la perspicacia di una intelligenza superiore; che indovinava l' arte e gli artisti nè più nè meno che egli comprendesse la situazione politica e gli uomini del suo tempo, voleva istituire una Commissione composta dei più distinti maestri, i quali, studiata seriamente la questione, presentassero a lui un programma pel riordinamento dei Conservatorii e di tutto che potesse contribuire allo sviluppo ed ai progressi della musica in Italia. Mi si dirà che il signor Broglio, indirizzandosi a Rossini, vagheggiava appunto il medesimo disegno, e che il Rossini stesso, accettata la presidenza della Società, avrebbe poi pensato a comporre la Commissione ideata da Cavour ecc., ecc.

» Ma il testo della lettera famigerata esprime ben altri intendimenti. Quando si vuole che tutte le cospicue notabilità musicali dell' Italia concorrano allo scopo, il miglior modo di adescarle e di riunirle non è quello di disconoscerle e di vilipenderle. Il signor Broglio ha voluto isolarsi con Rossini. Egli si è intruso nell' Olimpo, si è assiso al fianco di Giove credendo far bella mostra di sè stesso. Giove gli ha zufolato all' orecchio il *buona sera* di don Basilio e lo ha, per squisitezza di congedo, e fors' anco per una allusione sarcastica, rimandato sulla terra col *Canto dei Titani*.

» Tutto ciò è abbastanza comico, ma è anche strettamente logico.

» Ma supponiamo che Rossini, per una deferenza speciale verso il ministro che canta la sua musica, si riscuota dal suo divino letargo, e dalla sua villa di Passy si dia la pena di agitare l' Italia per trovare dei soscrittori. Credete voi che sarà facile adunare la somma richiesta, una somma annuale di circa 400 mila lire italiane? E come la impiegherete poi questa somma? A sovvenire dei teatri ove esclusivamente si rappresentino le opere dei giovani maestri?... È strano che una tale idea venga oggi propugnata da coloro stessi i quali, pochi mesi sono, predicarono accaniti l' abolizione delle doti!

» Faccio osservare che trattandosi di privati i quali si assumono di proteggere l' arte e gli artisti, questa protezione è assai più efficace ogni qualvolta vesta un carattere affatto individuale, mentre invece la protezione collettiva quasi sempre si smarrisce negli abusi. Le medesime difficoltà che oggi incontrano i maestri (non così gravi come le si suppongono) a far rappresentare i loro spartiti, si presenterebbero in aspetto più ripugnante al tribunale della associazione. Noi abbiamo esempi non pochi in Italia ed anche nella nostra Milano, di società costituitesi a scopi utilissimi di lettere o d'arte, che non solo non raggiunsero l'intento, ma quasi riuscirono all'effetto contrario.

» Privati che sovvennero i giovani maestri, che aprirono ad essi la carriera del teatro, ne contiamo a dozzine, e questi videro talvolta i loro sacrifizii coronati da splendido successo. Or bene, mettete assieme tutti questi mecenati dell' arte, collegateli in un programma sociale; fate che essi consacrino all'arte collettiva il denaro che forse avrebbero concesso a al tale o tal altro artista in cui avessero riconosciuto dell'ingegno, ed ecco gli abusi dell'associazione, il favoritismo, la formola, la incompetenza dei giudici, ecc., ecc., riconducono

APPENDICE

ALBA BARROZZI

OVVERO

UNA CONGIURA SOTTO IL DOGE PIERO GRADENIGO

DI

RICCARDO CASTELVECCHIO (*)

(Continuazione).

Passarono alcuni giorni di silenzio, che Barrozzi nemmeno si mostrò. Quali fossero in questo frattempo i pensieri e l'animo della giovane lasciamo considerare a chi ci ha dato retta fin qui. Tremante di tutto, in sospetto d' ogni sguardo, d' ogni passo, la sua vivace fantasia le faceva talvolta vedere un nemico che la inseguisse persino nella sua propria ombra. Invocava dal cielo notte e giorno un fine a così acerba tortura, e stava ansiosa aspettando un avviso dal suo protettore.

In tanto travaglio, in tanta tensione dello spirito, il carattere di lei ebbe occasione di ritemprarsi, di apparecchiarsi alla lotta che le sovrastava.

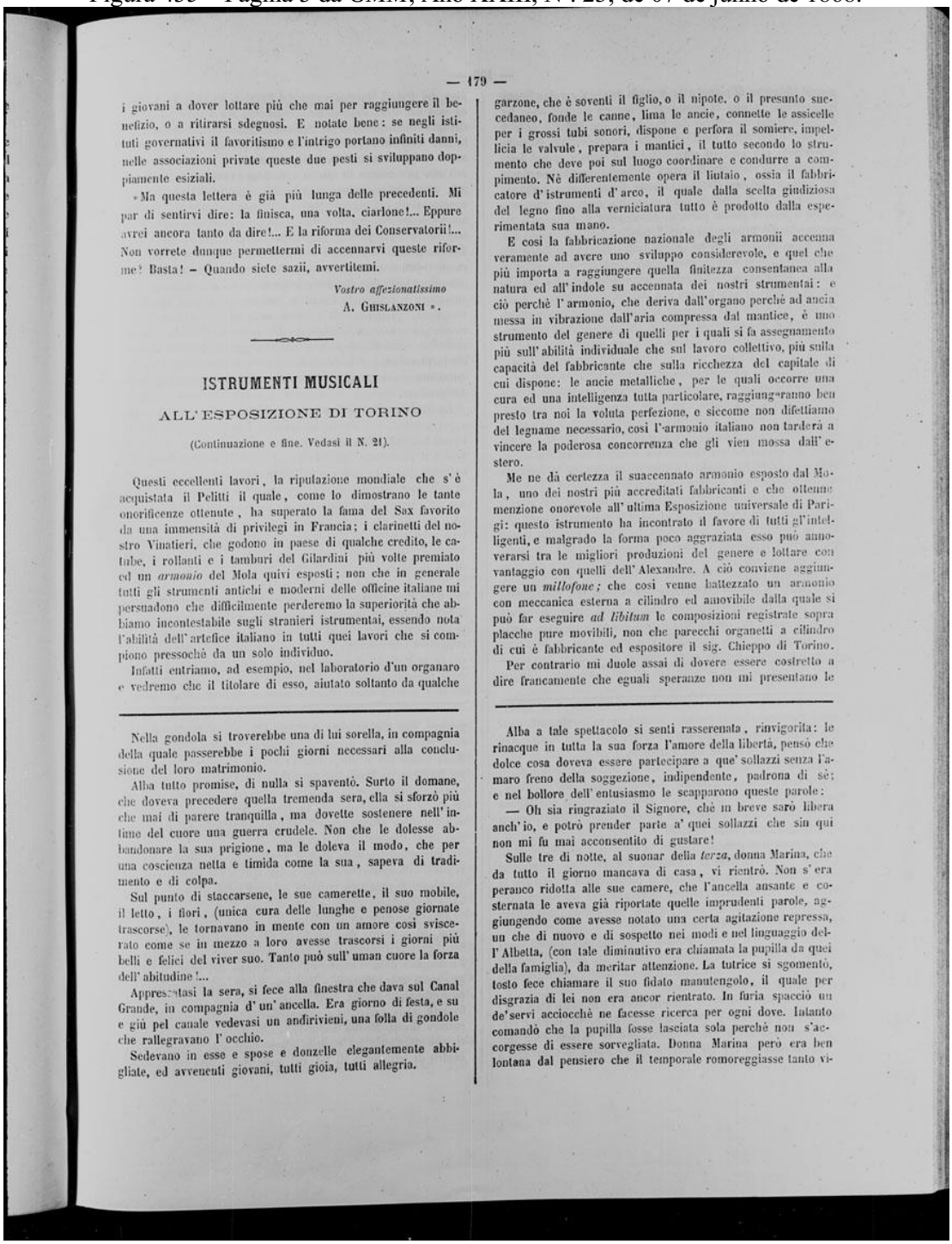
Nè molto si fece attendere il desiderato momento. Venne alfine il cavaliere, e l'avverti che l'indomani, tutto riuscendo a seconda, intorno alle due ore dopo suonata la campana della mezzanotte, ei sarebbe comparso con una gondola sotto ai di lei balconi, ed avrebbe dato un convenuto segnale. A quel segno, l' intiera casa giacendo nel sonno, doveva ella discendere sino alla riva; lì, di fianco al portone, sempre rinchiuso a chiave e sprangato, s' aprivano due finestrelle guardate da una leggera inferriata: abbandonasse il pensiero a lui di togliere quell' ingombro, e si preparasse a lasciarsi giù per di là, chè dal balconcello alla barca non correva la distanza di due braccia. Così la fuga riusciva agevole e sicura, chè per accorti che fossero i suoi custodi, non l' avrebbero mai creduta capace d' una risoluzione così pronta ed arrischiata.

(*) Proprietà letteraria garantita dalla Legge.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 178).

9.2.11.3 Anexo 9.2.XLIX – Caso Broglio, por Ghislanzoni, p.3

Figura 435 – Página 3 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 23, de 07 de junho de 1868.



i giovani a dover lottare più che mai per raggiungere il benefizio, o a ritirarsi sdegnosi. E notate bene: se negli istituti governativi il favoritismo e l'intrigo portano infiniti danni, nelle associazioni private queste due pesti si sviluppano doppiamente esiziali.

»Ma questa lettera è già più lunga delle precedenti. Mi par di sentirvi dire: la finisca, una volta, ciarlone!... Eppure avrei ancora tanto da dire!... E la riforma dei Conservatorii!... Non vorrete dunque permettermi di accennarvi queste riforme? Basta! – Quando siete sazii, avvertitemi.

Vostro affezionatissimo
A. Ghislanzoni ».

ISTRUMENTI MUSICALI
ALL' ESPOSIZIONE DI TORINO

(Continuazione e fine. Vedasi il N. 21).

Questi eccellenti lavori, la riputazione mondiale che s'è acquistata il Pelitti il quale, come lo dimostrano le tante onorificenze ottenute, ha superato la fama del Sax favorito da una immensità di privilegi in Francia; i clarinetti del nostro Vinatieri, che godono in paese di qualche credito, le catube, i rollanti e i tamburi del Gilardini più volte premiato ed un *armonio* del Mola quivi esposti; non che in generale tutti gli strumenti antichi e moderni delle officine italiane mi persuadono che difficilmente perderemo la superiorità che abbiamo incontestabile sugli stranieri istrumentai, essendo nota l'abilità dell'artefice italiano in tutti quei lavori che si compiono pressochè da un solo individuo.

Infatti entriamo, ad esempio, nel laboratorio d'un organaro e vedremo che il titolare di esso, aiutato soltanto da qualche garzone, che è soventi il figlio, o il nipote, o il presunto successaneo, fonde le canne, lima le ancie, connette le assicelle per i grossi tubi sonori, dispone e perfora il somiere, impellicia le valvule, prepara i mantici, il tutto secondo lo strumento che deve poi sul luogo coordinare e condurre a compimento. Nè differentemente opera il liutaio, ossia il fabbricatore d'istrumenti d'arco, il quale dalla scelta giudiziosa del legno fino alla verniciatura tutto è prodotto dalla esperimentata sua mano.

E così la fabbricazione nazionale degli armonii accenna veramente ad avere uno sviluppo considerevole, e quel che più importa a raggiungere quella finitezza consentanea alla natura ed all'indole su accennata dei nostri strumentai: e ciò perchè l'armonio, che deriva dall'organo perchè ad ancia messa in vibrazione dall'aria compressa dal mantice, è uno strumento del genere di quelli per i quali si fa assegnamento più sull'abilità individuale che sul lavoro collettivo, più sulla capacità del fabbricante che sulla ricchezza del capitale di cui dispone: le ancie metalliche, per le quali occorre una cura ed una intelligenza tutta particolare, raggiungeranno ben presto tra noi la voluta perfezione, e siccome non difettiamo del legname necessario, così l'armonio italiano non tarderà a vincere la poderosa concorrenza che gli vien mossa dall'estero.

Me ne dà certezza il suaccennato armonio esposto dal Mola, uno dei nostri più accreditati fabbricanti e che ottenne menzione onorevole all'ultima Esposizione universale di Parigi: questo istrumento ha incontrato il favore di tutti gl'intelligenti, e malgrado la forma poco aggraziata esso può annoverarsi tra le migliori produzioni del genere e lottare con vantaggio con quelli dell'Alexandre. A ciò conviene aggiungere un *millofone;* che così venne battezzato un armonio con meccanica esterna a cilindro ed amovibile dalla quale si può far eseguire *ad libitum* le composizioni registrate sopra placche pure movibili, non che parecchi organetti a cilindro di cui è fabbricante ed espositore il sig. Chieppo di Torino.

Per contrario mi duole assai di dovere essere costretto a dire francamente che eguali speranze non mi presentano le

---

Nella gondola si troverebbe una di lui sorella, in compagnia della quale passerebbe i pochi giorni necessari alla conclusione del loro matrimonio.

Alba tutto promise, di nulla si spaventò. Surto il domane, che doveva precedere quella tremenda sera, ella si sforzò più che mai di parere tranquilla, ma dovette sostenere nell'intimo del cuore una guerra crudele. Non che le dolesse abbandonare la sua prigione, ma le doleva il modo, che per una coscienza netta e timida come la sua, sapeva di tradimento e di colpa.

Sul punto di staccarsene, le sue camerette, il suo mobile, il letto, i fiori, (unica cura delle lunghe e penose giornate trascorse), le tornavano in mente con un amore così sviscerato come se in mezzo a loro avesse trascorsi i giorni più belli e felici del viver suo. Tanto può sull'uman cuore la forza dell'abitudine!...

Appressatasi la sera, si fece alla finestra che dava sul Canal Grande, in compagnia d'un'ancella. Era giorno di festa, e su e giù pel canale vedevasi un andirivieni, una folla di gondole che rallegravano l'occhio.

Sedevano in esse e spose e donzelle elegantemente abbigliate, ed avvenenti giovani, tutti gioia, tutti allegria.

Alba a tale spettacolo si sentì rasserenata, rinvigorita: le rinacque in tutta la sua forza l'amore della libertà, pensò che dolce cosa doveva essere partecipare a que' sollazzi senza l'amaro freno della soggezione, indipendente, padrona di sè; e nel bollore dell'entusiasmo le scapparono queste parole:

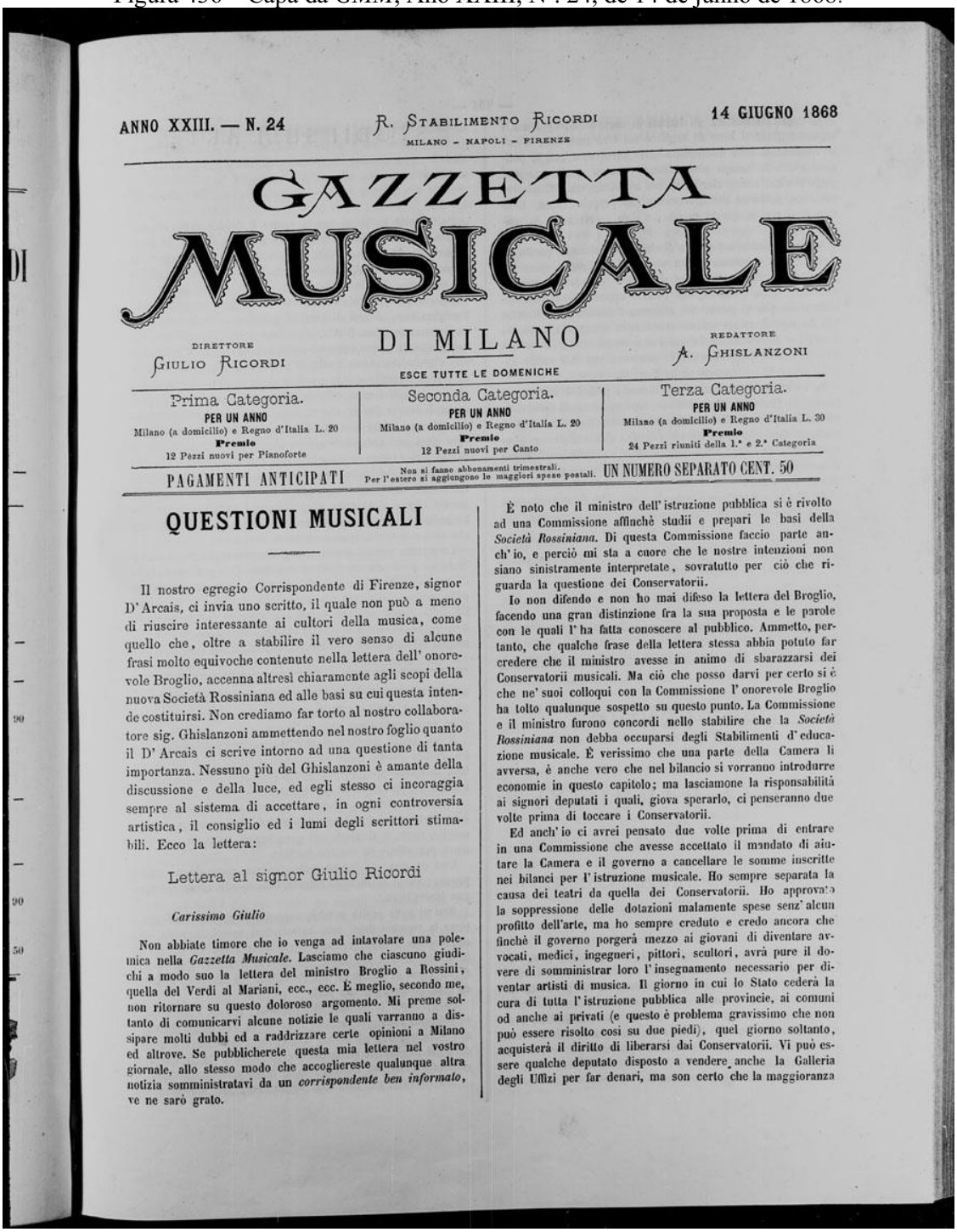
— Oh sia ringraziato il Signore, chè in breve sarò libera anch'io, e potrò prender parte a' quei sollazzi che sin qui non mi fu mai acconsentito di gustare!

Sulle tre di notte, al suonar della *terza*, donna Marina, che da tutto il giorno mancava di casa, vi rientrò. Non s'era peranco ridotta alle sue camere, che l'ancella ansante e costernata le aveva già riportate quelle imprudenti parole, aggiungendo come avesse notato una certa agitazione repressa, un che di nuovo e di sospetto nei modi e nel linguaggio dell'Albetta, (con tale diminutivo era chiamata la pupilla da quei della famiglia), da meritar attenzione. La tutrice si sgomentò, tosto fece chiamare il suo fidato manutengolo, il quale per disgrazia di lei non era ancor rientrato. In furia spacciò un de'servi acciocchè ne facesse ricerca per ogni dove. Intanto comandò che la pupilla fosse lasciata sola perchè non s'accorgesse di essere sorvegliata. Donna Marina però era ben lontana dal pensiero che il temporale romoreggiasse tanto vi-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 179).

9.2.12 Anexo 9.2.L – *GMM* (1868:24)

9.2.12.1 Anexo 9.2.LI – Caso Broglio, por D'Arcais, p.1

Figura 436 – Capa da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 24, de 14 de junho de 1868.

ANNO XXIII. — N. 24 — R. STABILIMENTO RICORDI — MILANO - NAPOLI - FIRENZE — 14 GIUGNO 1868

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

DIRETTORE GIULIO RICORDI — REDATTORE A. GHISLANZONI

ESCE TUTTE LE DOMENICHE

Prima Categoria.	Seconda Categoria.	Terza Categoria.
PER UN ANNO	PER UN ANNO	PER UN ANNO
Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20	Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 20	Milano (a domicilio) e Regno d'Italia L. 30
Premio	Premio	Premio
12 Pezzi nuovi per Pianoforte	12 Pezzi nuovi per Canto	24 Pezzi riuniti della 1.ª e 2.ª Categoria

PAGAMENTI ANTICIPATI — Non si fanno abbonamenti trimestrali. Per l'estero si aggiungono le maggiori spese postali. — UN NUMERO SEPARATO CENT. 50

QUESTIONI MUSICALI

Il nostro egregio Corrispondente di Firenze, signor D'Arcais, ci invia uno scritto, il quale non può a meno di riuscire interessante ai cultori della musica, come quello che, oltre a stabilire il vero senso di alcune frasi molto equivoche contenute nella lettera dell' onorevole Broglio, accenna altresì chiaramente agli scopi della nuova Società Rossiniana ed alle basi su cui questa intende costituirsi. Non crediamo far torto al nostro collaboratore sig. Ghislanzoni ammettendo nel nostro foglio quanto il D' Arcais ci scrive intorno ad una questione di tanta importanza. Nessuno più del Ghislanzoni è amante della discussione e della luce, ed egli stesso ci incoraggia sempre al sistema di accettare, in ogni controversia artistica, il consiglio ed i lumi degli scrittori stimabili. Ecco la lettera:

Lettera al signor Giulio Ricordi

Carissimo Giulio

Non abbiate timore che io venga ad intavolare una polemica nella *Gazzetta Musicale*. Lasciamo che ciascuno giudichi a modo suo la lettera del ministro Broglio a Rossini, quella del Verdi al Mariani, ecc., ecc. È meglio, secondo me, non ritornare su questo doloroso argomento. Mi preme soltanto di comunicarvi alcune notizie le quali varranno a dissipare molti dubbi ed a raddrizzare certe opinioni a Milano ed altrove. Se pubblicherete questa mia lettera nel vostro giornale, allo stesso modo che accoglieresti qualunque altra notizia somministratavi da un *corrispondente ben informato*, ve ne sarò grato.

È noto che il ministro dell' istruzione pubblica si è rivolto ad una Commissione affinchè studii e prepari le basi della *Società Rossiniana*. Di questa Commissione faccio parte anch' io, e perciò mi sta a cuore che le nostre intenzioni non siano sinistramente interpretate, sovratutto per ciò che riguarda la questione dei Conservatorii.

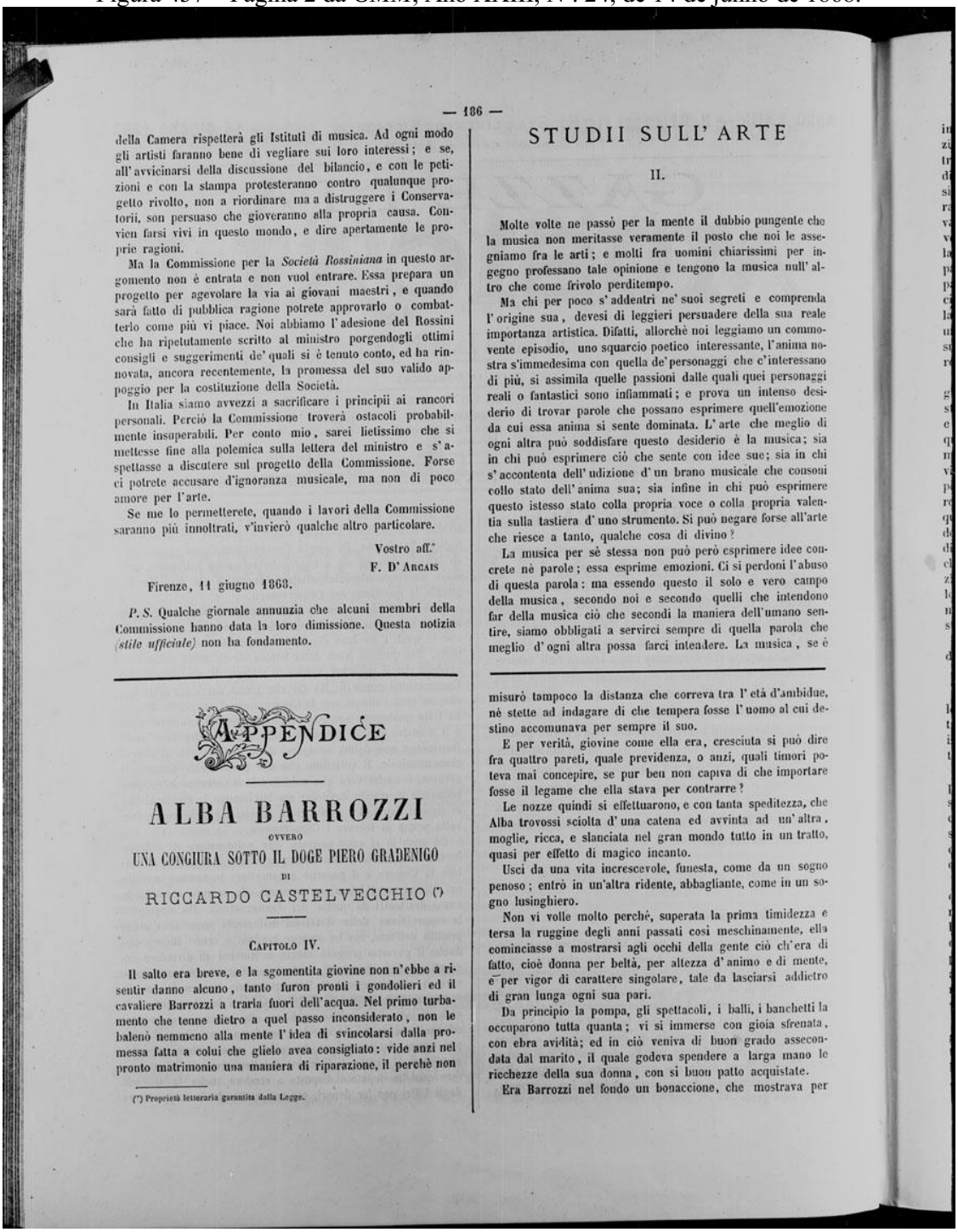
Io non difendo e non ho mai difeso la lettera del Broglio, facendo una gran distinzione fra la sua proposta e le parole con le quali l' ha fatta conoscere al pubblico. Ammetto, pertanto, che qualche frase della lettera stessa abbia potuto far credere che il ministro avesse in animo di sbarazzarsi dei Conservatorii musicali. Ma ciò che posso darvi per certo si è che ne' suoi colloqui con la Commissione l' onorevole Broglio ha tolto qualunque sospetto su questo punto. La Commissione e il ministro furono concordi nello stabilire che la *Società Rossiniana* non debba occuparsi degli Stabilimenti d' educazione musicale. È verissimo che una parte della Camera li avversa, è anche vero che nel bilancio si vorranno introdurre economie in questo capitolo; ma lasciamone la risponsabilità ai signori deputati i quali, giova sperarlo, ci penseranno due volte prima di toccare i Conservatorii.

Ed anch' io ci avrei pensato due volte prima di entrare in una Commissione che avesse accettato il mandato di aiutare la Camera e il governo a cancellare le somme inscritte nei bilanci per l' istruzione musicale. Ho sempre separata la causa dei teatri da quella dei Conservatorii. Ho approvato la soppressione delle dotazioni malamente spese senz' alcun profitto dell'arte, ma ho sempre creduto e credo ancora che finchè il governo porgerà mezzo ai giovani di diventare avvocati, medici, ingegneri, pittori, scultori, avrà pure il dovere di somministrar loro l' insegnamento necessario per diventar artisti di musica. Il giorno in cui lo Stato cederà la cura di tutta l' istruzione pubblica alle provincie, ai comuni od anche ai privati (e questo è problema gravissimo che non può essere risolto così su due piedi), quel giorno soltanto, acquisterà il diritto di liberarsi dai Conservatorii. Vi può essere qualche deputato disposto a vendere anche la Galleria degli Uffizi per far denari, ma son certo che la maggioranza

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 185).

9.2.12.2 Anexo 9.2.LII – Caso Broglio, por D'Arcais, p.2

Figura 437 – Página 2 da *GMM*, Ano XXIII, Nº. 24, de 14 de junho de 1868.



— 186 —

della Camera rispetterà gli Istituti di musica. Ad ogni modo gli artisti faranno bene di vegliare sui loro interessi; e se, all'avvicinarsi della discussione del bilancio, e con le petizioni e con la stampa protesteranno contro qualunque progetto rivolto, non a riordinare ma a distruggere i Conservatorii, son persuaso che gioveranno alla propria causa. Convien farsi vivi in questo mondo, e dire apertamente le proprie ragioni.

Ma la Commissione per la *Società Rossiniana* in questo argomento non è entrata e non vuol entrare. Essa prepara un progetto per agevolare la via ai giovani maestri, e quando sarà fatto di pubblica ragione potrete approvarlo o combatterlo come più vi piace. Noi abbiamo l'adesione del Rossini che ha ripetutamente scritto al ministro porgendogli ottimi consigli e suggerimenti de' quali si è tenuto conto, ed ha rinnovata, ancora recentemente, la promessa del suo valido appoggio per la costituzione della Società.

In Italia siamo avvezzi a sacrificare i principii ai rancori personali. Perciò la Commissione troverà ostacoli probabilmente insuperabili. Per conto mio, sarei lietissimo che si mettesse fine alla polemica sulla lettera del ministro e s'aspettasse a discutere sul progetto della Commissione. Forse ci potrete accusare d'ignoranza musicale, ma non di poco amore per l'arte.

Se me lo permetterete, quando i lavori della Commissione saranno più innoltrati, v'invierò qualche altro particolare.

Vostro aff.°
F. D'Arcais

Firenze, 11 giugno 1868.

P. S. Qualche giornale annunzia che alcuni membri della Commissione hanno data la loro dimissione. Questa notizia *(stile ufficiale)* non ha fondamento.

STUDII SULL'ARTE

II.

Molte volte ne passò per la mente il dubbio pungente che la musica non meritasse veramente il posto che noi le assegniamo fra le arti; e molti fra uomini chiarissimi per ingegno professano tale opinione e tengono la musica null'altro che come frivolo perditempo.

Ma chi per poco s'addentri ne' suoi segreti e comprenda l'origine sua, devesi di leggieri persuadere della sua reale importanza artistica. Difatti, allorchè noi leggiamo un commovente episodio, uno squarcio poetico interessante, l'anima nostra s'immedesima con quella de' personaggi che c'interessano di più, si assimila quelle passioni dalle quali quei personaggi reali o fantastici sono infiammati; e prova un intenso desiderio di trovar parole che possano esprimere quell'emozione da cui essa anima si sente dominata. L'arte che meglio di ogni altra può soddisfare questo desiderio è la musica; sia in chi può esprimere ciò che sente con idee sue; sia in chi s'accontenta dell'udizione d'un brano musicale che consoni collo stato dell'anima sua; sia infine in chi può esprimere questo istesso stato colla propria voce o colla propria valentia sulla tastiera d'uno strumento. Si può negare forse all'arte che riesce a tanto, qualche cosa di divino?

La musica per sè stessa non può però esprimere idee concrete nè parole; essa esprime emozioni. Ci si perdoni l'abuso di questa parola: ma essendo questo il solo e vero campo della musica, secondo noi e secondo quelli che intendono far della musica ciò che secondi la maniera dell'umano sentire, siamo obbligati a servirci sempre di quella parola che meglio d'ogni altra possa farci intendere. La musica, se è

APPENDICE

ALBA BARROZZI

OVVERO

UNA CONGIURA SOTTO IL DOGE PIERO GRADENIGO

DI

RICCARDO CASTELVECCHIO (*)

Capitolo IV.

Il salto era breve, e la sgomentita giovine non n'ebbe a risentir danno alcuno, tanto furon pronti i gondolieri ed il cavaliere Barrozzi a trarla fuori dell'acqua. Nel primo turbamento che tenne dietro a quel passo inconsiderato, non le balenò nemmeno alla mente l'idea di svincolarsi dalla promessa fatta a colui che glielo avea consigliato: vide anzi nel pronto matrimonio una maniera di riparazione, il perchè non misurò tampoco la distanza che correva tra l'età d'ambidue, nè stette ad indagare di che tempera fosse l'uomo al cui destino accomunava per sempre il suo.

E per verità, giovine come ella era, cresciuta si può dire fra quattro pareti, quale previdenza, o anzi, quali timori poteva mai concepire, se pur ben non capiva di che importare fosse il legame che ella stava per contrarre?

Le nozze quindi si effettuarono, e con tanta speditezza, che Alba trovossi sciolta d'una catena ed avvinta ad un'altra, moglie, ricca, e slanciata nel gran mondo tutto in un tratto, quasi per effetto di magico incanto.

Usci da una vita increscevole, funesta, come da un sogno penoso; entrò in un'altra ridente, abbagliante, come in un sogno lusinghiero.

Non vi volle molto perchè, superata la prima timidezza e tersa la ruggine degli anni passati così meschinamente, ella cominciasse a mostrarsi agli occhi della gente ciò ch'era di fatto, cioè donna per beltà, per altezza d'animo e di mente, e per vigor di carattere singolare, tale da lasciarsi addietro di gran lunga ogni sua pari.

Da principio la pompa, gli spettacoli, i balli, i banchetti la occuparono tutta quanta; vi si immerse con gioia sfrenata, con ebra avidità; ed in ciò veniva di buon grado assecondata dal marito, il quale godeva spendere a larga mano le ricchezze della sua donna, con sì buon patto acquistate.

Era Barrozzi nel fondo un bonaccione, che mostrava per

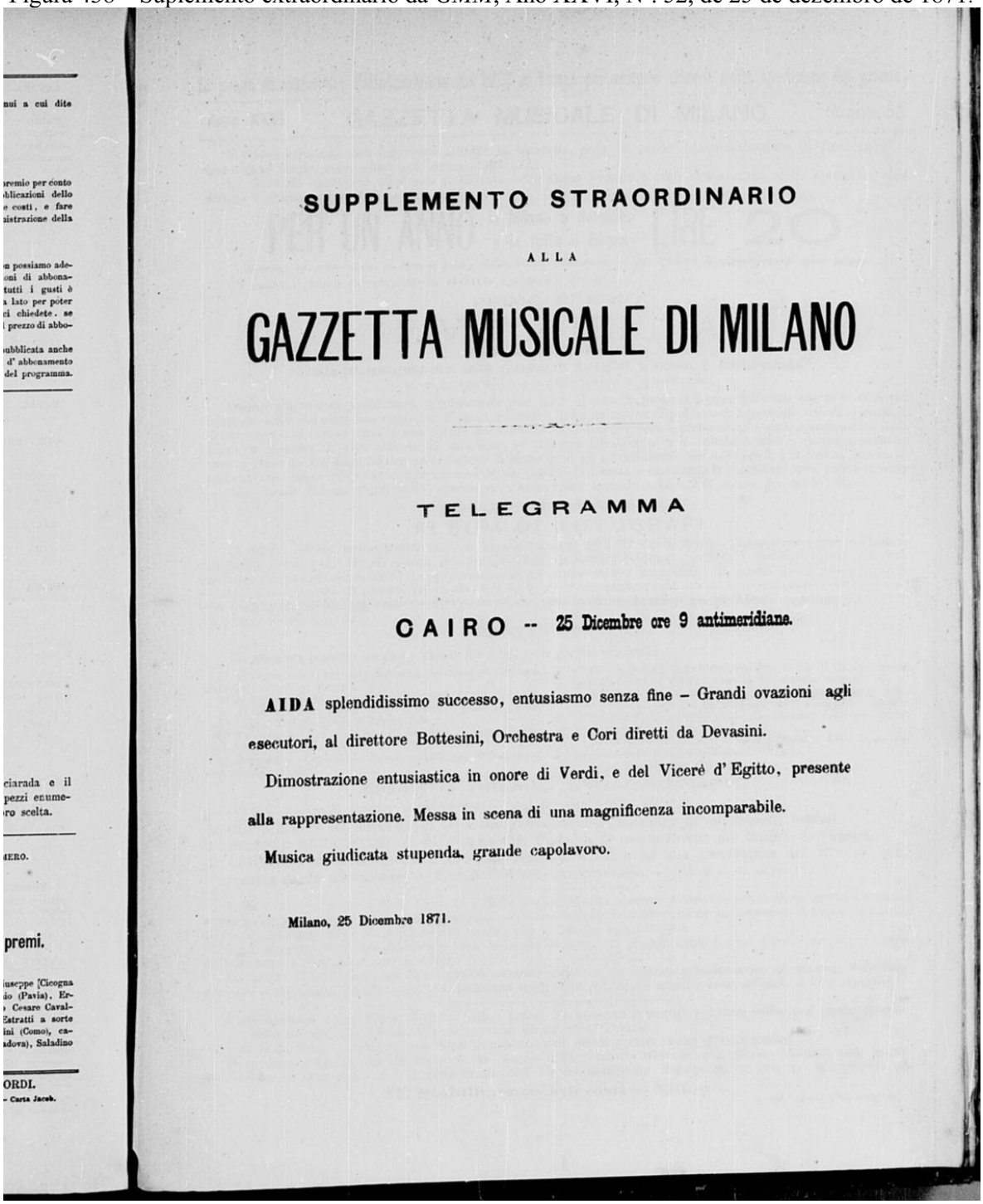
(*) Proprietà letteraria garantita dalla Legge.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1868:1-52], 1868, p. 186).

9.2.13 Anexo 9.2.LIII – *GMM* (1871:52)

9.2.13.1 Anexo 9.2.LIV – Estreia de Aida

Figura 438 – Suplemento extraordinário da *GMM*, Ano XXVI, Nº. 52, de 25 de dezembro de 1871.



SUPPLEMENTO STRAORDINARIO

ALLA

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

TELEGRAMMA

CAIRO -- 25 Dicembre ore 9 antimeridiane.

AIDA splendidissimo successo, entusiasmo senza fine – Grandi ovazioni agli esecutori, al direttore Bottesini, Orchestra e Cori diretti da Devasini.

Dimostrazione entusiastica in onore di Verdi, e del Viceré d' Egitto, presente alla rappresentazione. Messa in scena di una magnificenza incomparabile.

Musica giudicata stupenda, grande capolavoro.

Milano, 25 Dicembre 1871.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1871:1-53], 1871, p. 441).

9.2.14 Anexo 9.2.LV – *GMM* (1872:01)

9.2.14.1 Anexo 9.2.LVI – Repercussão de Aida

Figura 439 – Página 2 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 01, de 07 de janeiro de 1872.

2 GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

zetta due nuove rubriche di cui l'esperienza ci ha mostrato l'utilità — *Alla rinfusa* e *Rivista dei giornali* — avremo detto tutto.

Vogliamo però chiudere la serie dei vantaggi che offriamo agli associati con una promessa che per chi ci conosce vale più d'ogni altra: non baderemo a spese sempre che, anche nel corso dell'anno, ci si porga il destro d'introdurre nuovi miglioramenti.

E per poco che i nostri amici vogliano voltarsi indietro, potranno accertarsi coi loro occhi che noi abbiamo sempre mantenuto le promesse e più delle promesse.

L'AIDA

DI

GIUSEPPE VERDI

al Cairo.

Invece d'un'apposita corrispondenza crediamo più opportuno pubblicare i nudi particolari dello splendido successo quali ci furono dati dopo la prima rappresentazione:

La prima rappresentazione ebbe luogo il 24, essendo il giorno natalizio di S. A. il Vicerè.

Appena incominciato il preludio dell'opera, entrò il Khédive nel suo palco: fu salutato da una salva d'applausi, si eseguì l'inno vicereale in mezzo alle ovazioni del pubblico stipato nelle loggie, nel loggione ed in platea.

Atto I. Romanza Radamès (Mongini) applauditissima. Duetto e terzetto susseguente fra Amneris (Grossi), Aida (Pozzoni) e Radamès interrotto da applausi. Gran scena susseguente coi cori. Medini (Ramfis) e Costa (il Re) di immenso effetto. Segue la bella scena drammatica di Aida, dopo la quale per le piccole dimensioni del teatro, si cala la tela onde preparare la scena del tempio, per cui l'atto viene dimezzato. Anche questo finale fu eseguito senza appunti, ed accolto con gramli applausi.

Atto II. Coro di donne e duetto delle due donne susseguente applauditi. Dove poi il fanatismo giunse all'apice fu nel gran finale secondo, che fu dalla prima all'ultima battuta interrotto da frenetici applausi; la magnificenza del vestiario, la bellezza della musica, l'imponenza delle masse corali, (che pure sono un poco scarse di numero per questo pezzo), le comparse, gli attrezzi, l'esecuzione per parte di tutti, indistintamente, fecero freneticamente gridare questo pubblico che non è di solito troppo caldo. Dopo questo atto furono ripetutamente chiamati gli artisti non che Bottesini, che diresse con amore e sapere.

Atto III. Duetto Aida ed Amonasro (Steller) applaudito, il susseguente tra Aida e Radamès, non che la chiusa dell'atto con Medini, la Grossi e Steller applauditissimi.

Atto IV. Scena e duetto Amneris e Radamès, il canto dei Sacerdoti, l'imprecazione di Amneris, stupendamente eseguiti, ed acclamatissimi. L'ultima scena, che è un duetto nel sotterraneo fra la Pozzoni e Mongini con cori e ballabili nel tempio soprastante, si chiuse con una corona meritata di applausi e di chiamate.

Da un lungo articolo di Filippo Filippi, scritto dopo la prima rappresentazione nell'*Aceenare d'Egitto* togliamo quanto segue:

Nella folla cosmopolitica che componeva il pubblico di ieri sera, gl'Italiani erano in maggioranza, e nell'ovazione fatta al Kedive, c'era senza dubbio uno sfogo di gratitudine affettuosa, per parte nostra, allo splendido Mecenate, che seppe colla tenacità e la larghezza che lo distinguono, ottenere che Verdi scrivesse pel suo teatro e riescire ad un'esecuzione che dal punto di vista decorativo, archeologico, non avrà riscontro in nessun altro teatro.

L'esito dell'*Aida* al Cairo si può dire miracoloso, quando si pensi alla difficoltà della musica, e agli ostacoli inerenti al teatro.

Non potendo analizzare uno per uno i pezzi dell'*Aida*, racconterò succintamente come li accolse il pubblico, il quale, molto attento, ma calmo di sua natura, alle volte fu irresistibilmente tratto all'entusiasmo dalla potenza della musica.

Il preludio a sordini ch'è un finissimo trapunto di modulazioni e di imitazioni sopra uno dei temi melodici dello spartito, fu eseguito con precisione e belle gradazioni di colorito: il pubblico lo comprese, l'applaudì vivamente e questo applauso fu il segnale di una vera ovazione al Kedive ch'era già al suo palchetto prima che l'opera incominciasse.

La parte cantabile dell'opera incomincia con una romanza di Radamès, il tenore, nella quale non si sa se ammirare di più la soavità della melodia, o le eleganti e così nuove squisitezze dell'istromentale. — Mongini la canta divinamente. — Nel terzettino che segue fece romore una frase calcorea detta insieme dalle tre voci.

Il secondo atto si compone di un grazioso coretto di donne, di un magnifico duetto fra Aida e Amneris e poscia di un grandioso finale; questo pezzo colossale comincia con una gran marcia complicata di cori, ballabili e si sviluppa in un adagio e stretta; tutte le parti si accordano insieme con belle proporzioni e con istraordinario effetto.

Le frasi sono ispirate, con una efficacia drammatica che mette i brividi addosso e qui ha suscitato l'entusiasmo di coloro persino che mai, dacchè sono al mondo, batterono le mani. — Verdi non fece mai nulla di più grandioso, di più bello. Fu il punto culminante della serata; gli applausi furono ripetuti, insistenti, incalzanti, tali che tutti gli artisti dovettero uscire molte volte insieme al maestro Bottesini e al direttore di scena D'Ormeville.

L'Aida, quanto all'esecuzione delle parti principali, ne ha due di capitale importanza, quella del tenore Radamès e del soprano Aida: ambedue qui sono egregiamente sostenute dal Mongini e dalla signora Pozzoni. — Il Mongini ha trovato bellissimi accenti, ebbe momenti felici di calore, di passione, e davvero coll'attuale scarsezza di tenori, il teatro di Cairo dovrebbe conservarsi un artista di così bella voce e che canta con eguale fortuna tante opere di stile differente. — La Pozzoni, abbenchè la parte le sia un pochino acuta, è e sarà una delle migliori Aide; intelligente, animata, bella della persona, il suo successo è stato grande, definitivo, meritato. — Lo Steller ha cantato la sua piccola parte da quel grande artista ch'è, e con quella cura dell'abbigliamento ch'è tutta sua. La signora Grossi mi pare spostata di voce, affievolita nel *medium* e negli acuti, ma supplisce con molta intelligenza artistica.

Il Medini sempre il principe dei bassi, per il bel vocione, lo stile largo, l'incesso imponente. Benissimo l'altro basso Costa, l'altro tenore Stecchi Bettardi e la seconda donna Allievi.

Una lettera privata del Filippi, c'informa che alla seconda rappresentazione l'esito fu ancora più splendido, che il terzo atto destò un vero fanatismo, e che fu fatto ripetere l'allegro del duetto fra soprano e tenore.

Le corrispondenze del Cairo ai giornali *L'Opinione* ed *Il Diritto*, sono unanimi non solo a confermare il successo entusiastico dell'**Aida**, ma nel dichiararla altresì una fra le più belle, le più ispirate e caratteristiche Opere del nostro Verdi. — Il Kedive ha fatto sapere per telegramma al sommo Maestro la sua piena soddisfazione, e dal Cairo molti ragguardevoli ed illustri italiani, hanno inviato le più vive congratulazioni a colui che tanto onore e gloria aggiunge alle belle tradizioni italiane.

VARIETÀ

Thalberg ha lasciato una preziosissima raccolta di manoscritti originali di musica. Contiene, fra le altre cose, spartiti completi, autografi di Beethoven, Mozart, Weber, Haydn, Bach, Haendel, Mendelsohn, Cherubini, Rossini, Bellini, ecc. Questa collezione, di cui Thalberg soleva dire che non l'avrebbe data per la fortuna d'un re, fu venduta a Napoli dalla vedova dell'illustre pianista-compositore, e il prodotto fu destinato ad un'opera di beneficenza.

*

Siamo in debito verso il maestro Panofka che ha poco tempo fa pubblicato un ottimo libro col titolo *Voci e cantanti*. In esso sono analizzate da profondo conoscitore tutte le viziature dei metodi di canto e dei cantanti, e sono proposti rimedii e consigli senza dubbio preziosissimi. Il Panofka ha aggiunto con questa pubblicazione un altro gioiello alla sua collana di opere didattiche musicali. Non vi sarà, crediamo, cantante geloso del suo avvenire che non voglia leggere questo libro.

*

Col titolo *La musica nella natura* il sig. Lavoix intraprende nella *Revue et Gazette musicale* di Parigi uno studio curiosissimo. Basti accennare i paragrafi che esso si propone di trattare:

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 2).

9.2.15 Anexo 9.2.LVII – *GMM* (1872:06)

9.2.15.1 Anexo 9.2.LVIII – Estreia italiana de Aida, p.1

Figura 440 – Capa da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

ANNO XXVII. N. 6 — 11 FEBBRAJO 1872 | DIRETTORE GIULIO RICORDI | REDATTORE SALVATORE FARINA | SI PUBBLICA OGNI DOMENICA

È esaurita la prima edizione dell' Opera* AIDA *del maestro* G. Verdi, *per Canto e Pianoforte e Pianoforte solo; la seconda edizione sarà pronta pel giorno 25 Febbrajo corrente.

Preghiamo caldamente coloro che hanno ricevuto numeri di saggio della* Gazzetta *e non li hanno respinti di farci conoscere in qualche modo la loro determinazione. Ugual preghiera facciamo a quelli fra i nostri vecchi associati che non hanno ancora rinnovato l'abbonamento

DOPO LA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'

AIDA

DI

GIUSEPPE VERDI

alla Scala

Venerdì, 9 febbraio.

A quest' ora il telegrafo ha portato la lieta novella dovunque: il genio musicale italiano ha guadagnato un'altra battaglia contro quell' occulto nemico che si chiama il tempo, l'*Aida* per voto del pubblico cosmopolita della Scala è un altro capolavoro.

La storia della serata è questa: applausi vivissimi a quasi tutti i pezzi, 32 chiamate al maestro, delle quali otto alla fine dell' opera; dopo il secondo atto fu presentato a Verdi uno scettro d'avorio ed oro, ornato di pietre preziose; buona l'esecuzione, buone le scene, ottima l'orchestra, splendido il vestiario, pubblico affollato come non si vide mai l' uguale non ostante i prezzi elevati delle sedie e dei palchi – totale: *trionfo*.

Se dovessi dar retta ad uno scrupolo che mi è nato prima d' ora, e che i lettori non stenteranno a comprendere, il mio compito sarebbe finito, e dovrei lasciare la parola ai miei confratelli; ma io penso che l' incontrastabilità del successo mi renda lecito l'uscire per poco da un silenzio che è ipocrisia per chi legge ed ingiuria per chi scrive.

Si tranquillizzi il lettore, chè non mi viene punto la tentazione di analizzare tecnicamente il nuovo capolavoro verdiano, e dove mi venisse avrei le mie brave ragioni di resistervi eroicamente; la prima delle quali è che mi riconosco incapace a questo genere di critica; la seconda (e mitiga in parte i perniciosi effetti di una confessione inopportuna) è che credo fermamente questo genere di critica non buono ad altro che a seccare dottamente il prossimo. Certo se vi è un brutto servizio che possa fare all'umanità un lavoro d'arte che si può ammirare in tre ore, è quello di servire di pretesto a commentarii che durano tre mesi quando non durano più di tre generazioni. La mia ignoranza assicura all'*Aida* di Verdi un commentatore di meno, e al prossimo che mi legge dieci linee di critica musicale in cui non si parla di toni maggiori e minori, di scale cromatiche, di accordi, e non si fa dell'anatomia col pretesto di scomporre un'aria o una cabaletta in battute, e le battute in crome ed in semicrome.

Scrivo appena uscito dal teatro, colla mente ancora popolata di cari fantasmi melodici, e sento un bisogno irresistibile di capovolgere il sistema e fare la mia rivista alla rovescia, ponendo la sintesi a fondamento delle mie ciancie; fortunatamente questa sintesi non è che una parola – *sublime*.

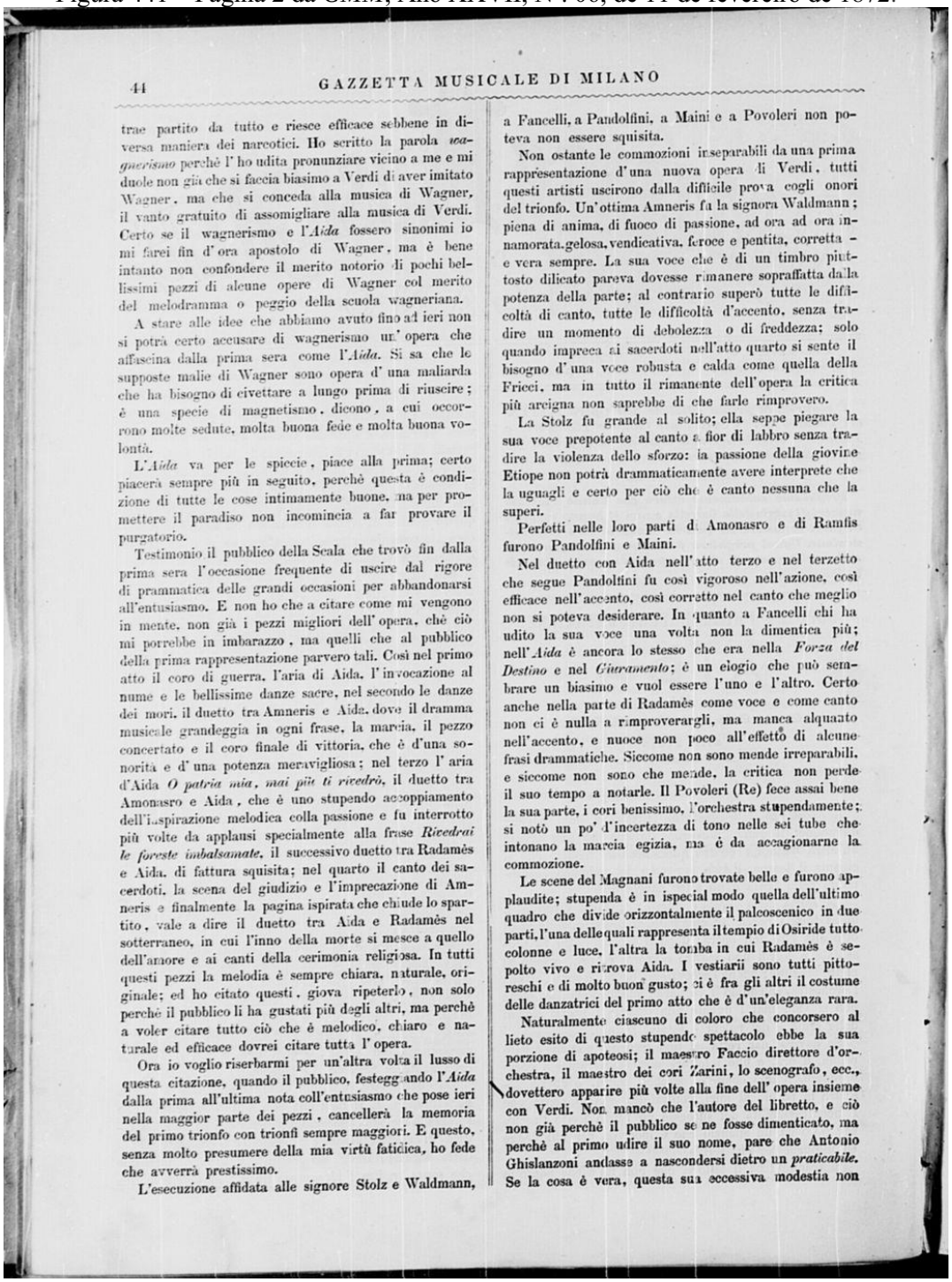
Questo indovinamento d'artista che accoppia mirabilmente la nota alla parola senza tradirle a vicenda, questa febbre creatrice del genio che mi fa credere ad una cosa a cui non ho mai creduto, valea dire al colorito locale musicale, questa originalità di pensiero che dà la mano alla finezza della forma, questa dottrina senza arzigogoli, questa eleganza senza ghiribizzi, questa efficacia senza convenzionalismo di effetti, questa chiarezza senza volgarità, quest'unità senza monotonia, tutto ciò è sublime, se pur si vogliano chiamare le cose coi loro nomi. Nella nuova musica del Verdi si crede di indovinare l'Egitto, si crede di udire l'eco d'una civiltà dimenticata dai secoli, e quel che è più si leggono nettamente le passioni dei personaggi del dramma.

Da questo lato, se io non m'inganno, l'*Aida* è lavoro perfettissimo. E si badi che non è il wagnerismo che sprezza la melodia, che soffoca il canto e si perde nella ricerca di armonie imitative impossibili e si compiace solo di dotte istrumentazioni, ma piuttosto il *melodrammatismo* che senza tradire l' idea musicale o l' idea drammatica

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 43).

9.2.15.2 Anexo 9.2.LIX – Estreia italiana de Aida, p.2

Figura 441 – Página 2 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872.



trae partito da tutto e riesce efficace sebbene in diversa maniera dei narcotici. Ho scritto la parola *wagnerismo* perchè l'ho udita pronunziare vicino a me e mi duole non già che si faccia biasimo a Verdi di aver imitato Wagner, ma che si conceda alla musica di Wagner, il vanto gratuito di assomigliare alla musica di Verdi. Certo se il wagnerismo e l'*Aida* fossero sinonimi io mi farei fin d'ora apostolo di Wagner, ma è bene intanto non confondere il merito notorio di pochi bellissimi pezzi di alcune opere di Wagner col merito del melodramma o peggio della scuola wagneriana.

A stare alle idee che abbiamo avuto fino ad ieri non si potrà certo accusare di wagnerismo un' opera che affascina dalla prima sera come l'*Aida*. Si sa che le supposte malie di Wagner sono opera d' una maliarda che ha bisogno di civettare a lungo prima di riuscire; è una specie di magnetismo, dicono, a cui occorrono molte sedute, molta buona fede e molta buona volontà.

L'*Aida* va per le spiccie, piace alla prima; certo piacerà sempre più in seguito, perchè questa è condizione di tutte le cose intimamente buone, ma per promettere il paradiso non incomincia a far provare il purgatorio.

Testimonio il pubblico della Scala che trovò fin dalla prima sera l'occasione frequente di uscire dal rigore di grammatica delle grandi occasioni per abbandonarsi all'entusiasmo. E non ho che a citare come mi vengono in mente, non già i pezzi migliori dell'opera, chè ciò mi porrebbe in imbarazzo, ma quelli che al pubblico della prima rappresentazione parvero tali. Così nel primo atto il coro di guerra, l'aria di Aida, l'invocazione al nume e le bellissime danze sacre, nel secondo le danze dei mori, il duetto tra Amneris e Aida, dove il dramma musicale grandeggia in ogni frase, la marcia, il pezzo concertato e il coro finale di vittoria, che è d'una sonorità e d'una potenza meravigliosa; nel terzo l'aria d'Aida *O patria mia, mai più ti rivedrò*, il duetto tra Amonasro e Aida, che è uno stupendo accoppiamento dell'ispirazione melodica colla passione e fu interrotto più volte da applausi specialmente alla frase *Rivedrai le foreste imbalsamate*, il successivo duetto tra Radamès e Aida, di fattura squisita; nel quarto il canto dei sacerdoti, la scena del giudizio e l'imprecazione di Amneris e finalmente la pagina ispirata che chiude lo spartito, vale a dire il duetto tra Aida e Radamès nel sotterraneo, in cui l'inno della morte si mesce a quello dell'amore e ai canti della cerimonia religiosa. In tutti questi pezzi la melodia è sempre chiara, naturale, originale; ed ho citato questi, giova ripeterlo, non solo perchè il pubblico li ha gustati più degli altri, ma perchè a voler citare tutto ciò che è melodico, chiaro e naturale ed efficace dovrei citare tutta l'opera.

Ora io voglio riserbarmi per un'altra volta il lusso di questa citazione, quando il pubblico, festeggiando l'*Aida* dalla prima all'ultima nota coll'entusiasmo che pose ieri nella maggior parte dei pezzi, cancellerà la memoria del primo trionfo con trionfi sempre maggiori. E questo, senza molto presumere della mia virtù fatidica, ho fede che avverrà prestissimo.

L'esecuzione affidata alle signore Stolz e Waldmann, a Fancelli, a Pandolfini, a Maini e a Povoleri non poteva non essere squisita.

Non ostante le commozioni inseparabili da una prima rappresentazione d'una nuova opera di Verdi, tutti questi artisti uscirono dalla difficile prova cogli onori del trionfo. Un'ottima Amneris fu la signora Waldmann; piena di anima, di fuoco di passione, ad ora ad ora innamorata, gelosa, vendicativa, feroce e pentita, corretta – e vera sempre. La sua voce che è di un timbro piuttosto dilicato pareva dovesse rimanere sopraffatta dalla potenza della parte; al contrario superò tutte le difficoltà di canto, tutte le difficoltà d'accento, senza tradire un momento di debolezza o di freddezza; solo quando impreca ai sacerdoti nell'atto quarto si sente il bisogno d'una voce robusta e calda come quella della Fricci, ma in tutto il rimanente dell'opera la critica più arcigna non saprebbe di che farle rimprovero.

La Stolz fu grande al solito; ella seppe piegare la sua voce prepotente al canto a fior di labbro senza tradire la violenza dello sforzo: la passione della giovine Etiope non potrà drammaticamente avere interprete che la uguagli e certo per ciò che è canto nessuna che la superi.

Perfetti nelle loro parti di Amonasro e di Ramfis furono Pandolfini e Maini.

Nel duetto con Aida nell'atto terzo e nel terzetto che segue Pandolfini fu così vigoroso nell'azione, così efficace nell'accento, così corretto nel canto che meglio non si poteva desiderare. In quanto a Fancelli chi ha udito la sua voce una volta non la dimentica più; nell'*Aida* è ancora lo stesso che era nella *Forza del Destino* e nel *Giuramento*; è un elogio che può sembrare un biasimo e vuol essere l'uno e l'altro. Certo anche nella parte di Radamès come voce e come canto non ci è nulla a rimproverargli, ma manca alquanto nell'accento, e nuoce non poco all'effetto di alcune frasi drammatiche. Siccome non sono mende irreparabili, e siccome non sono che mende, la critica non perde il suo tempo a notarle. Il Povoleri (Re) fece assai bene la sua parte, i cori benissimo, l'orchestra stupendamente; si notò un po' d'incertezza di tono nelle sei tube che intonano la marcia egizia, ma è da accagionarne la commozione.

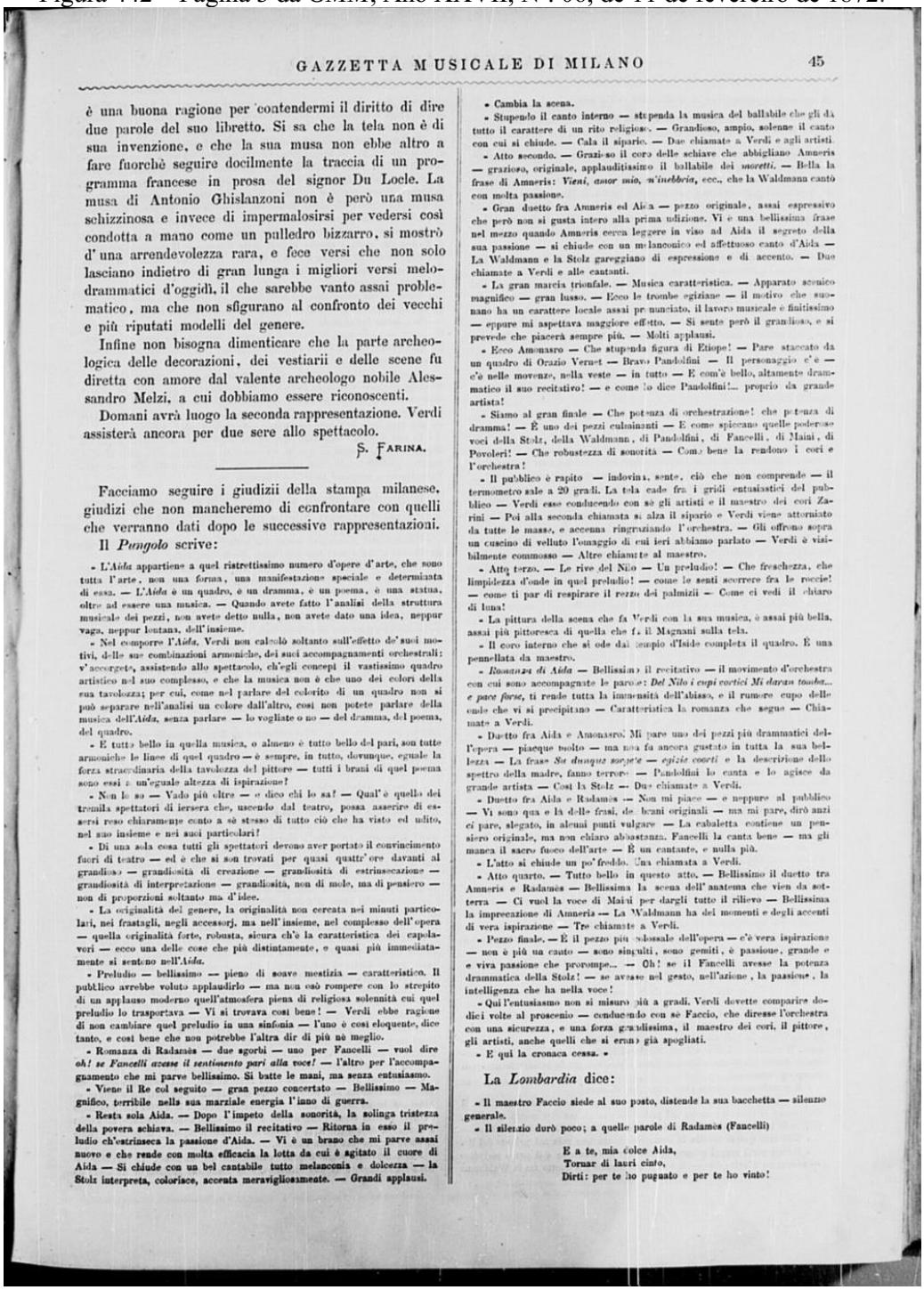
Le scene del Magnani furono trovate belle e furono applaudite; stupenda è in especial modo quella dell'ultimo quadro che divide orizzontalmente il palcoscenico in due parti, l'una delle quali rappresenta il tempio di Osiride tutto colonne e luce, l'altra la tomba in cui Radamès è sepolto vivo e ritrova Aida. I vestiarii sono tutti pittoreschi e di molto buon gusto; ci è fra gli altri il costume delle danzatrici del primo atto che è d'un'eleganza rara.

Naturalmente ciascuno di coloro che concorsero al lieto esito di questo stupendo spettacolo ebbe la sua porzione di apoteosi; il maestro Faccio direttore d'orchestra, il maestro dei cori Zarini, lo scenografo, ecc., dovettero apparire più volte alla fine dell'opera insieme con Verdi. Non mancò che l'autore del libretto, e ciò non già perchè il pubblico se ne fosse dimenticato, ma perchè al primo udire il suo nome, pare che Antonio Ghislanzoni andasse a nascondersi dietro un *praticabile*. Se la cosa è vera, questa sua eccessiva modestia non

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 44).

9.2.15.3 Anexo 9.2.LX – Estreia italiana de Aida, p.3

Figura 442 – Página 3 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872.



GAZZETTA MUSICALE DI MILANO 45

è una buona ragione per contendermi il diritto di dire due parole del suo libretto. Si sa che la tela non è di sua invenzione, e che la sua musa non ebbe altro a fare fuorchè seguire docilmente la traccia di un programma francese in prosa del signor Du Locle. La musa di Antonio Ghislanzoni non è però una musa schizzinosa e invece di impermalosirsi per vedersi così condotta a mano come un pulledro bizzarro, si mostrò d'una arrendevolezza rara, e fece versi che non solo lasciano indietro di gran lunga i migliori versi melodrammatici d'oggidì, il che sarebbe vanto assai problematico, ma che non sfigurano al confronto dei vecchi e più riputati modelli del genere.

Infine non bisogna dimenticare che la parte archeologica delle decorazioni, dei vestiarii e delle scene fu diretta con amore dal valente archeologo nobile Alessandro Melzi, a cui dobbiamo essere riconoscenti.

Domani avrà luogo la seconda rappresentazione. Verdi assisterà ancora per due sere allo spettacolo.

S. FARINA.

Facciamo seguire i giudizii della stampa milanese, giudizi che non mancheremo di confrontare con quelli che verranno dati dopo le successive rappresentazioni.

Il *Pungolo* scrive:

- L'*Aida* appartiene a quel ristrettissimo numero d'opere d'arte, che sono tutta l'arte, non una forma, una manifestazione speciale e determinata di essa. — L'*Aida* è un quadro, è un dramma, è un poema, è una statua, oltre ad essere una musica. — Quando avete fatto l'analisi della struttura musicale dei pezzi, non avete detto nulla, non avete dato una idea, neppur vaga, neppur lontana, dell'insieme.

- Nel comporre l'*Aida*, Verdi non calcolò soltanto sull'effetto de' suoi motivi, delle sue combinazioni armoniche, dei suoi accompagnamenti orchestrali; v'accorgete, assistendo allo spettacolo, ch'egli concepì il vastissimo quadro artistico nel suo complesso, e che la musica non è che uno dei colori della sua tavolozza; per cui, come nel parlare del colorito di un quadro non si può separare nell'analisi un colore dall'altro, così non potete parlare della musica dell'*Aida*, senza parlare — lo vogliate o no — del dramma, del poema, del quadro.

- E tutto bello in quella musica, o almeno è tutto bello del pari, son tutte armoniche le linee di quel quadro — è sempre, in tutto, dovunque, eguale la forza straordinaria della tavolozza del pittore — tutti i brani di quel poema sono essi a un'eguale altezza di ispirazione?

- Non lo so — Vado più oltre — e dico chi lo sa? — Qual'è quello dei tremila spettatori di iersera che, uscendo dal teatro, possa asserire di essersi reso chiaramente conto a sè stesso di tutto ciò che ha visto ed udito, nel suo insieme e nei suoi particolari?

- Di una sola cosa tutti gli spettatori devono aver portato il convincimento fuori di teatro — ed è che si son trovati per quasi quatt'ore davanti al grandioso — grandiosità di creazione — grandiosità di estrinsecazione — grandiosità di interpretazione — grandiosità, non di mole, ma di pensiero — non di proporzioni soltanto ma d'idee.

- La originalità del genere, la originalità non cercata nei minuti particolari, nei frastagli, negli accessorj, ma nell'insieme, nel complesso dell'opera — quella originalità forte, robusta, sicura ch'è la caratteristica dei capolavori — ecco una delle cose che più distintamente, e quasi più immediatamente si sentono nell'*Aida*.

- Preludio — bellissimo — pieno di soave mestizia — caratteristico. Il pubblico avrebbe voluto applaudirlo — ma non osò rompere con lo strepito di un applauso moderno quell'atmosfera piena di religiosa solennità cui quel preludio lo trasportava — Vi si trovava così bene! — Verdi ebbe ragione di non cambiare quel preludio in una sinfonia — l'uno è così eloquente, dice tanto, e così bene che non potrebbe l'altra dir di più nè meglio.

- Romanza di Radamès — due sgorbi — uno per Fancelli — vuol dire *oh! se Fancelli avesse il sentimento pari alla voce!* — l'altro per l'accompagnamento che mi parve bellissimo. Si batte le mani, ma senza entusiasmo.

- Viene il Re col seguito — gran pezzo concertato — Bellissimo — Magnifico, terribile nella sua marziale energia l'inno di guerra.

- Resta sola Aida. — Dopo l'impeto della sonorità, la solinga tristezza della povera schiava. — Bellissimo il recitativo — Ritorna in esso il preludio ch'estrinseca la passione d'Aida. — Vi è un brano che mi parve assai nuovo e che rende con molta efficacia la lotta da cui è agitato il cuore di Aida — Si chiude con un bel cantabile tutto melanconia e dolcezza — la Stolz interpreta, colorisce, accenta meravigliosamente. — Grandi applausi.

- Cambia la scena.

- Stupendo il canto interno — stupenda la musica del ballabile che gli dà tutto il carattere di un rito religioso. — Grandioso, ampio, solenne il canto con cui si chiude. — Cala il sipario. — Due chiamate a Verdi e agli artisti.

- Atto secondo. — Grazioso il coro delle schiave che abbigliano Amneris — grazioso, originale, applauditissimo il ballabile dei *moretti*. — Bella la frase di Amneris: *Vieni, amor mio, m'inebbria*, ecc., che la Waldmann cantò con molta passione.

- Gran duetto fra Amneris ed Aida — pezzo originale, assai espressivo che però non si gusta intero alla prima udizione. Vi è una bellissima frase nel mezzo quando Amneris cerca leggere in viso ad Aida il segreto della sua passione — si chiude con un melanconico ed affettuoso canto d'Aida — La Waldmann e la Stolz gareggiano di espressione e di accento. — Due chiamate a Verdi e alle cantanti.

- La gran marcia trionfale. — Musica caratteristica. — Apparato scenico magnifico — gran lusso. — Ecco le trombe egiziane — il motivo che suonano ha un carattere locale assai pronunciato, il lavoro musicale è finitissimo — eppure mi aspettava maggiore effetto. — Si sente però il grandioso, e si prevede che piacerà sempre più. — Molti applausi.

- Ecco Amonasro — Che stupenda figura di Etiope! — Pare staccato da un quadro di Orazio Vernet — Bravo Pandolfini — Il personaggio c'è — c'è nelle movenze, nella veste — in tutto — E com'è bello, altamente drammatico il suo recitativo! — e come lo dice Pandolfini!... proprio da grande artista!

- Siamo al gran finale — Che potenza di orchestrazione! che potenza di dramma! — È uno dei pezzi culminanti — E come spiccano quelle poderose voci della Stolz, della Waldmann, di Pandolfini, di Fancelli, di Maini, di Povoleri! — Che robustezza di sonorità — Come bene la rendono i cori e l'orchestra!

- Il pubblico è rapito — indovina, sente, ciò che non comprende — il termometro sale a 20 gradi. La tela cade fra i gridi entusiastici del pubblico — Verdi esce conducendo con sè gli artisti e il maestro dei cori Zarini — Poi alla seconda chiamata si alza il sipario e Verdi viene attorniato da tutte le masse, e accenna ringraziando l'orchestra. — Gli offrono sopra un cuscino di velluto l'omaggio di cui ieri abbiamo parlato — Verdi è visibilmente commosso — Altre chiamate al maestro.

- Atto terzo. — Le rive del Nilo — Un preludio! — Che freschezza, che limpidezza d'onde in quel preludio! — come le senti scorrere fra le roccie! — come ti par di respirare il rezzo dei palmizii — Come ci vedi il chiaro di luna!

- La pittura della scena che fa Verdi con la sua musica, è assai più bella, assai più pittoresca di quella che fa il Magnani sulla tela.

- Il coro interno che si ode dal tempio d'Iside completa il quadro. È una pennellata da maestro.

- *Romanza di Aida* — Bellissimo il recitativo — il movimento d'orchestra con cui sono accompagnate le parole: *Del Nilo i cupi cortici Mi daran tomba... e pace forse*, ti rende tutta la immensità dell'abisso, e il rumore cupo delle onde che vi si precipitano — Caratteristica la romanza che segue — Chiamate a Verdi.

- Duetto fra Aida e Amonasro. Mi pare uno dei pezzi più drammatici dell'opera — piacque molto — ma non fa ancora gustato in tutta la sua bellezza — La frase *Se dunque sorge'e — egizie coorti* e la descrizione dello spettro della madre, fanno terrore — Pandolfini lo canta e lo agisce da grande artista — Così la Stolz — Due chiamate a Verdi.

- Duetto fra Aida e Radamès — Non mi piace — e neppure al pubblico — Vi sono qua e là delle frasi, dei brani originali — ma mi pare, dirò anzi ci pare, slegato, in alcuni punti volgare — La cabaletta contiene un pensiero originale, ma non chiaro abbastanza. Fancelli la canta bene — ma gli manca il sacro fuoco dell'arte — È un cantante, e nulla più.

- L'atto si chiude un po' freddo. Una chiamata a Verdi.

- Atto quarto. — Tutto bello in questo atto. — Bellissimo il duetto tra Amneris e Radamès — Bellissima la scena dell'anatema che vien da sotterra — Ci vuol la voce di Maini per dargli tutto il rilievo — Bellissima la imprecazione di Amneris — La Waldmann ha dei momenti e degli accenti di vera ispirazione — Tre chiamate a Verdi.

- Pezzo finale. — È il pezzo più colossale dell'opera — c'è vera ispirazione — non è più un canto — sono singulti, sono gemiti, è passione, grande e viva passione che prorompe... — Oh! se il Fancelli avesse la potenza drammatica della Stolz! — se avesse nel gesto, nell'azione, la passione, la intelligenza che ha nella voce!

- Qui l'entusiasmo non si misura più a gradi. Verdi dovette comparire dodici volte al proscenio — conducendo con sè Faccio, che diresse l'orchestra con una sicurezza, e una forza grandissima, il maestro dei cori, il pittore, gli artisti, anche quelli che si erano già spogliati.

- E qui la cronaca cessa. -

La *Lombardia* dice:

- Il maestro Faccio siede al suo posto, distende la sua bacchetta — silenzio generale.

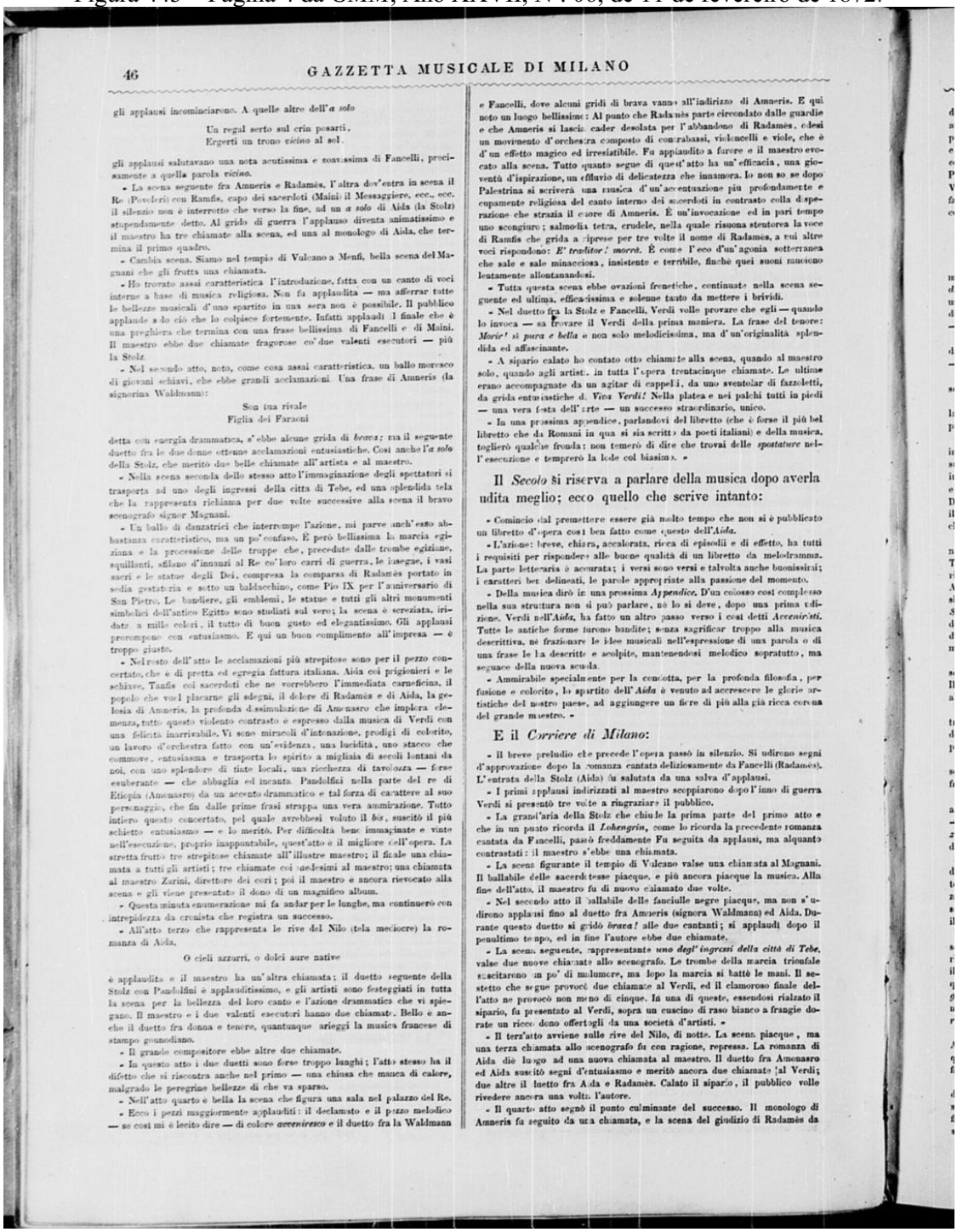
- Il silenzio durò poco; a quelle parole di Radamès (Fancelli)

E a te, mia colce Aida,
Tornar di lauri cinto,
Dirti: per te ho pugnato e per te ho vinto!

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 45).

9.2.15.4 Anexo 9.2.LXI – Estreia italiana de Aida, p.4

Figura 443 – Página 4 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872.



46 GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

gli applausi incominciarono. A quelle altre dell'*a solo*

Un regal serto sul crin posarti,
Ergerti un trono *vicino* al sol.

gli applausi salutavano una nota acutissima e sonorissima di Fancelli, precisamente a quella parola *vicino*.

- La scena seguente fra Amneris e Radamès, l'altra dov'entra in scena il Re (Povoleri) con Ramfis, capo dei sacerdoti (Maini) il Messaggiere, ecc., ecc. il silenzio non è interrotto che verso la fine, ad un *a solo* di Aida (la Stolz) stupendamente detto. Al grido di guerra l'applauso diventa animatissimo e il maestro ha tre chiamate alla scena, ed una al monologo di Aida, che termina il primo quadro.

- Cambia scena. Siamo nel tempio di Vulcano a Menfi, bella scena del Magnani che gli frutta una chiamata.

- Ho trovato assai caratteristica l'introduzione, fatta con un canto di voci interne a base di musica religiosa. Non fu applaudita — ma afferrar tutte le bellezze musicali d'uno spartito in una sera non è possibile. Il pubblico applaude a do ciò che lo colpisce fortemente. Infatti applaudì il finale che è una preghiera che termina con una frase bellissima di Fancelli e di Maini. Il maestro ebbe due chiamate fragorose co' due valenti esecutori — più la Stolz.

- Nel secondo atto, noto, come cosa assai caratteristica, un ballo moresco di giovani schiavi, che ebbe grandi acclamazioni. Una frase di Amneris (la signorina Waldmann):

Son tua rivale
Figlia dei Faraoni

detta con energia drammatica, s'ebbe alcune grida di *brava;* ma il seguente duetto fra le due donne ottenne acclamazioni entusiastiche. Così anche l'*a solo* della Stolz, che meritò due belle chiamate all'artista e al maestro.

- Nella scena seconda dello stesso atto l'immaginazione degli spettatori si trasporta ad uno degli ingressi della città di Tebe, ed una splendida tela che la rappresenta richiama per due volte successive alla scena il bravo scenografo signor Magnani.

- Un ballo di danzatrici che interrompe l'azione, mi parve anch'esso abbastanza caratteristico, ma un po' confuso. È però bellissima la marcia egiziana e la processione delle truppe che, precedute dalle trombe egiziane, squillanti, sfilano d'innanzi al Re co' loro carri di guerra, le insegne, i vasi sacri e le statue degli Dei, compresa la comparsa di Radamès portato in sedia gestatoria e sotto un baldacchino, come Pio IX per l'anniversario di San Pietro. Le bandiere, gli emblemi, le statue e tutti gli altri monumenti simbolici dell'antico Egitto sono studiati sul vero; la scena è screziata, iridata a mille colori, il tutto di buon gusto ed elegantissimo. Gli applausi procompense con entusiasmo. E qui un buon complimento all'impresa — è troppo giusto.

- Nel resto dell'atto le acclamazioni più strepitose sono per il pezzo concertato, che è di pretta ed egregia fattura italiana. Aida coi prigionieri e le schiave, Tanfis coi sacerdoti che ne vorrebbero l'immediata carneficina, il popolo che vuol placarne gli sdegni, il dolore di Radamès e di Aida, la gelosia di Amneris, la profonda dissimulazione di Amonasro che implora clemenza, tutto questo violento contrasto e espresso dalla musica di Verdi con una felicità inarrivabile. Vi sono miracoli d'intonazione, prodigi di colorito, un lavoro d'orchestra fatto con un'evidenza, una lucidità, uno stacco che commove, entusiasma e trasporta lo spirito a migliaia di secoli lontani da noi, con uno splendore di tinte locali, una ricchezza di tavolozza — forse esuberante — che abbaglia ed incanta. Pandolfini nella parte del re di Etiopia (Amonasro) da un accento drammatico e tal forza di carattere al suo personaggio, che fin dalle prime frasi strappa una vera ammirazione. Tutto intiero questo concertato, pel quale avrebbesi voluto il *bis*, suscitò il più schietto entusiasmo — e lo meritò. Per difficoltà bene immaginate e vinte nell'esecuzione, proprio inappuntabile, quest'atto è il migliore dell'opera. La stretta frutto tre strepitose chiamate all'illustre maestro; il finale una chiamata a tutti gli artisti; tre chiamate coi medesimi al maestro; una chiamata al maestro Zarini, direttore dei cori; poi il maestro è ancora rievocato alla scena e gli viene presentato il dono di un magnifico album.

- Questa minuta enumerazione mi fa andar per le lunghe, ma continuerò con intrepidezza da cronista che registra un successo.

- All'atto terzo che rappresenta le rive del Nilo (tela mediocre) la romanza di Aida,

O cieli azzurri, o dolci aure native

è applaudita e il maestro ha un'altra chiamata; il duetto seguente della Stolz con Pandolfini è applauditissimo, e gli artisti sono festeggiati in tutta la scena per la bellezza del loro canto e l'azione drammatica che vi spiegano. Il maestro e i due valenti esecutori hanno due chiamate. Bello e anche il duetto fra donna e tenore, quantunque arieggi la musica francese di stampo geonodiano.

- Il grande compositore ebbe altre due chiamate.

- In questo atto i due duetti sono forse troppo lunghi; l'atto stesso ha il difetto che si riscontra anche nel primo — una chiusa che manca di calore, malgrado le peregrine bellezze di che va sparso.

- Nell'atto quarto è bella la scena che figura una sala nel palazzo del Re.

- Ecco i pezzi maggiormente applauditi: il declamato e il pezzo melodico — se così mi è lecito dire — di colore *avveniresco* e il duetto fra la Waldmann e Fancelli, dove alcuni gridi di brava vanno all'indirizzo di Amneris. E qui noto un luogo bellissimo: Al punto che Radamès parte circondato dalle guardie e che Amneris si lascia cader desolata per l'abbandono di Radamès, odesi un movimento d'orchestra composto di contrabassi, violoncelli e viole, che è d'un effetto magico ed irresistibile. Fu applaudito a furore e il maestro evocato alla scena. Tutto quanto segue di quest'atto ha un'efficacia, una gioventù d'ispirazione, un effluvio di delicatezza che innamora. Io non so se dopo Palestrina si scriverà una musica d'un'accentuazione più profondamente e cupamente religiosa del canto interno dei sacerdoti in contrasto colla disperazione che strazia il cuore di Amneris. È un'invocazione ed in pari tempo uno scongiuro; salmodia tetra, crudele, nella quale risuona stentorea la voce di Ramfis che grida a riprese per tre volte il nome di Radamès, a cui altre voci rispondono: *E' traditor! morrà.* È come l'eco d'un'agonia sotterranea che sale e sale minacciosa, insistente e terribile, finchè quei suoni nuocono lentamente allontanandosi.

- Tutta questa scena ebbe ovazioni frenetiche, continuate nella scena seguente ed ultima, efficacissima e solenne tanto da mettere i brividi.

- Nel duetto fra la Stolz e Fancelli, Verdi volle provare che egli — quando lo invoca — sa trovare il Verdi della prima maniera. La frase del tenore: *Morir! si pura e bella* è non solo melodicissima, ma d'un'originalità splendida ed affascinante.

- A sipario calato ho contato otto chiamate alla scena, quando al maestro solo, quando agli artisti, in tutta l'opera trentacinque chiamate. Le ultime erano accompagnate da un agitar di cappelli, da uno sventolar di fazzoletti, da grida entusiastiche di *Viva Verdi!* Nella platea e nei palchi tutti in piedi — una vera festa dell'arte — un successo straordinario, unico.

- In una prossima appendice, parlandovi del libretto (che è forse il più bel libretto che da Romani in qua si sia scritto da poeti italiani) e della musica, toglierò qualche fronda; non temerò di dire che trovai delle *spostature* nell'esecuzione e temprerò la lode col biasimo. -

Il *Secolo* si riserva a parlare della musica dopo averla udita meglio; ecco quello che scrive intanto:

- Comincio dal premettere essere già molto tempo che non si è pubblicato un libretto d'opera così ben fatto come questo dell'*Aida*.

- L'azione: breve, chiara, accalorata, ricca di episodii e di effetto, ha tutti i requisiti per rispondere alle buone qualità di un libretto da melodramma. La parte letteraria è accurata; i versi sono versi e talvolta anche buonissimi; i caratteri ben delineati, le parole appropriate alla passione del momento.

- Della musica dirò in una prossima *Appendice*. D'un colosso così complesso nella sua struttura non si può parlare, nè lo si deve, dopo una prima edizione. Verdi nell'*Aida*, ha fatto un altro passo verso i così detti *Avveniristi*. Tutte le antiche forme furono bandite; senza sagrificar troppo alla musica descrittiva, nè frazionare le idee musicali nell'espressione di una parola o di una frase le ha descritte e scolpite, mantenendosi melodico sopratutto, ma seguace della nuova scuola.

- Ammirabile specialmente per la concetta, per la profonda filosofia, per fusione e colorito, lo spartito dell'*Aida* è venuto ad accrescere le glorie artistiche del nostro paese, ad aggiungere un fiore di più alla già ricca corona del grande maestro. -

E il *Corriere di Milano*:

- Il breve preludio che precede l'opera passò in silenzio. Si udirono segni d'approvazione dopo la romanza cantata deliziosamente da Fancelli (Radamès). L'entrata della Stolz (Aida) fu salutata da una salva d'applausi.

- I primi applausi indirizzati al maestro scoppiarono dopo l'inno di guerra Verdi si presentò tre volte a ringraziare il pubblico.

- La grand'aria della Stolz che chiude la prima parte del primo atto e che in un punto ricorda il *Lohengrin*, come lo ricorda la precedente romanza cantata da Fancelli, passò freddamente Fu seguita da applausi, ma alquanto contrastati: il maestro s'ebbe una chiamata.

- La scena figurante il tempio di Vulcano valse una chiamata al Magnani. Il ballabile delle sacerdotesse piacque, e più ancora piacque la musica. Alla fine dell'atto, il maestro fu di nuovo chiamato due volte.

- Nel secondo atto il ballabile delle fanciulle negre piacque, ma non s'udirono applausi fino al duetto fra Amneris (signora Waldmann) ed Aida. Durante questo duetto si gridò *brava!* alle due cantanti; si applaudì dopo il penultimo tempo, ed in fine l'autore ebbe due chiamate.

- La scena seguente, rappresentante *uno degl'ingressi della città di Tebe*, valse due nuove chiamate allo scenografo. Le trombe della marcia trionfale suscitarono un po' di malumore, ma dopo la marcia si battè le mani. Il sestetto che segue provocò due chiamate al Verdi, ed il clamoroso finale dell'atto ne provocò non meno di cinque. In una di queste, essendosi rialzato il sipario, fu presentato al Verdi, sopra un cuscino di raso bianco a frangie dorate un ricco dono offertogli da una società d'artisti. -

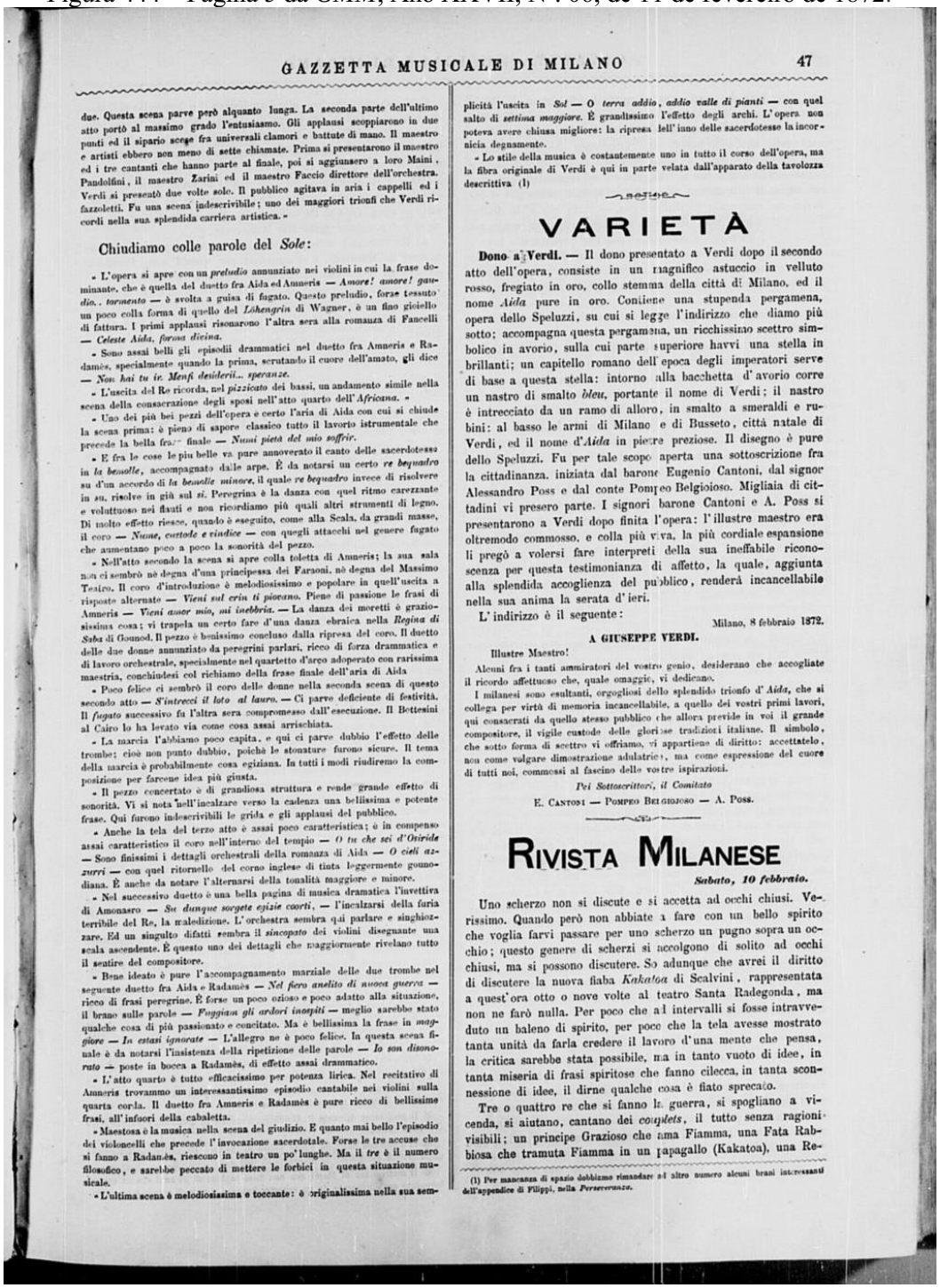
- Il terz'atto avviene sulle rive del Nilo, di notte. La scena piacque, ma una terza chiamata allo scenografo fu con ragione, repressa. La romanza di Aida diè luogo ad una nuova chiamata al maestro. Il duetto fra Amonasro ed Aida suscitò segni d'entusiasmo e meritò ancora due chiamate [al Verdi; due altre il duetto fra Aida e Radamès. Calato il sipario, il pubblico volle rivedere ancora una volta l'autore.

- Il quarto atto segnò il punto culminante del successo. Il monologo di Amneris fu seguito da una chiamata, e la scena del giudizio di Radamès da

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 46).

9.2.15.5 Anexo 9.2.LXII – Estreia italiana de Aida, p.5

Figura 444 – Página 5 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872.



GAZZETTA MUSICALE DI MILANO 47

due. Questa scena parve però alquanto lunga. La seconda parte dell'ultimo atto portò al massimo grado l'entusiasmo. Gli applausi scoppiarono in due punti ed il sipario scese fra universali clamori e battute di mano. Il maestro e artisti ebbero non meno di sette chiamate. Prima si presentarono il maestro ed i tre cantanti che hanno parte al finale, poi si aggiunsero a loro Maini, Pandolfini, il maestro Zarini ed il maestro Faccio direttore dell'orchestra. Verdi si presentò due volte solo. Il pubblico agitava in aria i cappelli ed i fazzoletti. Fu una scena indescrivibile; uno dei maggiori trionfi che Verdi ricordi nella sua splendida carriera artistica. »

Chiudiamo colle parole del *Sole*:

» L'opera si apre con un *preludio* annunziato nei violini in cui la frase dominante, che è quella del duetto fra Aida ed Amneris — *Amore! amore! gaudio.. tormento* — è svolta a guisa di fugato. Questo preludio, forse tessuto un poco colla forma di quello del *Lohengrin* di Wagner, è un fino gioiello di fattura. I primi applausi risonarono l'altra sera alla romanza di Fancelli — *Celeste Aida, forma divina.*

» Sono assai belli gli episodii drammatici nel duetto fra Amneris e Radamès, specialmente quando la prima, scrutando il cuore dell'amato, gli dice — *Non hai tu in. Menfi desideri... speranze.*

» L'uscita del Re ricorda, nel *pizzicato* dei bassi, un andamento simile nella scena della consacrazione degli sposi nell'atto quarto dell'*Africana*. »

» Uno dei più bei pezzi dell'opera e certo l'aria di Aida con cui si chiude la scena prima: è pieno di sapore classico tutto il lavoro istrumentale che precede la bella frase finale — *Numi pietà del mio soffrir.*

» E fra le cose le più belle va pure annoverato il canto delle sacerdotesse in *la bemolle*, accompagnato dalle arpe. È da notarsi un certo *re bequadro* in *la bemolle*, accompagnato dalle arpe. È da notarsi un certo *re bequadro* su d'un accordo di *la bemolle minore*, il quale *re bequadro* invece di risolvere in *si*, risolve in già sul *si*. Peregrina è la danza con quel ritmo carezzante e voluttuoso nei flauti e non ricordiamo più quali altri strumenti di legno. Di molto effetto riesce, quando è eseguito, come alla Scala, da grandi masse, il coro — *Nume, custode e vindice* — con quegli attacchi nel genere fugato che aumentano poco a poco la sonorità del pezzo.

» Nell'atto secondo la scena si apre colla toletta di Amneris; la sua sala non ci sembrò nè degna d'una principessa dei Faraoni, nè degna del Massimo Teatro. Il coro d'introduzione è melodiosissimo e popolare in quell'uscita a risposte alternate — *Vieni sul crin ti piovano.* Piene di passione le frasi di Amneris — *Vieni amor mio, mi inebbria.* — La danza dei moretti è graziosissima cosa; vi trapela un certo fare d'una danza ebraica nella *Regina di Saba* di Gounod. Il pezzo è benissimo concluso dalla ripresa del coro. Il duetto delle due donne annunziato da peregrini parlari, ricco di forza drammatica e di lavoro orchestrale, specialmente nel quartetto d'arco adoperato con rarissima maestria, conchiudesi col richiamo della frase finale dell'aria di Aida

» Poco felice ci sembrò il coro delle donne nella seconda scena di questo secondo atto — *S'intrecci il loto al lauro.* — Ci parve deficiente di festività. Il *fugato* successivo fu l'altra sera compromesso dall'esecuzione. Il Bettesini al Cairo lo ha levato via come cosa assai arrischiata.

» La marcia l'abbiamo poco capita, e qui ci parve dubbio l'effetto delle trombe; cioè non punto dubbio, poichè le stonature furono sicure. Il tema della marcia è probabilmente cosa egiziana. In tutti i modi riudiremo la composizione per farcene idea più giusta.

» Il pezzo concertato è di grandiosa struttura e rende grande effetto di sonorità. Vi si nota bell'incalzare verso la cadenza una bellissima e potente frase. Qui furono indescrivibili le grida e gli applausi del pubblico.

» Anche la tela del terzo atto è assai poco caratteristica; è in compenso assai caratteristico il coro nell'interno del tempio — *O tu che sei d'Osiride* — Sono finissimi i dettagli orchestrali della romanza di Aida — *O cieli azzurri* — con quel ritornello del corno inglese di tinta leggermente gounodiana. È anche da notare l'alternarsi della tonalità maggiore e minore.

» Nel successivo duetto è una bella pagina di musica drammatica l'invettiva di Amonasro — *Su dunque sorgete egizie coorti*, — l'incalzarsi della furia terribile del Re, la maledizione. L'orchestra sembra qui parlare e singhiozzare. Ed un singulto difatti sembra il *sincopato* dei violini disegnante una scala ascendente. È questo uno dei dettagli che maggiormente rivelano tutto il sentire del compositore.

» Bene ideato è pure l'accompagnamento marziale delle due trombe nel seguente duetto fra Aida e Radamès — *Nel fiero anelito di nuova guerra* — ricco di frasi peregrine. È forse un poco ozioso e poco adatto alla situazione, il brano sulle parole — *Foggiam gli ardori inospiti* — meglio sarebbe stato qualche cosa di più passionato e concitato. Ma è bellissima la frase in *maggiore* — *In estasi ignorate* — L'allegro ne è poco felice. In questa scena finale è da notarsi l'insistenza della ripetizione delle parole — *Io son disonorato* — poste in bocca a Radamès, di effetto assai drammatico.

» L'atto quarto è tutto efficacissimo per potenza lirica. Nel recitativo di Amneris trovammo un interessantissimo episodio cantabile nei violini sulla quarta corda. Il duetto fra Amneris e Radamès è pure ricco di bellissime frasi, all'infuori della cabaletta.

» Maestosa è la musica nella scena del giudizio. È quanto mai bello l'episodio dei violoncelli che precede l'invocazione sacerdotale. Forse le tre accuse che si fanno a Radamès, riescono in teatro un po' lunghe. Ma il *tre* è il numero filosofico, e sarebbe peccato di mettere le forbici in questa situazione musicale.

» L'ultima scena è melodiosissima e toccante: è originalissima nella sua semplicità l'uscita in *Sol* — *O terra addio, addio valle di pianti* — con quel salto di *settima maggiore*. È grandissimo l'effetto degli archi. L'opera non poteva avere chiusa migliore: la ripresa dell'inno delle sacerdotesse la incornicia degnamente.

» Lo stile della musica è costantemente uno in tutto il corso dell'opera, ma la fibra originale di Verdi è qui in parte velata dall'apparato della tavolozza descrittiva (1)

VARIETÀ

Dono a Verdi. — Il dono presentato a Verdi dopo il secondo atto dell'opera, consiste in un magnifico astuccio in velluto rosso, fregiato in oro, collo stemma della città di Milano, ed il nome *Aida* pure in oro. Contiene una stupenda pergamena, opera dello Speluzzi, su cui si legge l'indirizzo che diamo più sotto; accompagna questa pergamena, un ricchissimo scettro simbolico in avorio, sulla cui parte superiore havvi una stella in brillanti; un capitello romano dell'epoca degli imperatori serve di base a questa stella: intorno alla bacchetta d'avorio corre un nastro di smalto *bleu*, portante il nome di Verdi; il nastro è intrecciato da un ramo di alloro, in smalto a smeraldi e rubini: al basso le armi di Milano e di Busseto, città natale di Verdi, ed il nome d'*Aida* in pietre preziose. Il disegno è pure dello Speluzzi. Fu per tale scopo aperta una sottoscrizione fra la cittadinanza, iniziata dal barone Eugenio Cantoni, dal signor Alessandro Poss e dal conte Pompeo Belgioioso. Migliaia di cittadini vi presero parte. I signori barone Cantoni e A. Poss si presentarono a Verdi dopo finita l'opera: l'illustre maestro era oltremodo commosso, e colla più viva, la più cordiale espansione li pregò a volersi fare interpreti della sua ineffabile riconoscenza per questa testimonianza di affetto, la quale, aggiunta alla splendida accoglienza del pubblico, renderà incancellabile nella sua anima la serata d'ieri.

L'indirizzo è il seguente:

Milano, 8 febbraio 1872.

A GIUSEPPE VERDI.

Illustre Maestro!

Alcuni fra i tanti ammiratori del vostro genio, desiderano che accogliate il ricordo affettuoso che, quale omaggio, vi dedicano.

I milanesi sono esultanti, orgogliosi dello splendido trionfo d'*Aida*, che si collega per virtù di memoria incancellabile, a quello dei vostri primi lavori, qui consacrati da quello stesso pubblico che allora previde in voi il grande compositore, il vigile custode delle gloriose tradizioni italiane. Il simbolo, che sotto forma di scettro vi offriamo, vi appartiene di diritto: accettatelo, non come volgare dimostrazione adulatrice, ma come espressione del cuore di tutti noi, commossi al fascino delle vostre ispirazioni.

Pei Sottoscrittori, il Comitato

E. Cantoni — Pompeo Belgiojoso — A. Poss.

RIVISTA MILANESE

Sabato, 10 febbraio.

Uno scherzo non si discute e si accetta ad occhi chiusi. Verissimo. Quando però non abbiate a fare con un bello spirito che voglia farvi passare per uno scherzo un pugno sopra un occhio; questo genere di scherzi si accolgono di solito ad occhi chiusi, ma si possono discutere. So adunque che avrei il diritto di discutere la nuova fiaba *Kakatoa* di Scalvini, rappresentata a quest'ora otto o nove volte al teatro Santa Radegonda, ma non ne farò nulla. Per poco che ai intervalli si fosse intravveduto un baleno di spirito, per poco che la tela avesse mostrato tanta unità da farla credere il lavoro d'una mente che pensa, la critica sarebbe stata possibile, ma in tanto vuoto di idee, in tanta miseria di frasi spiritose che fanno cilecca, in tanta sconnessione di idee, il dirne qualche cosa è fiato sprecato.

Tre o quattro re che si fanno la guerra, si spogliano a vicenda, si aiutano, cantano dei *couplets*, il tutto senza ragioni visibili; un principe Grazioso che ama Fiamma, una Fata Rabbiosa che tramuta Fiamma in un papagallo (Kakatoa), una Re-

(1) Per mancanza di spazio dobbiamo rimandare ad altro numero alcuni brani interessanti dell'appendice di Filippi, nella *Perseveranza*.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 47).

9.2.15.6 Anexo 9.2.LXIII – Estreia italiana de Aida, p.6

Figura 445 – Página 6 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 06, de 11 de fevereiro de 1872.

48 GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

gina delle fate che restituisce al papagallo le forme di donna e lo dà in moglie al Principe Grazioso, un certo Flanella che è sempre dove non dovrebbe essere ammazzando il prossimo colle sue sciocchezze, un reggimento che fa il rancio colle pillole di Brera e ne sente gli effetti al momento della battaglia — colla scena che si trasporta ora nel regno delle pipe, ora nel regno di Liliput, ora nel regno dei metalli, senza che si indovini mai con quale occulto disegno — tutto ciò è il delirio d'una mente poco sana: è ancora un pugno sopra un occhio, ma regalato da un ebbro a cui non si può che perdonare.

Scalvini con questa sua seconda fiaba ha ottenuto un solo successo incontrastabile, ed è di aver convinto i più ritrosi che la sua *Principessa Incisibile* di buona memoria era un capolavoro.

Tutta questa insipidaggine di parole e di idee ha però una splendida cornice, vale a dire vestiarii ricchi, di buon gusto e svariatissimi, buone scene, e bellissima musica, il tanto che basta ad assicurare al *Kakatoa* un centinaio di rappresentazioni.

Mi arresto volontieri alla musica, che è in massima parte di Offenbach, ma che fu rubata con molto giudizio e collocata bene da un giovine maestro che ha un bel nome ed anche un bell'ingegno, Luigino Ricci. Un coro di muti che parlano, una stupenda serenata che diventerà popolarissima, la canzone di Mascambrone, il coro delle pipe, l'aria di Chibouk, il rondò del Kakatoa, il quartetto dei gioielli, e qualche altro sono veri capilavori del genere buffonesco... Il maestro Ricci ha però in dosso anche lui la malattia di parer dotto e capace sul serio, e invece di imitare alla meglio i modelli del genere che aveva saputo rubare così bene, credette che dopo un motivo di Offenbach gli fosse più facile far accettare a modo di varietà il suo seriume; molte romanze, qualche duetto, e il finale del prologo sono certo musicalmente pregevoli, ma starebbero assai meglio in una messa funebre che a braccetto dei *couplets* di Offenbach.

L'esecuzione fu discreta: la signora Mary Brown vi ebbe i primi onori, piacque anche il signor Fabris, che fa la parte di Chibouk, un sultano che canta in nota di eunuco come potrebbe fare un soprano assoluto.

Giorni sono andò in scena al teatro Carcano il *Rigoletto*. Raramente si ha la ventura di assistere a simili trionfi, che non si sa bene se siano da attribuire più al merito degli artisti o alla buona volontà del pubblico. Certo il baritono Viganotti, che si mostrò al solito artista vero e cantante abilissimo in tutta l'opera, meritava d'essere chiamato quattro o cinque volte al proscenio dopo la cabaletta, *Si vendetta, tremenda vendetta*, e di ripetere il pezzo. E la signora Rosburgh, che ha una vocina simpatica e arte di modularla, meritava forse d'essere trascinata nello stesso trionfo: ma a tutto il rimanente l'entusiasmo era proprio di troppo. Il tenore Brunetti ha una voce soavissima, ma ineguale. Dalle sue note basse alle note di mezzo ci è un'erta faticosa, dalle note di mezzo alle acute ci è un monte tagliato a picco; il suo metodo di canto assomiglia naturalmente alla ginnastica di chi dovesse vivere in una natura tutta seminata di avvallamenti e di intoppi; è costretto a saltare affaticandosi ed affaticando. Ha per altro momenti felicissimi, in cui la purezza del timbro della sua voce, che è delle rarissime vere voci di tenore, strappa l'applauso. Una Maddalena lodevole fu la signora Core; mediocri gli altri; discreti i cori, e l'orchestra, salvo alcune stonature, accurata.

Alla Scala prima dell'andata in scena dell'*Aida* ci furono due magre rappresentazioni coi due balli *Velleda* e *Figlie di Cheope* riuniti e col primo atto dell'opera *Il Giuramento*. Ciò venne fatto per lasciar riposare Fancelli e Perotti che è ammalato; infatti in quel primo atto del *Giuramento* cantò straordinariamente il tenore Cesari, il quale non ostante i confronti seppe farsi applaudire.

Continua con esito lieto alla Canobbiana il nuovo ballo *Il Genio della terra*; sembra che a punire l'astro che nelle prime sere acciecava il pubblico, il coreografo abbia pensato ad un'eclissi totale, ma io non ne sono sicuro, perchè non ebbi più nè il tempo nè la voglia di ritornarvi.

Salvo il Re (vecchio), gli altri teatri di prosa sono occupati dispoticamente dalla parodia. Abbiamo sempre un'*Aida* al Fossati, un'altra *Aida* al Re (nuovo), un *Nerone*, la *Forza del destino* e *I promessi sposi* alle Marionette.

Al Re (vecchio), ebbe buon esito la nuova commedia le *Tentazioni* di Muratori, e si annunzia per questa sera *Perchè il cavalo gli si guarda in bocca?* di Leopoldo Marenco.

Al Fossati giorni sono fu eseguito un dramma *Cola Montano* del signor Poggi a beneficio del *Fondo delle vedove* dell'Istituto Tipografico. So che l'esito fu buono anche dal lato finanziario.

S. F.

ALLA RINFUSA

✱ C. Dallo compose e consegnò al teatro di Königaberg una nuova opera in cinque atti, *Araldo, l'ultimo re di Sassonia*, che verrà rappresentata nel venturo settembre.

✱ Giovanni Strauss sta scrivendo una nuova operetta. Nella prossima primavera egli si recherà a Pietroburgo, e nell'estate a Baden-Baden, dove percepirà franchi 42,000.

✱ Nella vendita di autografi del lascito del console Clauss a Lipsia, una lettera originale di Beethoven (6 pagine) fu pagata talleri 74; una lettera di Haydn fu comperata per talleri 53, una composizione dello stesso, per talleri 60; manoscritti di Mozart per talleri 91 e 71.

✱ La *Società dei Sinfonisti* di Parigi sta per riprendere le sue sedute.

✱ L'*Ombra* di Flotow ebbe lietissimo esito ad Angers.

✱ A Vicenza, nella sala della fabbrica di pianoforti Maltarello, ebbe luogo un'accademia musicale a cui prese parte il professore di clarino Ferdinando Weiss-Buseni. I giornali fanno grandi elogi al concertista.

✱ La Società del teatro nuovo di Padova deliberò un aumento di 4000 lire alla dote per la stagione di fiera; e il Consiglio Comunale aggiunse altre 6000 lire.

✱ La signora Parepa Rosa, reduce in Nova Jork da un giro artistico, darà in quella capitale un altro corso di rappresentazioni d'opera inglese.

✱ L'*Arpa* di Bologna ci dà una buona novella: Mariani, che era finora ammalato, è convalescente e fuori d'ogni pericolo.

✱ Il Municipio di Lugo ha votato lire 15000 di dote per avere un corso di rappresentazioni (non meno di 12) nella stagione di fiera di settembre.

✱ Al teatro Comunale di Ferrara piace da molte sere la *Lucia*.

✱ A Perugia, in occasione della beneficiata della signora Flavis-Cencetti, fu molto applaudita una sinfonia del maestro Scudellari a piena orchestra. La serata eseguì col buffo Baldelli il duetto del *Crispino e la Comare* e fu accolta con feste.

✱ A Torino, in una sala dell'Opera della Provvidenza, gli allievi diedero saggi musicali che riuscirono benissimo. Il cav. Tempia, maestro dell'Istituto, eseguì sul violino un pezzo che gli valse vivi applausi.

✱ Il *Journal de Nice* parla d'una serata in cui il vecchio e celebre Tamburini cantò l'aria della *Sonnambola* con una voce che non ha cessato di essere piena (sic). Tamburini ha oramai 73 anni e poco più!!!

✱ Riccardo Wagner fu nominato membro onorario della *Società degli amici della musica* di Vienna.

✱ Il Conservatorio Regio di Stokolma celebrò il 2 dicembre 1871 il centesimo anniversario della sua fondazione.

✱ Un nostro egregio corrispondente, in cui abbiamo gran fede, ci annunzia l'apparizione a Lucca d'una nuova stella canora. Miss Rose Isidor, allieva del maestro Garcia e di Lauro Rossi, « ha voce non molto robusta ma di un timbro *vellutato* ed è un *prodigio* nel modo di canto. » Esordì nei *Puritani* e nella *Lucia*, e in entrambe queste opere destò vero entusiasmo.

✱ Buon esito al teatro delle *Variétés* di Parigi la *Revue en ville* fantasia dei signori Clairville, Siraudin e Koning.

✱ A Taganrog ebbe esito infelice una nuova opera in musica del maestro Fenzi, intitolata: *I prodi di Mosca*.

✱ Il professore di canto P. Goldberg, francese, fu nominato cavaliere della Corona d'Italia.

✱ E il celebre baritono Faure prima di lasciare Bruxelles, ricevette dalle mani del Re del Belgio le insegne dell'ordine di Leopoldo.

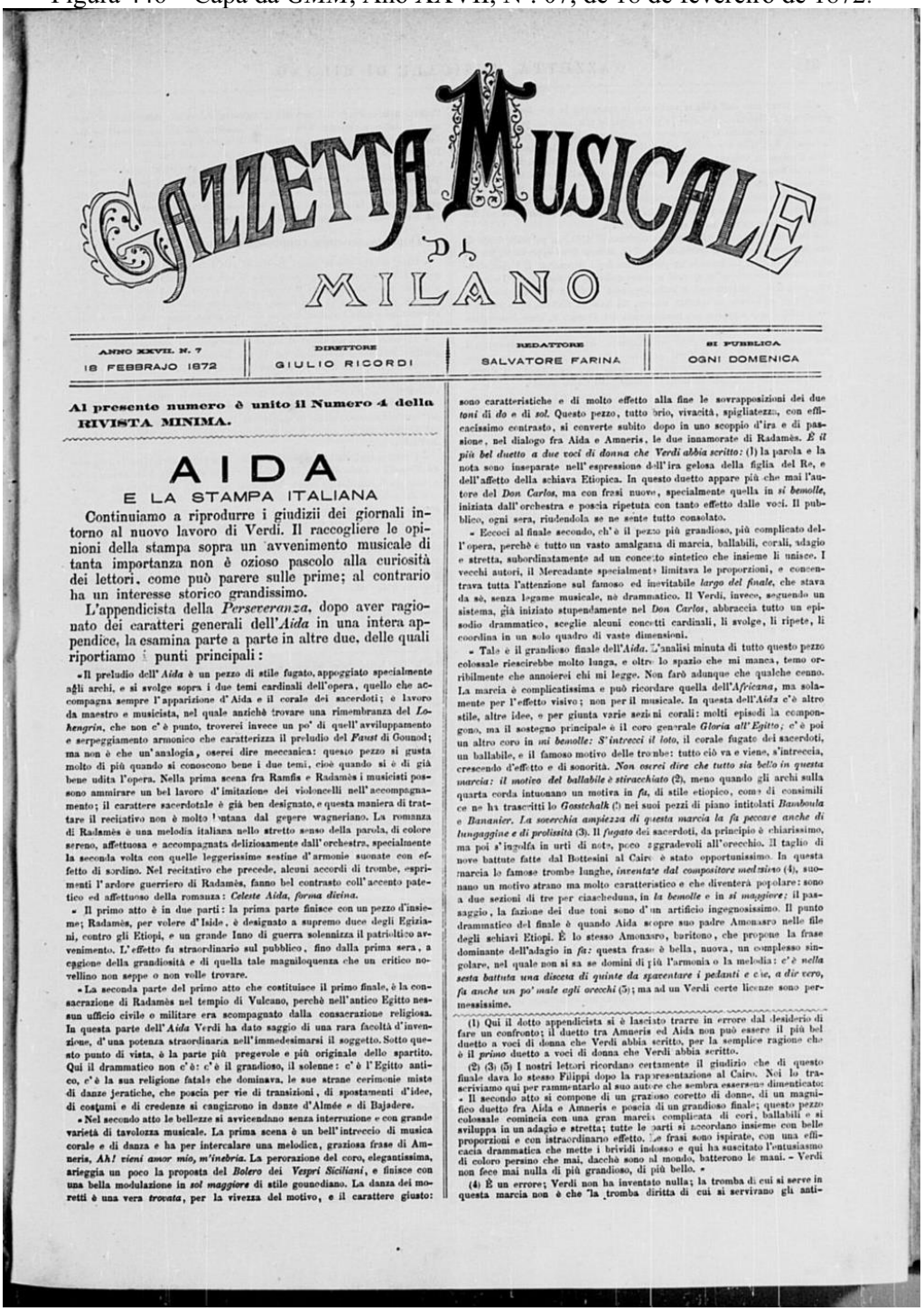
✱ Il matrimonio di Mario con una miss inglese di 22 anni era un *canard* inventato probabilmente da un *reporter* francese a corto di notizie *à sensation*.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 48).

9.2.16 Anexo 9.2.LXIV – *GMM* (1872:07)

9.2.16.1 Anexo 9.2.LXV – Repercussão de Aida, p.1

Figura 446 – Capa da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872.



GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

ANNO XXVII. N. 7 — 18 FEBBRAJO 1872 | DIRETTORE GIULIO RICORDI | REDATTORE SALVATORE FARINA | SI PUBBLICA OGNI DOMENICA

Al presente numero è unito il Numero 4 della RIVISTA MINIMA.

AIDA

E LA STAMPA ITALIANA

Continuiamo a riprodurre i giudizii dei giornali intorno al nuovo lavoro di Verdi. Il raccogliere le opinioni della stampa sopra un avvenimento musicale di tanta importanza non è ozioso pascolo alla curiosità dei lettori, come può parere sulle prime; al contrario ha un interesse storico grandissimo.

L'appendicista della *Perseveranza*, dopo aver ragionato dei caratteri generali dell'*Aida* in una intera appendice, la esamina parte a parte in altre due, delle quali riportiamo i punti principali:

« Il preludio dell'*Aida* è un pezzo di stile fugato, appoggiato specialmente agli archi, e si svolge sopra i due temi cardinali dell'opera, quello che accompagna sempre l'apparizione d'Aida e il corale dei sacerdoti; è lavoro da maestro e musicista, nel quale antichè trovare una rimembranza del *Lohengrin*, che non c'è punto, troverei invece un po' di quell'avviluppamento e serpeggiamento armonico che caratterizza il preludio del *Faust* di Gounod; ma non è che un'analogia, oserei dire meccanica: questo pezzo si gusta molto di più quando si conoscono bene i due temi, cioè quando si è di già bene udita l'opera. Nella prima scena fra Ramfis e Radamès i musicisti possono ammirare un bel lavoro d'imitazione dei violoncelli nell'accompagnamento; il carattere sacerdotale è già ben designato, e questa maniera di trattare il recitativo non è molto lontana dal gegere wagneriano. La romanza di Radamès è una melodia italiana nello stretto senso della parola, di colore sereno, affettuosa e accompagnata deliziosamente dall'orchestra, specialmente la seconda volta con quelle leggerissime sestine d'armonie suonate con effetto di sordino. Nel recitativo che precede, alcuni accordi di trombe, esprimenti l'ardore guerriero di Radamès, fanno bel contrasto coll'accento patetico ed affettuoso della romanza: *Celeste Aida, forma divina*.

« Il primo atto è in due parti: la prima parte finisce con un pezzo d'insieme; Radamès, per volere d'Iside, è designato a supremo duce degli Egiziani, contro gli Etiopi, e un grande Inno di guerra solennizza il patriottico avvenimento. L'effetto fu straordinario sul pubblico, fino dalla prima sera, a cagione della grandiosità e di quella tale magniloquenza che un critico novellino non seppe o non volle trovare.

« La seconda parte del primo atto che costituisce il primo finale, è la consacrazione di Radamès nel tempio di Vulcano, perchè nell'antico Egitto nessun ufficio civile o militare era scompagnato dalla consacrazione religiosa. In questa parte dell'*Aida* Verdi ha dato saggio di una rara facoltà d'invenzione, d'una potenza straordinaria nell'immedesimarsi il soggetto. Sotto questo punto di vista, è la parte più pregevole e più originale dello spartito. Qui il drammatico non c'è: c'è il grandioso, il solenne: c'è l'Egitto antico, c'è la sua religione fatale che dominava, le sue strane cerimonie miste di danze jeratiche, che poscia per vie di transizioni, di spostamenti d'idee, di costumi e di credenze si cangiarono in danze d'Almée e di Bajadere.

« Nel secondo atto le bellezze si avvicendano senza interruzione e con grande varietà di tavolozza musicale. La prima scena è un bell'intreccio di musica corale e di danza e ha per intercalare una melodica, graziosa frase di Amneris, *Ah! vieni amor mio, m'inebria*. La perorazione del coro, elegantissima, arieggia un poco la proposta del *Bolero* dei *Vespri Siciliani*, e finisce con una bella modulazione in *sol maggiore* di stile gounodiano. La danza dei moretti è una vera *trovata*, per la vivezza del motivo, e il carattere giusto: sono caratteristiche e di molto effetto alla fine le sovrapposizioni dei due *toni* di *do* e di *sol*. Questo pezzo, tutto brio, vivacità, spigliatezza, con efficacissimo contrasto, si converte subito dopo in uno scoppio d'ira e di passione, nel dialogo fra Aida e Amneris, le due innamorate di Radamès. *È il più bel duetto a due voci di donna che Verdi abbia scritto:* (1) la parola e la nota sono inseparate nell'espressione dell'ira gelosa della figlia del Re, e dell'affetto della schiava Etiopica. In questo duetto appare più che mai l'autore del *Don Carlos*, ma con frasi nuove, specialmente quella in *si bemolle*, iniziata dall'orchestra e poscia ripetuta con tanto effetto dalle voci. Il pubblico, ogni sera, riudendola se ne sente tutto consolato.

« Eccoci al finale secondo, ch'è il pezzo più grandioso, più complicato dell'opera, perchè è tutto un vasto amalgama di marcia, ballabili, corali, adagio e stretta, subordinatamente ad un concetto sintetico che insieme li unisce. I vecchi autori, il Mercadante specialmente limitava le proporzioni, e concentrava tutta l'attenzione sul famoso ed inevitabile *largo del finale*, che stava da sè, senza legame musicale, nè drammatico. Il Verdi, invece, seguendo un sistema, già iniziato stupendamente nel *Don Carlos*, abbraccia tutto un episodio drammatico, sceglie alcuni concetti cardinali, li svolge, li ripete, li coordina in un solo quadro di vaste dimensioni.

« Tale è il grandioso finale dell'*Aida*. L'analisi minuta di tutto questo pezzo colossale riescirebbe molto lunga, e oltre lo spazio che mi manca, temo orribilmente che annoierei chi mi legge. Non farò adunque che qualche cenno. La marcia è complicatissima e può ricordare quella dell'*Africana*, ma solamente per l'effetto visivo; non per il musicale. In questa dell'*Aida* c'è altro stile, altre idee, e per giunta varie sezioni corali: molti episodi la compongono, ma il sostegno principale è il coro generale *Gloria all'Egitto;* c'è poi un altro coro in *mi bemolle: S'intrecci il loto*, il corale fugato dei sacerdoti, un ballabile, e il famoso motivo delle trombe: tutto ciò va e viene, s'intreccia, crescendo d'effetto e di sonorità. *Non oserei dire che tutto sia bello in questa marcia: il motivo del ballabile è stiracchiato* (2), meno quando gli archi sulla quarta corda intuonano un motiva in *fa*, di stile etiopico, come di consimili ce ne ha trascritti lo *Gasstchalk* (?) nei suoi pezzi di piano intitolati *Bamboula* e *Bananier*. *La soverchia ampiezza di questa marcia la fa peccare anche di lungaggine e di prolissità* (3). Il *fugato* dei sacerdoti, da principio è chiarissimo, ma poi s'ingolfa in urti di note, poco aggradevoli all'orecchio. Il taglio di nove battute fatte dal Bottesini al Cairo è stato opportunissimo. In questa marcia le famose trombe lunghe, *inventate dal compositore medesimo* (4), suonano un motivo strano ma molto caratteristico e che diventerà popolare: sono a due sezioni di tre per ciascheduna, in *la bemolle* e in *si maggiore;* il passaggio, la fazione dei due toni sono d'un artificio ingegnosissimo. Il punto drammatico del finale è quando Aida scopre suo padre Amonasro nelle file degli schiavi Etiopi. È lo stesso Amonasro, baritono, che propone la frase dominante dell'adagio in *fa:* questa frase è bella, nuova, un complesso singolare, nel quale non si sa se domini di più l'armonia o la melodia: c'è *nella sesta battuta una disceta di quinte da spaventare i pelanti e cie, a dir vero, fa anche un po' male agli orecchi* (5); ma ad un Verdi certe licenze sono permessissime.

(1) Qui il dotto appendicista si è lasciato trarre in errore dal desiderio di fare un confronto; il duetto tra Amneris ed Aida non può essere il più bel duetto a voci di donna che Verdi abbia scritto, per la semplice ragione che è il *primo* duetto a voci di donna che Verdi abbia scritto.

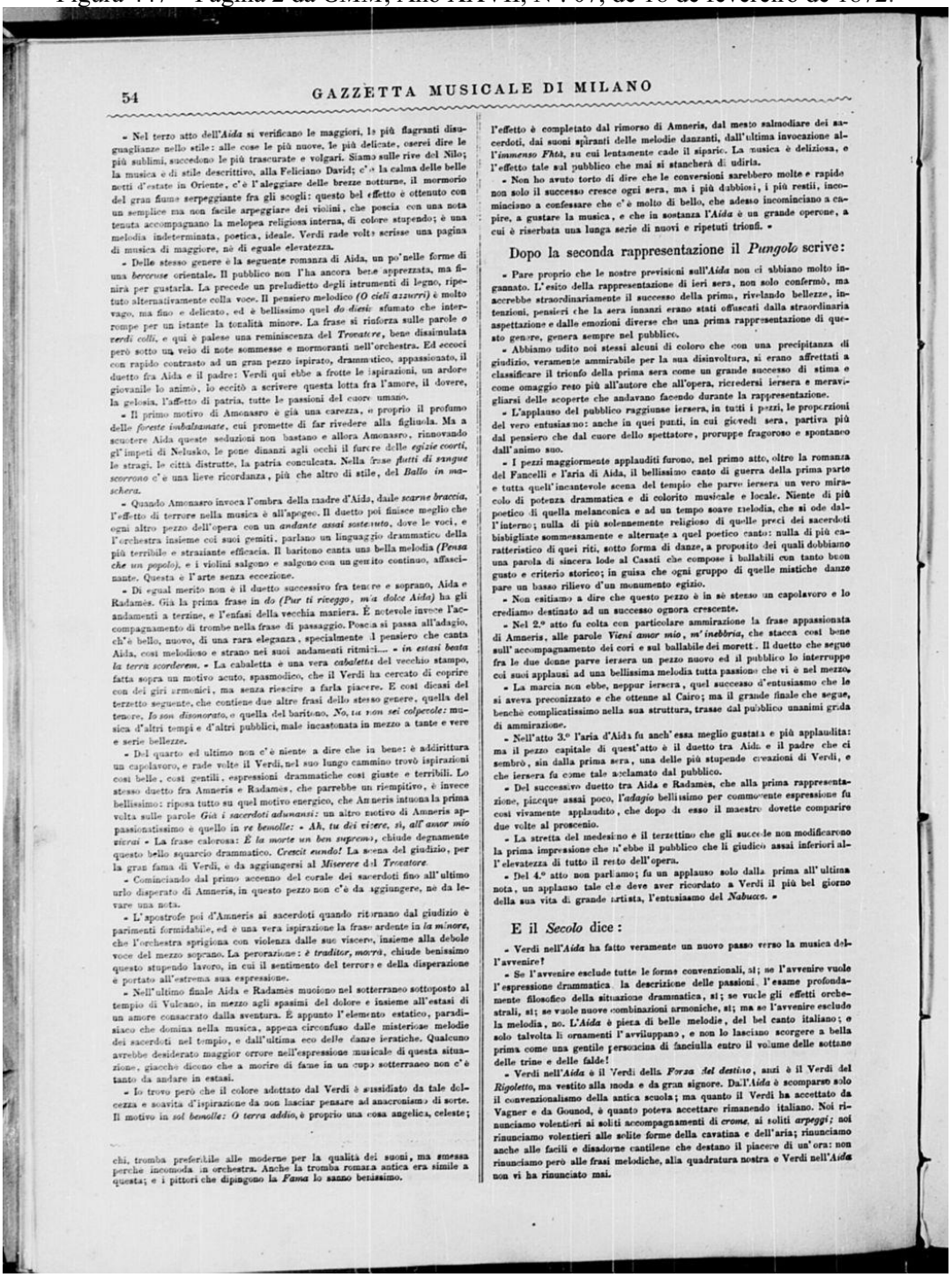
(2) (3) (5) I nostri lettori ricordano certamente il giudizio che di questo finale dava lo stesso Filippi dopo la rappresentazione al Cairo. Noi lo trascriviamo qui per rammentarlo al suo autore che sembra essersene dimenticato: « Il secondo atto si compone di un grazioso coretto di donne, di un magnifico duetto fra Aida e Amneris e poscia di un grandioso finale; questo pezzo colossale comincia con una gran marcia complicata di cori, ballabili e si sviluppa in un adagio e stretta; tutte le parti si accordano insieme con belle proporzioni e con istraordinario effetto. Le frasi sono ispirate, con una efficacia drammatica che mette i brividi indosso e qui ha suscitato l'entusiasmo di coloro persino che mai, dacchè sono al mondo, batterono le mani. – Verdi non fece mai nulla di più grandioso, di più bello. »

(4) È un errore; Verdi non ha inventato nulla; la tromba di cui si serve in questa marcia non è che la tromba diritta di cui si servivano gli anti-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 53).

9.2.16.2 Anexo 9.2.LXVI – Repercussão de Aida, p.2

Figura 447 – Página 2 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872.



54 GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

- Nel terzo atto dell'*Aida* si verificano le maggiori, la più flagranti disuguaglianze nello stile: alle cose le più nuove, le più delicate, oserei dire le più sublimi, succedono le più trascurate e volgari. Siamo sulle rive del Nilo; la musica è di stile descrittivo, alla Feliciano David; c'è la calma delle belle notti d'estate in Oriente, c'è l'aleggiare delle brezze notturne, il mormorio del gran fiume serpeggiante fra gli scogli: questo bel effetto è ottenuto con un semplice ma non facile arpeggiare dei violini, che poscia con una nota tenuta accompagnano la melopea religiosa interna, di colore stupendo; è una melodia indeterminata, poetica, ideale. Verdi rade volte scrisse una pagina di musica di maggiore, nè di eguale elevatezza.

- Delle stesso genere è la seguente romanza di Aida, un po' nelle forme di una *bercause* orientale. Il pubblico non l'ha ancora bene apprezzata, ma finirà per gustarla. La precede un preludietto degli istrumenti di legno, ripetuto alternativamente colla voce. Il pensiero melodico *(O cieli azzurri)* è molto vago, ma fino e delicato, ed è bellissimo quel *do diesis* sfumato che interrompe per un istante la tonalità minore. La frase si rinforza sulle parole *o verdi colli*, e qui è palese una reminiscenza del *Trovatore*, bene dissimulata però sotto un velo di note sommesse e mormoranti nell'orchestra. Ed eccoci con rapido contrasto ad un gran pezzo ispirato, drammatico, appassionato, il duetto fra Aida e il padre: Verdi qui ebbe a frotte le ispirazioni, un ardore giovanile lo animò, lo eccitò a scrivere questa lotta fra l'amore, il dovere, la gelosia, l'affetto di patria, tutte le passioni del cuore umano.

- Il primo motivo di Amonasro è già una carezza, e proprio il profumo delle *foreste inbalsamate*, cui promette di far rivedere alla figliuola. Ma a scuotere Aida queste seduzioni non bastano e allora Amonasro, rinnovando gl'impeti di Nelusko, le pone dinanzi agli occhi il furore delle *egizie coorti*, le stragi, le città distrutte, la patria conculcata. Nella frase *fiutti di sangue scorrono* c'è una lieve ricordanza, più che altro di stile, del *Ballo in maschera*.

- Quando Amonasro invoca l'ombra della madre d'Aida, dale *scarne braccia*, l'effetto di terrore nella musica è all'apogeo. Il duetto poi finisce meglio che ogni altro pezzo dell'opera con un *andante assai sostenuto*, dove le voci, e l'orchestra insieme coi suoi gemiti, parlano un linguaggio drammatico della più terribile e straziante efficacia. Il baritono canta una bella melodia *(Pensa che un popolo)*, e i violini salgono e salgono con un gemito continuo, affascinante. Questa è l'arte senza eccezione.

- Di egual merito non è il duetto successivo fra tenore e soprano, Aida e Radamès. Già la prima frase in *do (Pur ti riveggo, mia dolce Aida)* ha gli andamenti a terzine, e l'enfasi della vecchia maniera. È notevole invece l'accompagnamento di trombe nella frase di passaggio. Poscia si passa all'adagio, ch'è bello, nuovo, di una rara eleganza, specialmente il pensiero che canta Aida, così melodioso e strano nei suoi andamenti ritmici... - *in estasi beata la terra scorderem.* - La cabaletta è una vera *cabaletta* del vecchio stampo, fatta sopra un motivo acuto, spasmodico, che il Verdi ha cercato di coprire con dei giri armonici, ma senza riescire a farla piacere. E così dicasi del terzetto seguente, che contiene due altre frasi dello stesso genere, quella del tenore, *Io son disonorato*, e quella del baritono, *No, tu non sei colpevole:* musica d'altri tempi e d'altri pubblici, male incastonata in mezzo a tante e vere e serie bellezze.

- Del quarto ed ultimo non c'è niente a dire che in bene: è addirittura un capolavoro, e rade volte il Verdi, nel suo lungo cammino trovò ispirazioni così belle, così gentili, espressioni drammatiche così giuste e terribili. Lo stesso duetto fra Amneris e Radamès, che parrebbe un riempitivo, è invece bellissimo: riposa tutto su quel motivo energico, che Amneris intuona la prima volta sulle parole *Già i sacerdoti adunansi:* un altro motivo di Amneris appassionatissimo è quello in *re bemolle:* - *Ah, tu dei vivere, sì, all'amor mio vivrai* - La frase calorosa: *È la morte un ben supremo*, chiude degnamente questo bello squarcio drammatico. *Crescit eundo!* La scena del giudizio, per la gran fama di Verdi, e da aggiungersi al *Miserere* del *Trovatore*.

- Cominciando dal primo accenno del corale dei sacerdoti fino all'ultimo urlo disperato di Amneris, in questo pezzo non c'è da aggiungere, nè da levare una nota.

- L'apostrofe poi d'Amneris ai sacerdoti quando ritornano dal giudizio è parimenti formidabile, ed è una vera ispirazione la frase ardente in *la minore*, che l'orchestra sprigiona con violenza dalle sue viscere, insieme alla debole voce del mezzo soprano. La perorazione: *è traditor, morrà*, chiude benissimo questo stupendo lavoro, in cui il sentimento del terrore e della disperazione è portato all'estrema sua espressione.

- Nell'ultimo finale Aida e Radamès muoiono nel sotterraneo sottoposto al tempio di Vulcano, in mezzo agli spasimi del dolore e insieme all'estasi di un amore consacrato dalla sventura. È appunto l'elemento estatico, paradisiaco che domina nella musica, appena circonfuso dalle misteriose melodie dei sacerdoti nel tempio, e dall'ultima eco delle danze ieratiche. Qualcuno avrebbe desiderato maggior orrore nell'espressione musicale di questa situazione, giacchè dicono che a morire di fame in un cupo sotterraneo non c'è tanto da andare in estasi.

- Io trovo però che il colore adottato dal Verdi è sussidiato da tale dolcezza e soavità d'ispirazione da non lasciar pensare ad anacronismo di sorte. Il motivo in *sol bemolle: O terra addio*, è proprio una cosa angelica, celeste;

chi, tromba preferibile alle moderne per la qualità dei suoni, ma smessa perchè incomoda in orchestra. Anche la tromba romana antica era simile a questa; e i pittori che dipingono la *Fama* lo sanno benissimo.

l'effetto è completato dal rimorso di Amneris, dal mesto salmodiare dei sacerdoti, dai suoni spiranti delle melodie danzanti, dall'ultima invocazione all'*immenso Fthà*, su cui lentamente cade il sipario. La musica è deliziosa, e l'effetto tale sul pubblico che mai si stancherà di udirla.

- Non ho avuto torto di dire che le conversioni sarebbero molte e rapide non solo il successo cresce ogni sera, ma i più dubbiosi, i più restii, incominciano a confessare che c'è molto di bello, che adesso incominciano a capire, a gustare la musica, e che in sostanza l'*Aida* è un grande operone, a cui è riserbata una lunga serie di nuovi e ripetuti trionfi. -

Dopo la seconda rappresentazione il *Pungolo* scrive:

- Pare proprio che le nostre previsioni sull'*Aida* non ci abbiano molto ingannato. L'esito della rappresentazione di ieri sera, non solo confermò, ma accrebbe straordinariamente il successo della prima, rivelando bellezze, intenzioni, pensieri che la sera innanzi erano stati offuscati dalla straordinaria aspettazione e dalle emozioni diverse che una prima rappresentazione di questo genere, genera sempre nel pubblico.

- Abbiamo udito noi stessi alcuni di coloro che con una precipitanza di giudizio, veramente ammirabile per la sua disinvoltura, si erano affrettati a classificare il trionfo della prima sera come un grande successo di stima e come omaggio reso più all'autore che all'opera, ricredersi iersera e meravigliarsi delle scoperte che andavano facendo durante la rappresentazione.

- L'applauso del pubblico raggiunse iersera, in tutti i pezzi, le proporzioni del vero entusiasmo: anche in quei punti, in cui giovedì sera, partiva più dal pensiero che dal cuore dello spettatore, proruppe fragoroso e spontaneo dall'animo suo.

- I pezzi maggiormente applauditi furono, nel primo atto, oltre la romanza del Fancelli e l'aria di Aida, il bellissimo canto di guerra della prima parte e tutta quell'incantevole scena del tempio che parve iersera un vero miracolo di potenza drammatica e di colorito musicale e locale. Niente di più poetico di quella melanconica e ad un tempo soave melodia, che si ode dall'interno; nulla di più solennemente religioso di quelle preci dei sacerdoti bisbigliate sommessamente e alternate a quel poetico canto: nulla di più caratteristico di quei riti, sotto forma di danze, a proposito dei quali dobbiamo una parola di sincera lode al Casati che compose i ballabili con tanto buon gusto e criterio storico; in guisa che ogni gruppo di quelle mistiche danze pare un basso rilievo d'un monumento egizio.

- Non esitiamo a dire che questo pezzo è in sè stesso un capolavoro e lo crediamo destinato ad un successo ognora crescente.

- Nel 2.° atto fu colta con particolare ammirazione la frase appassionata di Amneris, alle parole *Vieni amor mio, m'inebbria*, che stacca così bene sull'accompagnamento dei cori e sul ballabile dei morett. Il duetto che segue fra le due donne parve iersera un pezzo nuovo ed il pubblico lo interruppe coi suoi applausi ad una bellissima melodia tutta passione che vi è nel mezzo.

- La marcia non ebbe, neppur iersera, quel successo d'entusiasmo che le si aveva preconizzato e che ottenne al Cairo; ma il grande finale che segue, benchè complicatissimo nella sua struttura, trasse dal pubblico unanimi grida di ammirazione.

- Nell'atto 3.° l'aria d'Aida fu anch'essa meglio gustata e più applaudita: ma il pezzo capitale di quest'atto è il duetto tra Aida e il padre che ci sembrò, sin dalla prima sera, una delle più stupende creazioni di Verdi, e che iersera fu come tale acclamato dal pubblico.

- Del successivo duetto tra Aida e Radamès, che alla prima rappresentazione, piacque assai poco, l'*adagio* bellissimo per commovente espressione fu così vivamente applaudito, che dopo di esso il maestro dovette comparire due volte al proscenio.

- La stretta del medesimo e il terzettino che gli succede non modificarono la prima impressione che n'ebbe il pubblico che li giudicò assai inferiori all'elevatezza di tutto il resto dell'opera.

- Del 4.° atto non parliamo; fu un applauso solo dalla prima all'ultima nota, un applauso tale che deve aver ricordato a Verdi il più bel giorno della sua vita di grande artista, l'entusiasmo del *Nabucco*. -

E il *Secolo* dice:

- Verdi nell'*Aida* ha fatto veramente un nuovo passo verso la musica dell'avvenire!

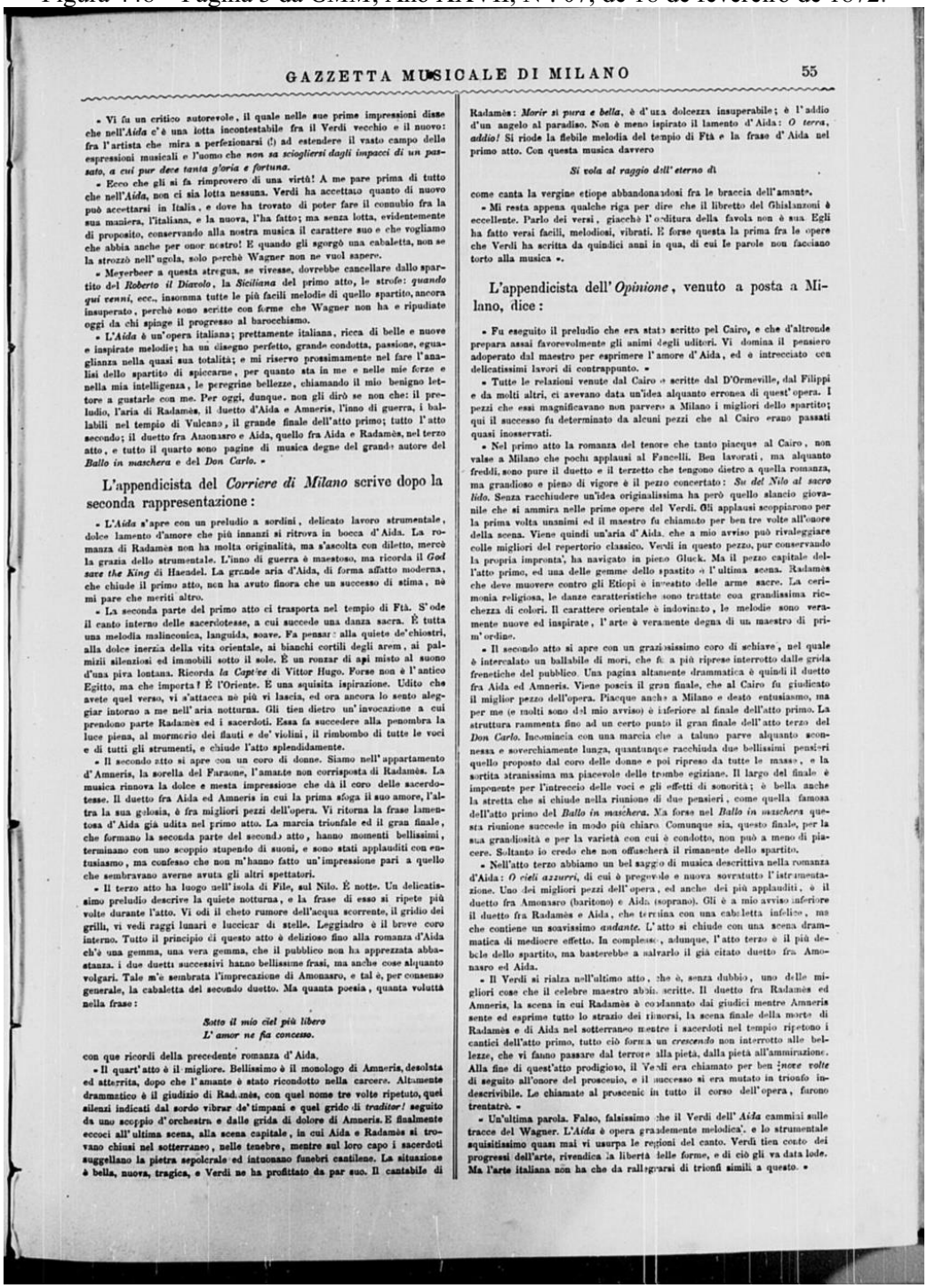
- Se l'avvenire esclude tutte le forme convenzionali, sì; se l'avvenire vuole l'espressione drammatica, la descrizione delle passioni, l'esame profondamente filosofico della situazione drammatica, sì; se vuole gli effetti orchestrali, sì; se vuole nuove combinazioni armoniche, sì; ma se l'avvenire esclude la melodia, no. L'*Aida* è piena di belle melodie, del bel canto italiano; e solo talvolta li ornamenti l'avviluppano, e non lo lasciano scorgere a bella prima come una gentile personcina di fanciulla entro il volume delle sottane delle trine e delle falde!

- Verdi nell'*Aida* è il Verdi della *Forza del destino*, anzi è il Verdi del *Rigoletto*, ma vestito alla moda e da gran signore. Dall'*Aida* è scomparso solo il convenzionalismo della antica scuola; ma quanto il Verdi ha accettato da Vagner e da Gounod, è quanto poteva accettare rimanendo italiano. Noi rinunciamo volentieri ai soliti accompagnamenti di *crome*, ai soliti *arpeggi;* noi rinunciamo volentieri alle solite forme della cavatina e dell'aria; rinunciamo anche alle facili e disadorne cantilene che destano il piacere di un'ora: non rinunciamo però alle frasi melodiche, alla quadratura nostra e Verdi nell'*Aida* non vi ha rinunciato mai.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 54).

9.2.16.3 Anexo 9.2.LXVII – Repercussão de Aida, p.3

Figura 448 – Página 3 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872.



GAZZETTA MUSICALE DI MILANO 55

« Vi fu un critico autorevole, il quale nelle sue prime impressioni disse che nell'*Aida* c'è una lotta incontestabile fra il Verdi vecchio e il nuovo: fra l'artista che mira a perfezionarsi (!) ad estendere il vasto campo delle espressioni musicali e l'uomo che *non sa scioglersi dagli impacci di un passato, a cui pur deve tanta gloria e fortuna.*

« Ecco che gli si fa rimprovero di una virtù! A me pare prima di tutto che nell'*Aida*, non ci sia lotta nessuna. Verdi ha accettato quanto di nuovo può accettarsi in Italia, e dove ha trovato di poter fare il connubio fra la sua maniera, l'italiana, e la nuova, l'ha fatto; ma senza lotta, evidentemente di proposito, conservando alla nostra musica il carattere suo e che vogliamo che abbia anche per onor nostro! E quando gli sgorgò una cabaletta, non se la strozzò nell'ugola, solo perchè Wagner non ne vuol sapere.

« Meyerbeer a questa stregua, se vivesse, dovrebbe cancellare dallo spartito del *Roberto il Diavolo*, la *Siciliana* del primo atto, le strofe: *quando qui venni*, ecc., insomma tutte le più facili melodie di quello spartito, ancora insuperato, perchè sono scritte con forme che Wagner non ha e ripudiate oggi da chi spinge il progresso al barocchismo.

« L'*Aida* è un'opera italiana; prettamente italiana, ricca di belle e nuove e inspirate melodie; ha un disegno perfetto, grande condotta, passione, eguaglianza nella quasi sua totalità; e mi riservo prossimamente nel fare l'analisi dello spartito di spiccarne, per quanto sta in me e nelle mie forze e nella mia intelligenza, le peregrine bellezze, chiamando il mio benigno lettore a gustarle con me. Per oggi, dunque, non gli dirò se non che: il preludio, l'aria di Radamès, il duetto d'Aida e Amneris, l'inno di guerra, i ballabili nel tempio di Vulcano, il grande finale dell'atto primo; tutto l'atto secondo; il duetto fra Amonasro e Aida, quello fra Aida e Radamès, nel terzo atto, e tutto il quarto sono pagine di musica degne del grande autore del *Ballo in maschera* e del *Don Carlo*. »

L'appendicista del *Corriere di Milano* scrive dopo la seconda rappresentazione:

« L'*Aida* s'apre con un preludio a sordini, delicato lavoro strumentale, dolce lamento d'amore che più innanzi si ritrova in bocca d'Aida. La romanza di Radamès non ha molta originalità, ma s'ascolta con diletto, mercè la grazia dello strumentale. L'inno di guerra è maestoso, ma ricorda il *God save the King* di Haendel. La grande aria d'Aida, di forma affatto moderna, che chiude il primo atto, non ha avuto finora che un successo di stima, nè mi pare che meriti altro.

« La seconda parte del primo atto ci trasporta nel tempio di Ftà. S'ode il canto interno delle sacerdotesse, a cui succede una danza sacra. È tutta una melodia malinconica, languida, soave. Fa pensare alla quiete de' chiostri, alla dolce inerzia della vita orientale, ai bianchi cortili degli arem, ai palmizii silenziosi ed immobili sotto il sole. È un ronzar di api misto al suono d'una piva lontana. Ricorda *la Captive* di Vittor Hugo. Forse non è l'antico Egitto, ma che importa? È l'Oriente. È una squisita ispirazione. Udito che avete quel verso, vi s'attacca nè più vi lascia, ed ora ancora lo sento aleggiar intorno a me nell'aria notturna. Gli tien dietro un'invocazione a cui prendono parte Radamès ed i sacerdoti. Essa fa succedere alla penombra la luce piena, al mormorio dei flauti e de' violini, il rimbombo di tutte le voci e di tutti gli strumenti, e chiude l'atto splendidamente.

« Il secondo atto si apre con un coro di donne. Siamo nell'appartamento d'Amneris, la sorella del Faraone, l'amante non corrisposta di Radamès. La musica rinnova la dolce e mesta impressione che dà il coro delle sacerdotesse. Il duetto fra Aida ed Amneris in cui la prima sfoga il suo amore, l'altra la sua gelosia, è fra migliori pezzi dell'opera. Vi ritorna la frase lamentosa d'Aida già udita nel primo atto. La marcia trionfale ed il gran finale, che formano la seconda parte del secondo atto, hanno momenti bellissimi, terminano con uno scoppio stupendo di suoni, e sono stati applauditi con entusiasmo, ma confesso che non m'hanno fatto un'impressione pari a quello che sembravano averne avuta gli altri spettatori.

« Il terzo atto ha luogo nell'isola di File, sul Nilo. È notte. Un delicatissimo preludio descrive la quiete notturna, e la frase di esso si ripete più volte durante l'atto. Vi odi il cheto rumore dell'acqua scorrente, il gridio dei grilli, vi vedi raggi lunari e luccicar di stelle. Leggiadro è il breve coro interno. Tutto il principio di questo atto è delizioso fino alla romanza d'Aida ch'è una gemma, una vera gemma, che il pubblico non ha apprezzata abbastanza. I due duetti successivi hanno bellissime frasi, ma anche cose alquanto volgari. Tale m'è sembrata l'imprecazione di Amonasro, e tal è, per consenso generale, la cabaletta del secondo duetto. Ma quanta poesia, quanta voluttà nella frase:

Sotto il mio ciel più libero
L'amor ne fia concesso.

con que ricordi della precedente romanza d'Aida.

« Il quart'atto è il migliore. Bellissimo è il monologo di Amneris, desolata ed atterrita, dopo che l'amante è stato ricondotto nella carcere. Altamente drammatico è il giudizio di Radamès, con quel nome tre volte ripetuto, quei silenzi indicati dal sordo vibrar de' timpani e quel grido di *traditor!* seguito da uno scoppio d'orchestra e dalle grida di dolore di Amneris. E finalmente eccoci all'ultima scena, alla scena capitale, in cui Aida e Radamès si trovano chiusi nel sotterraneo, nelle tenebre, mentre sul loro capo i sacerdoti suggellano la pietra sepolcrale ed intuonano funebri cantilene. La situazione è bella, nuova, tragica, e Verdi ne ha profittato da par suo. Il cantabile di Radamès: *Morir si pura e bella*, è d'una dolcezza insuperabile; è l'addio d'un angelo al paradiso. Non è meno ispirato il lamento d'Aida: *O terra, addio!* Si riode la flebile melodia del tempio di Ftà e la frase d'Aida nel primo atto. Con questa musica davvero

Si vola al raggio dell'eterno dì

come canta la vergine etiope abbandonandosi fra le braccia dell'amante.

« Mi resta appena qualche riga per dire che il libretto del Ghislanzoni è eccellente. Parlo dei versi, giacchè l'orditura della favola non è sua. Egli ha fatto versi facili, melodiosi, vibrati. È forse questa la prima fra le opere che Verdi ha scritta da quindici anni in qua, di cui le parole non facciano torto alla musica ».

L'appendicista dell'*Opinione*, venuto a posta a Milano, dice:

« Fu eseguito il preludio che era stato scritto pel Cairo, e che d'altronde prepara assai favorevolmente gli animi degli uditori. Vi domina il pensiero adoperato dal maestro per esprimere l'amore d'Aida, ed è intrecciato con delicatissimi lavori di contrappunto. »

« Tutte le relazioni venute dal Cairo e scritte dal D'Ormeville, dal Filippi e da molti altri, ci avevano data un'idea alquanto erronea di quest'opera. I pezzi che essi magnificavano non parvero a Milano i migliori dello spartito; qui il successo fu determinato da alcuni pezzi che al Cairo erano passati quasi inosservati.

« Nel primo atto la romanza del tenore che tanto piacque al Cairo, non valse a Milano che pochi applausi al Fancelli. Ben lavorati, ma alquanto freddi, sono pure il duetto e il terzetto che tengono dietro a quella romanza, ma grandioso e pieno di vigore è il pezzo concertato: *Su del Nilo al sacro lido*. Senza racchiudere un'idea originalissima ha però quello slancio giovanile che si ammira nelle prime opere del Verdi. Gli applausi scoppiarono per la prima volta unanimi ed il maestro fu chiamato per ben tre volte all'onore della scena. Viene quindi un'aria d'Aida, che a mio avviso può rivaleggiare colle migliori del repertorio classico. Verdi in questo pezzo, pur conservando la propria impronta, ha navigato in pieno Gluck. Ma il pezzo capitale dell'atto primo, ed una delle gemme dello spartito è l'ultima scena. Radamès che deve muovere contro gli Etiopi è investito delle arme sacre. La cerimonia religiosa, le danze caratteristiche sono trattate con grandissima ricchezza di colori. Il carattere orientale è indovinato, le melodie sono veramente nuove ed inspirate, l'arte è veramente degna di un maestro di prim'ordine.

« Il secondo atto si apre con un graziosissimo coro di schiave, nel quale è intercalato un ballabile di mori, che fu più riprese interrotto dalle grida frenetiche del pubblico. Una pagina altamente drammatica è quindi il duetto fra Aida ed Amneris. Viene poscia il gran finale, che al Cairo fu giudicato il miglior pezzo dell'opera. Piacque anche a Milano e destò entusiasmo, ma per me (e molti sono del mio avviso) è inferiore al finale dell'atto primo. La struttura rammenta fino ad un certo punto il gran finale dell'atto terzo del *Don Carlo*. Incomincia con una marcia che a taluno parve alquanto sconnessa e soverchiamente lunga, quantunque racchiuda due bellissimi pensieri quello proposto dal coro delle donne e poi ripreso da tutte le masse, e la sortita stranissima ma piacevole delle trombe egiziane. Il largo del finale è imponente per l'intreccio delle voci e gli effetti di sonorità; è bella anche la stretta che si chiude nella riunione di due pensieri, come quella famosa dell'atto primo del *Ballo in maschera*. Ma forse nel *Ballo in maschera* questa riunione succede in modo più chiaro. Comunque sia, questo finale, per la sua grandiosità e per la varietà con cui è condotto, non può a meno di piacere. Soltanto io credo che non offuscherà il rimanente dello spartito.

« Nell'atto terzo abbiamo un bel saggio di musica descrittiva nella romanza d'Aida: *O cieli azzurri*, di cui è pregevole e nuova sovratutto l'istrumentazione. Uno dei migliori pezzi dell'opera, ed anche dei più applauditi, è il duetto fra Amonasro (baritono) e Aida (soprano). Gli è a mio avviso inferiore il duetto fra Radamès e Aida, che termina con una cabaletta infelice, ma che contiene un soavissimo *andante*. L'atto si chiude con una scena drammatica di mediocre effetto. In complesso, adunque, l'atto terzo è il più debole dello spartito, ma basterebbe a salvarlo il già citato duetto fra Amonasro ed Aida.

« Il Verdi si rialza nell'ultimo atto, che è, senza dubbio, uno delle migliori cose che il celebre maestro abbia scritte. Il duetto fra Radamès ed Amneris, la scena in cui Radamès è condannato dai giudici mentre Amneris sente ed esprime tutto lo strazio dei rimorsi, la scena finale della morte di Radamès e di Aida nel sotterraneo mentre i sacerdoti nel tempio ripetono i cantici dell'atto primo, tutto ciò forma un *crescendo* non interrotto alle bellezze, che vi fanno passare dal terrore alla pietà, dalla pietà all'ammirazione. Alla fine di quest'atto prodigioso, il Verdi era chiamato per ben *nove volte* di seguito all'onore del proscenio, e il successo si era mutato in trionfo indescrivibile. Le chiamate al proscenio in tutto il corso dell'opera, furono trentatrè. »

« Un'ultima parola. Falso, falsissimo che il Verdi dell'*Aida* cammini sulle tracce del Wagner. L'*Aida* è opera grandemente melodica, e lo strumentale squisitissimo quasi mai vi usurpa le regioni del canto. Verdi tien conto dei progressi dell'arte, rivendica la libertà delle forme, e di ciò gli va data lode. Ma l'arte italiana non ha che da rallegrarsi di trionfi simili a questo. »

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 55).

1.1.1.1. Anexo 9.2.LXVIII – Repercussão de Aida, p.4

Figura 449 – Página 4 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872.

56 GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

E alla *Gazzetta di Treviso* scrivono:

Scrivo ancora con l'anima commossa, entusiasmata alla grande, alla sublime creazione di Verdi. Sono le due dopo la mezzanotte e mi trovo soggiogato, confuso sotto l'impressione di un lavoro meraviglioso, di un gran quadro stupendamente trattteggiato, di un successo pieno, completo, indescrivibile, di un grande trionfo dell'arte italiana, di quest'arte che i nostri buoni amici di oltr'Alpe, gli ammiratori frenetici del *Roi Carotte* e della *Belle Hélène* salutano col nome di arte corruttrice.... *oh les blagueurs!*

Non sperate che vi faccia della critica. — Dio buono, la mi sarebbe impossibile! Prima di tutto perchè sono un semplicissimo buon gustaio, poi perchè l'*Aida* è uno di que' lavori così grandiosi, così complessi, così elevati che nulla si può dirne dopo una prima audizione, ossia si può dire che si resta sbalorditi e commossi; — oh si nel primo atto a quel grido di « *guerra guerra* » è un brivido che si sente per l'ossa; — è un brivido pure ci si sente al duetto appassionato, drammatico del secondo atto fra l'Aida e l'Amneris (la Stolz e la Waldmann); e un grido d'applausi vi strappano il bellissimo canto dell'Arsonaro (Pandolfini) e il magnifico pezzo concertato dell'atto stesso; — poi il duetto del terzo fra Aida e suo padre è un altro quadro affascinante, appassionato che il pubblico compreso e plaudì; ma più che tutto trovai bellissimo, commovente, drammatico, inspirato il finale dell'opera, — uno di quei finali che vi rivelano il grande compositore, il genio ancor robustissimo che ci die il *Rigoletto*, il *Don Carlos*, il *Ballo in maschera*, la *Forza del Destino* e cent'altri bellissimi lavori.

L'*Aida* alla Scala segnerà un vero avvenimento dell'arte, perchè segna una nuova maniera, un nuovo passo, un gran passo verso l'avvenire dell'arte. Quanta altezza di sentimenti! quanta forza di passione e che potenza istrumentale!

L'*Aida* ha rivelato, come dicemmo poco sopra, l'antico maestro, ma un maestro, che, compresi i nuovi tempi e il nuovo gusto, abbandona le vecchie cantilene, le romanzette, i duettini e le frasi popolari per slanciarsi su di un campo altissimo, sorprendente, meraviglioso, conservando però alla musica italiana il suo carattere melodico, affascinante, sorretto sempre dalla larghezza della frase e dall'efficacia calorosa del dramma.

RIVISTA MILANESE

Sabato, 17 febbraio.

Se il cielo impietosito lo concede, le chiacchiere dei giornali intorno all'*Aida* sono finite o stanno per finire.

Di questo nuovo capolavoro di Verdi (e pare che tutti siano oramai d'accordo a dirlo un capolavoro, tranne un critico diciottenne che ha ancora molto tempo innanzi a sè per mutare d'opinione) di questo nuovo capolavoro non furono date finora che quattro rappresentazioni, e ciò perchè l'impresa, piena di tenerezza per i forestieri venuti per il carnevalone, si fece scrupolo di sciorinare in mostra tutto il suo repertorio; a cominciare dalla *Forza del destino* fino alle *Figlie di Cheope*, non mancò nulla, nè un duetto, nè un passo a due di quelli che allietarono la presente stagione. Così la settimana grassa fu una specie di lanterna magica offerta alla curiosità del pubblico.

Secondo alcuni profeti (non meno d'una mezza dozzina certamente) la prima riproduzione della *Forza del destino* doveva essere il segnale d'una dimostrazione contro l'*Aida;* il buon senso non spiega perfettamente in qual modo se una dimostrazione contro l'*Aida* entrava nel programma delle cose facete del carnevalone, si dovesse proprio aspettare a farla durante la *Forza del destino*, piuttosto che durante l'*Aida*; ma non bisogna domandare ai profeti più di quello che possono dare, e il *buon senso* non è indispensabile al mestiere di profeta. Basti sapere che la *Forza del destino* fu riprodotta, fu applaudita al solito, nè più nè meno delle altre volte, e che l'*Aida* ricomparsa dopo ebbe le stesse accoglienze festose delle prime tre sere.

Anzi il numero degli spettatori sorpassò perfino quello della prima rappresentazione, in modo che nessuno rammenta d'aver visto alla Scala una simile ressa di persone: l'atrio era pieno zeppo, su per le scale e perfino ne' corritoi de' palchi molti ebbero la pazienza di rimanersene in piedi senza vedere lo spettacolo, pur di udire qualche suono, qualche sfuggevole nota!— L'introito sorpassò le lire 12,000.

Negli altri teatri non abbiamo avuto nessuna novità; al Carcano si avvicendano con sorti piuttosto liete il *Rigoletto*, il *Ballo in maschera* e i *Lombardi*; alla Canobbiana il ballo *Emma* o il *Genio della Terra* fa le sue quotidiane apparizioni, preceduto da una o più commedie di quelle che certi capicomici e certi pubblici si ostinano a trovare sempre giovani; al teatro S. Radegonda miete allori il *Kakatoa*, riveduto e corretto al Re (vecchio) abbiamo avuto finora Bellotti-Bon, e quindi innanzi avremo la compagnia Moro-Lin; infine ai teatri minori gli orrori spettacolosi e i drammi *à sensation* si succedono senza misericordia.

Una novità, in parte musicale, ci ha dato testè il teatro Milanese.

Pina la Madamin è una specie di *vaudeville* in due atti, in dialetto milanese, dovuto per la parte letteraria al sig. P. Fontana e per la parte musicale al maestro Panizza.

Sono scene carnevalesche che riproducono una società equivoca di *madamine*, ma lo fanno senza ferire la verecondia ipotetica del pubblico che frequenta quel teatro, il qual pubblico fu avvezzato altrimenti da autori meno scrupolosi del Fontana. La commedia corre da principio sul sentiero degli equivoci, dei contrattempi, poi si atteggia per un istante al serio e finisce come tutte le commedie oneste – con un matrimonio che fa chiudere gli occhi sul passato. Alcune scene sono fatte con garbo, alcuni personaggi sono ben delineati, l'intreccio si svolge bizzarramente, e il dialogo non è privo di brio; ci è una sola cosa che guasta una porzione del merito del signor Fontana, ed è che una porzione della sua commedia è appunto tolta a una commedia francese; ma certo, piccola o grossa che sia la porzione del Fontana, ce n'è abbastanza per argomentare assai favorevolmente del suo ingegno.

Della musica del maestro Panizza, mi fu detto che alla vigilia della prima rappresentazione non ne era scritta ancora una nota; io però temo assai che questo non sia se non un modo dire, perchè senza dubbio una gran parte di quella musica l'ha scritta Offenbach qualche anno fa. Certo però il Panizza ha rubato bene, e siccome la musica di *Pina la madamin* è tutta graziosa e ben fatta, per poco che egli ne abbia *in proprio*, si può aver diritto di fare anche per suo conto i lieti pronostici che ho fatto per l'autore della commedia.

S. F.

ALLA RINFUSA

✱ Un editore di musica ricevette di questi giorni la seguente commissione: « Abbiate la bontà di spedirmi alcune romanze senza parole per voce di basso profondo.

✱ All'Esposizione universale di Vienna, nel prossimo anno, avrà luogo un concerto *monstre* che, pel numero dei cantori, supererà tutti i concerti consimili che si sono dati finora a Londra, Parigi e Nuova-York. Il concerto avrà luogo nel giugno 1873.

✱ Gl'introiti delle prime tre rappresentazione dell'*Aida* alla Scala hanno superato le 27,000 lire. Per giudicare l'enormità di questa somma bisogna considerare che non vi sono compresi i proventi del loggione, che gli abbonati sono moltissimi e sedie a disposizioni dell'impresa pochissime.

✱ Il teatro di Kronstadt (Russia) fu distrutto da un incendio il 25 dello scorso gennaio. Il danno si fa elevare a 35,000 rubli.

✱ Il maestro Federico Marpurg a Darmstadt ha composto una nuova opera storico-romantica in tre atti, *Agnese di Hohenstaufen*, libretto di E. Pasqué.

✱ Al teatro di Chemnitz, celebrandosi la proclamazione dell'imperatore di Germania, fu eseguita la cantata *Lo scegliarsi di Barbarossa*, poesia di E. Geibel, musica di Carlo Ecker.

✱ Nel 14.° concerto del Gewandhaus a Lipsia fu eseguita ed accolta con applausi una nuova sinfonia di A. Dietrich, intitolata: *Il passaggio dei Normanni.*

✱ A Lipsia è piaciuta una nuova opera di Franz von Holstein, *L'eroe di Morley.*

✱ La signora Mevrouw Amerafoordt-Dyk compose e fece eseguire in Amsterdam un oratorio che s'intitola *La presenza di Dio.*

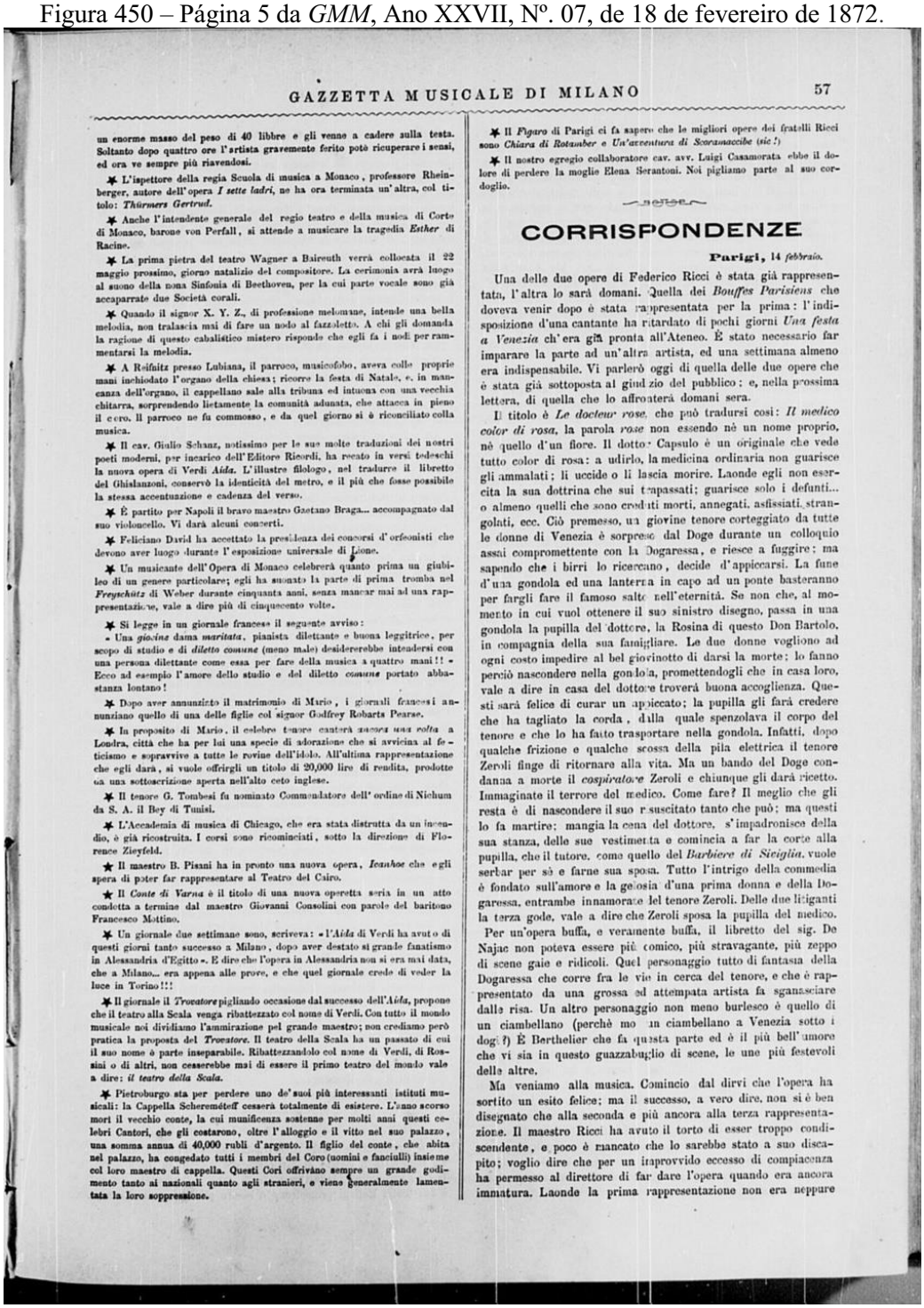
✱ In Ateae si erigerà un Conservatorio musicale, cui si darà il nome di *Odeum.*

✱ Non ha guari, il pianista Kontski, che trovasi a Londra, fu in procinto di perdere la vita. Egli stava facendo colazione in casa di una americana; al piano superiore si ballava allegramente, quando dalla soffitta si staccò

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 56).

9.2.16.4 Anexo 9.2.LXIX – Repercussão de Aida, p.5

Figura 450 – Página 5 da *GMM*, Ano XXVII, Nº. 07, de 18 de fevereiro de 1872.



GAZZETTA MUSICALE DI MILANO 57

un enorme masso del peso di 40 libbre e gli venne a cadere sulla testa. Soltanto dopo quattro ore l'artista gravemente ferito potè ricuperare i sensi, ed ora va sempre più riavendosi.

✱ L'ispettore della regia Scuola di musica a Monaco, professore Rheinberger, autore dell'opera *I sette ladri*, ne ha ora terminata un'altra, col titolo: *Thürmers Gertrud*.

✱ Anche l'intendente generale del regio teatro e della musica di Corte di Monaco, barone von Perfall, si attende a musicare la tragedia *Esther* di Racine.

✱ La prima pietra del teatro Wagner a Baireuth verrà collocata il 22 maggio prossimo, giorno natalizio del compositore. La cerimonia avrà luogo al suono della nona Sinfonia di Beethoven, per la cui parte vocale sono già accaparrate due Società corali.

✱ Quando il signor X. Y. Z., di professione melomane, intende una bella melodia, non tralascia mai di fare un nodo al fazzoletto. A chi gli domanda la ragione di questo cabalistico mistero risponde che egli fa i nodi per rammentarsi la melodia.

✱ A Reifnitz presso Lubiana, il parroco, musicofobo, aveva colle proprie mani inchiodato l'organo della chiesa; ricorre la festa di Natale, e, in mancanza dell'organo, il cappellano sale alla tribuna ed intuona con una vecchia chitarra, sorprendendo lietamente la comunità adunata, che attacca in pieno il coro. Il parroco ne fu commosso, e da quel giorno si è riconciliato colla musica.

✱ Il cav. Giulio Schanz, notissimo per le sue molte traduzioni dei nostri poeti moderni, per incarico dell'Editore Ricordi, ha recato in versi tedeschi la nuova opera di Verdi *Aida*. L'illustre filologo, nel tradurre il libretto del Ghislanzoni, conserverà la identicità del metro, e il più che fosse possibile la stessa accentuazione e cadenza del verso.

✱ È partito per Napoli il bravo maestro Gaetano Braga... accompagnato dal suo violoncello. Vi darà alcuni concerti.

✱ Feliciano David ha accettato la presidenza dei concorsi d'orfeonisti che devono aver luogo durante l'esposizione universale di Lione.

✱ Un musicante dell'Opera di Monaco celebrerà quanto prima un giubileo di un genere particolare; egli ha suonato la parte di prima tromba nel *Freyschütz* di Weber durante cinquanta anni, senza mancar mai ad una rappresentazione, vale a dire più di cinquecento volte.

✱ Si legge in un giornale francese il seguente avviso:

« Una *giovine* dama *maritata*, pianista dilettante e buona leggitrice, per scopo di studio e di *diletto comune* (meno male) desidererebbe intendersi con una persona dilettante come essa per fare della musica a quattro mani!! » Ecco ad esempio l'amore dello studio e del diletto *comune* portato abbastanza lontano!

✱ Dopo aver annunziato il matrimonio di Mario, i giornali francesi annunziano quello di una delle figlie col signor Godfrey Robarts Pearse.

✱ In proposito di Mario, il celebre tenore canterà ancora una volta a Londra, città che ha per lui una specie di adorazione che si avvicina al feticismo e sopravvive a tutte le rovine dell'idolo. All'ultima rappresentazione che egli darà, si vuole offrirgli un titolo di 20,000 lire di rendita, prodotte da una sottoscrizione aperta nell'alto ceto inglese.

✱ Il tenore G. Tombesi fu nominato Commendatore dell'ordine di Nichum da S. A. il Bey di Tunisi.

✱ L'Accademia di musica di Chicago, che era stata distrutta da un incendio, è già ricostruita. I corsi sono ricominciati, sotto la direzione di Florence Zieyfeld.

✱ Il maestro B. Pisani ha in pronto una nuova opera, *Ivanhoe* che egli spera di poter far rappresentare al Teatro del Cairo.

✱ Il *Conte di Varna* è il titolo di una nuova operetta seria in un atto condotta a termine dal maestro Giovanni Consolini con parole del baritono Francesco Mottino.

✱ Un giornale due settimane sono, scriveva: « l'*Aida* di Verdi ha avuto di questi giorni tanto successo a Milano, dopo aver destato sì grande fanatismo in Alessandria d'Egitto ». E dire che l'opera in Alessandria non si era mai data, che a Milano... era appena alle prove, e che quel giornale credo di veder la luce in Torino!!!

✱ Il giornale il *Trovatore* pigliando occasione dal successo dell'*Aida*, propone che il teatro alla Scala venga ribattezzato col nome di Verdi. Con tutto il mondo musicale noi dividiamo l'ammirazione pel grande maestro; non crediamo però pratica la proposta del *Trovatore*. Il teatro della Scala ha un passato di cui il suo nome è parte inseparabile. Ribattezzandolo col nome di Verdi, di Rossini o di altri, non cesserebbe mai di essere il primo teatro del mondo vale a dire: *il teatro della Scala*.

✱ Pietroburgo sta per perdere uno de' suoi più interessanti istituti musicali: la Cappella Scheremèteff cesserà totalmente di esistere. L'anno scorso morì il vecchio conte, la cui munificenza sostenne per molti anni questi celebri Cantori, che gli costarono, oltre l'alloggio e il vitto nel suo palazzo, una somma annua di 40,000 rubli d'argento. Il figlio del conte, che abita nel palazzo, ha congedato tutti i membri del Coro (uomini e fanciulli) insieme col loro maestro di cappella. Questi Cori offrivano sempre un grande godimento tanto ai nazionali quanto agli stranieri, e viene generalmente lamentata la loro soppressione.

✱ Il *Figaro* di Parigi ci fa sapere che le migliori opere dei fratelli Ricci sono *Chiara di Rotamber* e *Un'avventura di Scaramaccibe (sic!)*

✱ Il nostro egregio collaboratore cav. avv. Luigi Casamorata ebbe il dolore di perdere la moglie Elena Serantoni. Noi pigliamo parte al suo cordoglio.

CORRISPONDENZE

Parigi, 14 *febbraio.*

Una delle due opere di Federico Ricci è stata già rappresentata, l'altra lo sarà domani. Quella dei *Bouffes Parisiens* che doveva venir dopo è stata rappresentata per la prima: l'indisposizione d'una cantante ha ritardato di pochi giorni *Una festa a Venezia* ch'era già pronta all'Ateneo. È stato necessario far imparare la parte ad un'altra artista, ed una settimana almeno era indispensabile. Vi parlerò oggi di quella delle due opere che è stata già sottoposta al giudizio del pubblico; e, nella prossima lettera, di quella che lo affronterà domani sera.

Il titolo è *Le docteur rose*, che può tradursi così: *Il medico color di rosa*, la parola *rose* non essendo nè un nome proprio, nè quello d'un fiore. Il dottor Capsulo è un originale che vede tutto color di rosa: a udirlo, la medicina ordinaria non guarisce gli ammalati; li uccide o li lascia morire. Laonde egli non esercita la sua dottrina che sui trapassati; guarisce solo i defunti... o almeno quelli che sono creduti morti, annegati, asfissiati, strangolati, ecc. Ciò premesso, un giovine tenore corteggiato da tutte le donne di Venezia è sorpreso dal Doge durante un colloquio assai compromettente con la Dogaressa, e riesce a fuggire; ma sapendo che i birri lo ricercano, decide d'appiccarsi. La fune d'una gondola ed una lanterna in capo ad un ponte basteranno per fargli fare il famoso salto nell'eternità. Se non che, al momento in cui vuol ottenere il suo sinistro disegno, passa in una gondola la pupilla del dottore, la Rosina di questo Don Bartolo, in compagnia della sua famigliare. Le due donne vogliono ad ogni costo impedire al bel giovinotto di darsi la morte; lo fanno perciò nascondere nella gondola, promettendogli che in casa loro, vale a dire in casa del dottore troverà buona accoglienza. Questi sarà felice di curar un appiccato; la pupilla gli farà credere che ha tagliato la corda, dalla quale spenzolava il corpo del tenore e che lo ha fatto trasportare nella gondola. Infatti, dopo qualche frizione e qualche scossa della pila elettrica il tenore Zeroli finge di ritornare alla vita. Ma un bando del Doge condanna a morte il *cospiratore* Zeroli e chiunque gli darà ricetto. Immaginate il terrore del medico. Come fare? Il meglio che gli resta è di nascondere il suo risuscitato tanto che può; ma questi lo fa martire; mangia la cena del dottore, s'impadronisce della sua stanza, delle sue vestimenta e comincia a far la corte alla pupilla, che il tutore, come quello del *Barbiere di Siviglia*, vuole serbar per sè e farne sua sposa. Tutto l'intrigo della commedia è fondato sull'amore e la gelosia d'una prima donna e della Dogaressa, entrambe innamorate del tenore Zeroli. Delle due litiganti la terza gode, vale a dire che Zeroli sposa la pupilla del medico.

Per un'opera buffa, e veramente buffa, il libretto del sig. De Najac non poteva essere più comico, più stravagante, più zeppo di scene gaie e ridicoli. Quel personaggio tutto di fantasia della Dogaressa che corre fra le vie in cerca del tenore, e che è rappresentato da una grossa ed attempata artista fa sganasciare dalle risa. Un altro personaggio non meno burlesco è quello di un ciambellano (perchè mo un ciambellano a Venezia sotto i dogi?) È Berthelier che fa questa parte ed è il più bell'umore che vi sia in questo guazzabuglio di scene, le une più festevoli delle altre.

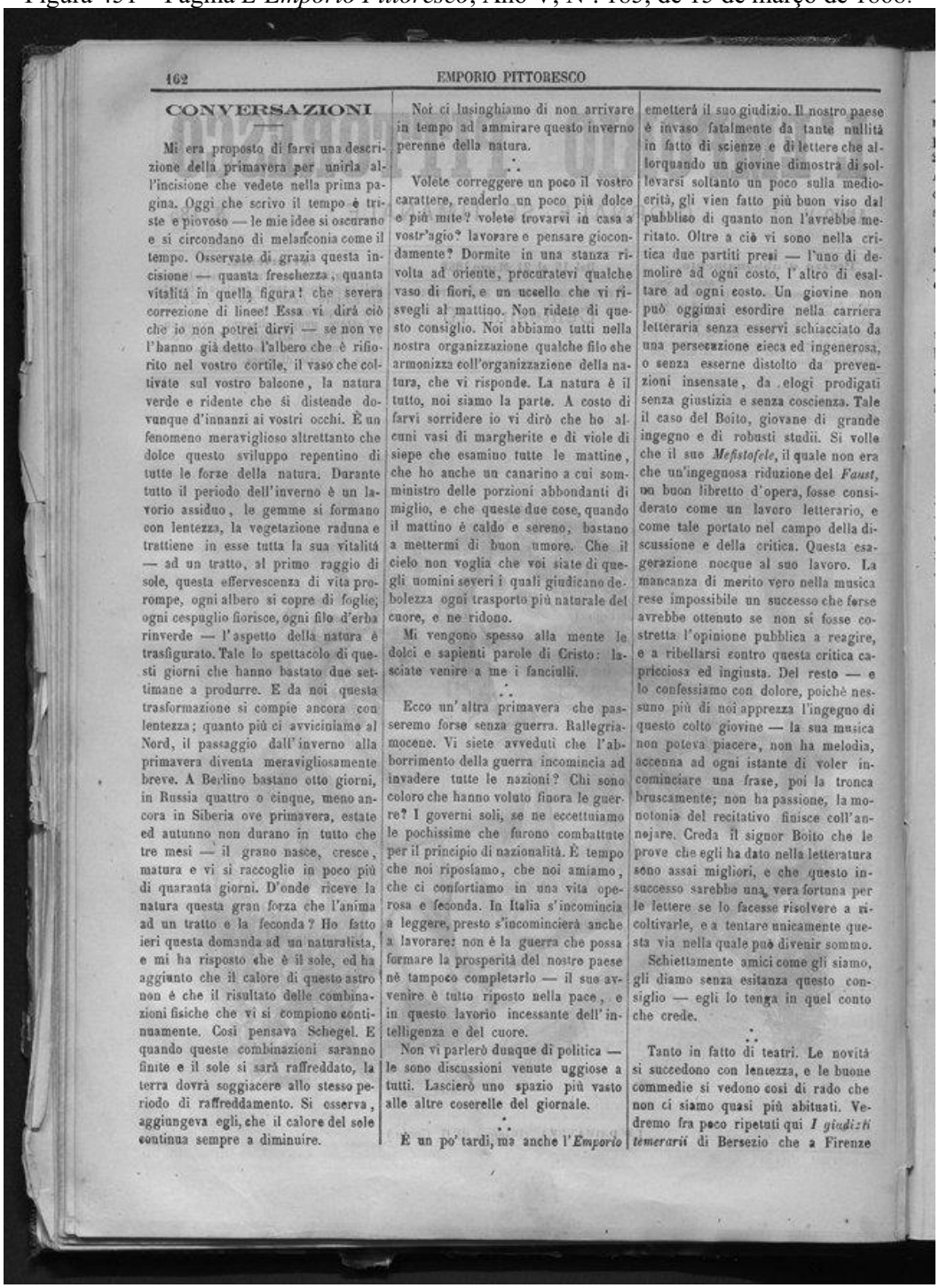
Ma veniamo alla musica. Comincio dal dirvi che l'opera ha sortito un esito felice; ma il successo, a vero dire, non si è ben disegnato che alla seconda e più ancora alla terza rappresentazione. Il maestro Ricci ha avuto il torto di esser troppo condiscendente, e poco è mancato che lo sarebbe stato a suo discapito; voglio dire che per un inaprovvido eccesso di compiacenza ha permesso al direttore di far dare l'opera quando era ancora immatura. Laonde la prima rappresentazione non era neppure

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1872:1-52], 1872, p. 57).

9.2.17 Anexo 9.2.LXX – L'Emporio (1868:185)

9.2.17.1 Anexo 9.2.LXXI – Estreia de Mefistofele, p. 2

Figura 451 – Página *L'Empório Pittoresco*, Ano V, Nº. 185, de 15 de março de 1868.



162 EMPORIO PITTORESCO

CONVERSAZIONI

Mi era proposto di farvi una descrizione della primavera per unirla all'incisione che vedete nella prima pagina. Oggi che scrivo il tempo è triste e piovoso — le mie idee si oscurano e si circondano di melanconia come il tempo. Osservate di grazia questa incisione — quanta freschezza, quanta vitalità in quella figura! che severa correzione di linee! Essa vi dirà ciò che io non potrei dirvi — se non ve l'hanno già detto l'albero che è rifiorito nel vostro cortile, il vaso che coltivate sul vostro balcone, la natura verde e ridente che si distende dovunque d'innanzi ai vostri occhi. È un fenomeno meraviglioso altrettanto che dolce questo sviluppo repentino di tutte le forze della natura. Durante tutto il periodo dell'inverno è un lavorio assiduo, le gemme si formano con lentezza, la vegetazione raduna e trattiene in esse tutta la sua vitalità — ad un tratto, al primo raggio di sole, questa effervescenza di vita prorompe, ogni albero si copre di foglie, ogni cespuglio fiorisce, ogni filo d'erba rinverde — l'aspetto della natura è trasfigurato. Tale lo spettacolo di questi giorni che hanno bastato due settimane a produrre. E da noi questa trasformazione si compie ancora con lentezza; quanto più ci avviciniamo al Nord, il passaggio dall'inverno alla primavera diventa meravigliosamente breve. A Berlino bastano otto giorni, in Russia quattro o cinque, meno ancora in Siberia ove primavera, estate ed autunno non durano in tutto che tre mesi — il grano nasce, cresce, matura e vi si raccoglie in poco più di quaranta giorni. D'onde riceve la natura questa gran forza che l'anima ad un tratto e la feconda? Ho fatto ieri questa domanda ad un naturalista, e mi ha risposto che è il sole, ed ha aggiunto che il calore di questo astro non è che il risultato delle combinazioni fisiche che vi si compiono continuamente. Così pensava Schegel. E quando queste combinazioni saranno finite e il sole si sarà raffreddato, la terra dovrà soggiacere allo stesso periodo di raffreddamento. Si osserva, aggiungeva egli, che il calore del sole continua sempre a diminuire.

Noi ci lusinghiamo di non arrivare in tempo ad ammirare questo inverno perenne della natura.

* *

Volete correggere un poco il vostro carattere, renderlo un poco più dolce e più mite? volete trovarvi in casa a vostr'agio? lavorare e pensare giocondamente? Dormite in una stanza rivolta ad oriente, procuratevi qualche vaso di fiori, e un uccello che vi risvegli al mattino. Non ridete di questo consiglio. Noi abbiamo tutti nella nostra organizzazione qualche filo che armonizza coll'organizzazione della natura, che vi risponde. La natura è il tutto, noi siamo la parte. A costo di farvi sorridere io vi dirò che ho alcuni vasi di margherite e di viole di siepe che esamino tutte le mattine, che ho anche un canarino a cui somministro delle porzioni abbondanti di miglio, e che queste due cose, quando il mattino è caldo e sereno, bastano a mettermi di buon umore. Che il cielo non voglia che voi siate di quegli uomini severi i quali giudicano debolezza ogni trasporto più naturale del cuore, e ne ridono.

Mi vengono spesso alla mente le dolci e sapienti parole di Cristo: lasciate venire a me i fanciulli.

* *

Ecco un'altra primavera che passeremo forse senza guerra. Rallegriamocene. Vi siete avveduti che l'abborrimento della guerra incomincia ad invadere tutte le nazioni? Chi sono coloro che hanno voluto finora le guerre? I governi soli, se ne eccettuiamo le pochissime che furono combattute per il principio di nazionalità. È tempo che noi riposiamo, che noi amiamo, che ci confortiamo in una vita operosa e feconda. In Italia s'incomincia a leggere, presto s'incomincierà anche a lavorare: non è la guerra che possa formare la prosperità del nostro paese nè tampoco completarlo — il suo avvenire è tutto riposto nella pace, e in questo lavorio incessante dell'intelligenza e del cuore.

Non vi parlerò dunque di politica — le sono discussioni venute uggiose a tutti. Lascierò uno spazio più vasto alle altre coserelle del giornale.

* *

È un po' tardi, ma anche l'*Emporio* emetterà il suo giudizio. Il nostro paese è invaso fatalmente da tante nullità in fatto di scienze e di lettere che allorquando un giovine dimostra di sollevarsi soltanto un poco sulla mediocrità, gli vien fatto più buon viso dal pubblico di quanto non l'avrebbe meritato. Oltre a ciò vi sono nella critica due partiti presi — l'uno di demolire ad ogni costo, l'altro di esaltare ad ogni costo. Un giovine non può oggimai esordire nella carriera letteraria senza esservi schiacciato da una persecuzione cieca ed ingenerosa, o senza esserne distolto da prevenzioni insensate, da elogi prodigati senza giustizia e senza coscienza. Tale il caso del Boito, giovane di grande ingegno e di robusti studii. Si volle che il suo *Mefistofele*, il quale non era che un'ingegnosa riduzione del *Faust*, un buon libretto d'opera, fosse considerato come un lavoro letterario, e come tale portato nel campo della discussione e della critica. Questa esagerazione nocque al suo lavoro. La mancanza di merito vero nella musica rese impossibile un successo che forse avrebbe ottenuto se non si fosse costretta l'opinione pubblica a reagire, e a ribellarsi contro questa critica capricciosa ed ingiusta. Del resto — e lo confessiamo con dolore, poichè nessuno più di noi apprezza l'ingegno di questo colto giovine — la sua musica non poteva piacere, non ha melodia, accenna ad ogni istante di voler incominciare una frase, poi la tronca bruscamente; non ha passione, la monotonia del recitativo finisce coll'annojare. Creda il signor Boito che le prove che egli ha dato nella letteratura sono assai migliori, e che questo insuccesso sarebbe una vera fortuna per le lettere se lo facesse risolvere a ricoltivarle, e a tentare unicamente questa via nella quale può divenir sommo.

Schiettamente amici come gli siamo, gli diamo senza esitanza questo consiglio — egli lo tenga in quel conto che crede.

* *

Tanto in fatto di teatri. Le novità si succedono con lentezza, e le buone commedie si vedono così di rado che non ci siamo quasi più abituati. Vedremo fra poco ripetuti qui *I giudizii temerarii* di Bersezio che a Firenze

Fonte: (L'Emporio Pittoresco [1868: 175-200], 1868, p. 162).

9.2.18 Anexo 9.2.LXXII – Cosmorama (1868:11)

9.2.18.1 Anexo 9.2.LXXIII – Estreia de Mefistofele, p. 1

Figura 452 – Capa do *Cosmorama Pittorico*, Ano XXXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.

ANNO XXXIII. Domenica, 15 Marzo 1868 N. 11.

Prezzi d' Abbonamento

Pel Regno d'Italia . . . . . L. 30 —
Per Roma . . . . . » 33 —
Per gli Stati Austriaci . . . » 36 —
Per la Francia . . . . . » 38 —
Per l'Inghilterra, la Spagna, il Portogallo, la Turchia e la Grecia . . . . . » 43 —
Per la Germania, i Principati Danubiani e per l'America . » 48 —
Un numero arretrato all'Ufficio » 1 —

COSMORAMA PITTORICO

L'Ufficio del Cosmorama è in Via de' Clerici, N. 8, 1.° piano.
L'Ufficio è aperto dalle 10 antimeridiane alle 4 pomeridiane.
Chi non respinge i primi tre numeri del *Cosmorama* si riterrà associato. — Volendo cessare l'associazione si dovrà darne avviso innanzi la scadenza di ogni.
Lettere e Vaglia alla Direzione del *Cosmorama* — e non altrimenti.
Il Cosmorama si pubblica ogni otto giorni.

AFFRANCARE.

Giornale Letterario, Artistico, Teatrale, Illustrato

Il giornale si vende a centesimi **20** il numero nei Teatri e fuori.

TEATRO DELLA SCALA

MEFISTOFELE — Opera-ballo di **A. Boito.**

Mons parturiens, nascetur ridiculus mus. — È il risultato della grande mistificazione fatta al pubblico milanese da quella improntitudine musicale che si chiama *Mefistofele*.

Dopo averlo strombazzato per tutto l'orbe come un *avvenimento artistico* (scusate s'è poco!), il *Mefistofele* fece un capitombolo solenne dalla bella sua prima apparizione, nè valsero a rialzarlo i tentativi fatti in due successive riprese di darlo diluito in due sezioni, onde farne sentir meno il peso. Quelle due ultime rappresentazioni non servirono che a confermare il giudizio primitivo del pubblico, e a condannare il lavoro del signor Boito in ultimo appello.

E il giudizio fu, che noi riconosciamo nel giovane maestro un ingegno distinto, doviziosamente provvisto di cognizioni musicali e profondamente versato nel meccanismo della forma, infine tutto ciò che si riferisce alla parte materiale dell'arte; della parte che s'informa al cuore e alla fantasia, che dà il palpito e il calore alla forma, Boito manca assolutamente, e la sua musica resta nella condizione della statua di Pigmalione, prima che la dea le insinuasse il soffio vitale. La statua è ben plasmata, ma non si agita, non respira, non parla; essa può star bene in una sala, in un oratorio, ma non sulla scena, ove il pubblico non si contenta di sentire la musica, ma vuol esserne scosso, commosso, ricreato.

A questo solo patto noi accetteremo dal signor Boito qualunque forma, anche la più bizzarra ed eccentrica, com'egli ha voluto darci, credendolo un genere nuovo, mentre in effetto non è altro che l'esagerazione del genere tedesco, di cui, invece di una imitazione, Boito ha fatto una parodia.

Ricordomi che, tempo fa, riportando in questo medesimo giornale la relazione di un'accademia datasi al nostro Conservatorio, dove avevo udito una bella sinfonia di quegli allievi Faccio e Boito, ebbi a dire che quella sinfonia pareva scritta da un maestro già provetto, e soggiunsi: « Sta a vedere se codesta scienza precoce non sarà a discapito della fantasia. » E fui profeta. L'uno e l'altro soffocarono la propria fantasia sotto il profluvio del meccanismo istrumentale. Forse Faccio lo fece senza volerlo; Boito invece lo fa di proposito deliberato. Egli esclude dalla sua musica ogni melodia, ogni motivo, ogni pensiero, e si limita all'istrumentale, facendo degli accordi senza ritmo, senza seguenza, a passaggi bisbetici e dissonanti: lo diresti un suonatore che stia provando i tasti dinnanzi al pianoforte.

Perfino nel duetto della prigione tra Faust e Margherita, ove la situazione drammatica e appassionata dovrebbe eccitare il maestro, Boito tiensi imperturbato al suo sistema, come fa sul suo scanno in orchestra, sbizzarrendosi in evoluzioni balzane di toni, che fanno tirar grosso il fiato all'uditore.

I pezzi più ascoltabili sono: il finale del prologo, reso con robusta espressione; la vivace ballata di Mefistofele; la stretta del quartetto nel giardino, un po' pettegola, se vogliamo, ma brillante; ed anche il duetto tra Faust ed Elena, che ha garbo di fattura. Ma questi pochi lampi di sereno non bastano a paralizzare tutto il monotono, il vuoto, il cascante del rimanente. E notate che sono cinque atti ed un prologo.

Cosa strana, com'è strano il maestro, nel libro, scritto pure da lui, c'è più poesia, più slancio che nella musica; ciò che fa credere che il signor Boito riuscirà miglior poeta che maestro. È vero che il libro non appartiene tutto al suo cervello, poichè soggetto e idee sono proprietà di Goëthe, ed egli non ha fatto, per così dire, che tradurli; tuttavia la traduzione è ispirata alla poesia dell'originale, per modo che pare propria del traduttore. Peccato che, riducendo il soggetto, Boito non abbia saputo, o non abbia voluto, giovarsi delle situazioni più drammatiche che presenta. Per citarne una, il poetico e toccante episodio di Margherita è ridotto alle proporzioni di un convegno amoroso ai giardini pubblici, tra una madamina ed un commesso di negozio, che stabiliscono fra loro di trovarsi soli la notte.

In una parola, il *Mefistofele* è un lavoro magistrale di fattura, che soddisfa alle esigenze della scienza, ma non ai desiderii del pubblico.

Del resto, quanto agli scandali vergognosi che accompagnarono le rappresentazioni del *Mefistofele*, il maestro non deve darne colpa al pubblico, che fu anche troppo benevolo e indulgente, ma all'inqualificabile delirio di certi suoi amici, specie di pretoriani del giornalismo, i quali pretendono imporre i loro falsi gusti al pubblico, sopratutto al pubblico milanese, che potrebbe insegnarne loro in tale materia, e che anche questa volta volevano farci passare per genio ciò che non è che ingegno, e per capolavoro ciò che non è che un lavoro incompleto; provocando così una giusta irritazione nell'opinione pubblica. — Convien dire ch'essi ci abbiano presi per Nemorini da venderci del Bordeaux-grimello per elisir sublimato.

Vistisi delusi, *ils payèrent d'audace*, svisando il vero risultato del successo, colmando di sciocche contumelie il pubblico disapprovatore, e riversando la colpa sugli artisti e perfino sulla musica, che non aveva saputo dare al maestro ciò che ei le chiedeva, domandando pietà con smorfiose blandizie a taluni del giornalismo avverso, per accaparrarsi un'alleanza, o per lo meno una neutralità. A Rovani, in ispecie, toccò una commovente sorpresa da parte del Dottore campione di Boito, uomo che abusa del suo ingegno per sostenere cattive cause, il quale d'un tratto si prese di forte tenerezza ed ammirazione pel *suo caro amico Rovani* (lo ripetè più volte perchè non ne dubitasse), *critico temuto e autorevole, illustre veterano della critica, giudice competentissimo e difficilissimo, grande maestro di critica, occhio di lince;* qualità tutte che Rovani possiede veramente, ma di cui l'amico Dottore non si ricordò che adesso; in occasione della *Cellani*, anzi, volle divorarlo vivo, il suo caro amico, e in quella dei *Cento anni*, un'opera che, se fosse uscita dal cervello di Boito, il Dottore l'avrebbe chiamata, non solamente un avvenimento letterario, ma un cataclisma, un'éra nuova, l'ottava giornata del creatore, lo smemorato, invece, non trovò una parola d'encomio per l'illustre scrittore. Furbo il Dottore! Come sa amare e stimare a tempo!

Battuti interamente, mordono la polvere, cantando vittoria come gli austriaci a Magenta. Così la lezione profittasse loro!

Per debito di cronisti, diremo che il basso Junca, il quale sostenne la parte principale nel *Mefistofele*, fu esimio d'espressione, e ce ne meravigliammo, poichè qual'è il cantante che possa eseguire siffatta musica? Ciò serva di scusa anche a quegli altri artisti che parvero qualche volta uscir di strada.

C. M.

TEATRO IN SANTA RADEGONDA

Una Festa di Paese del m.° Ruggi.

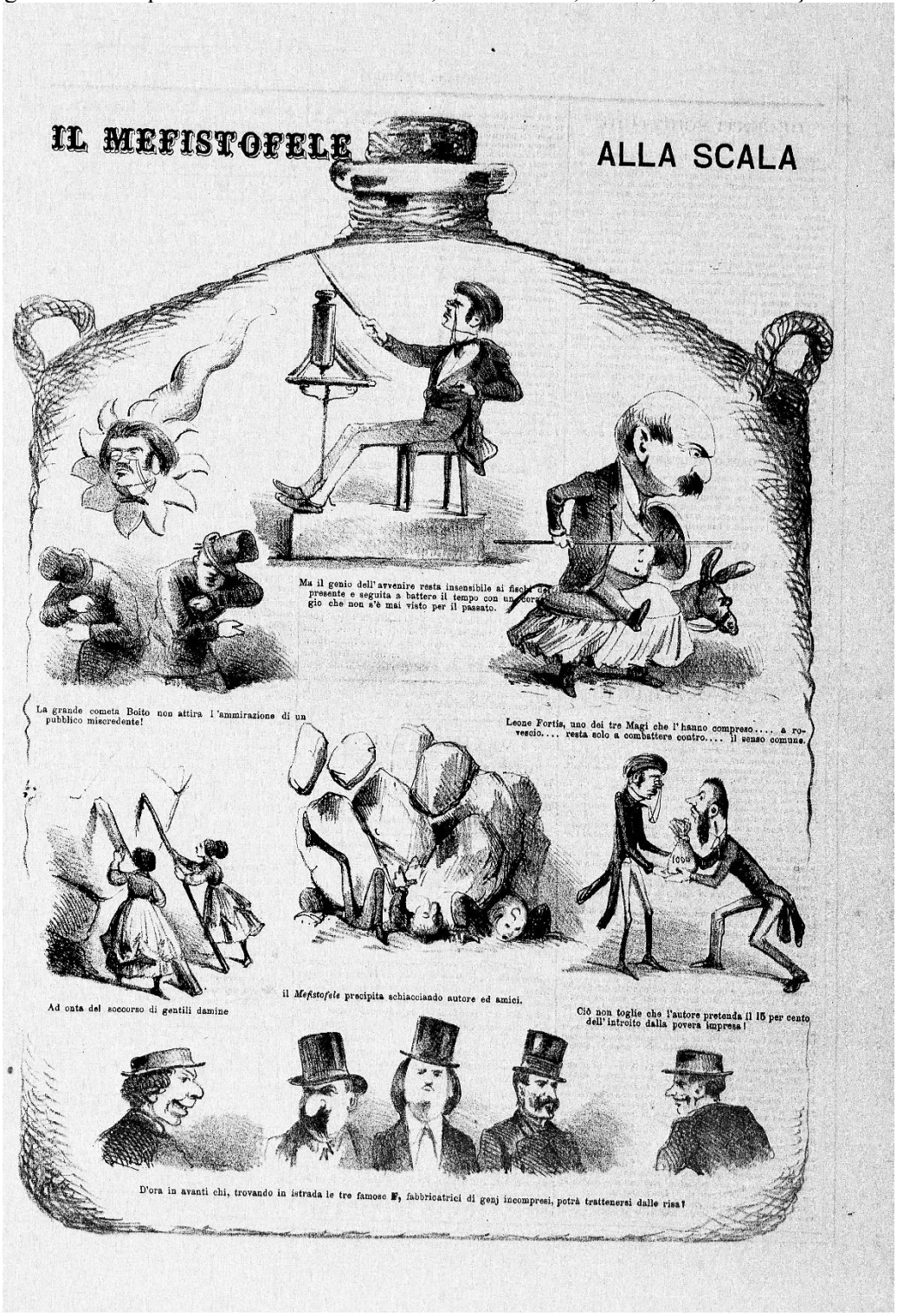
È questa la terza delle operette napoletane che da due mesi sono la fortuna di Santa Radegonda. Inferiore per merito musicale al *Cicco e Cola* e alle *Fate*, manterrà però anch'essa costante la voga al teatro di Rovaglia, non foss'altro che per ammirare quel proteiforme ingegno di Valentino Fioravanti sotto vesti femminili. Non si può descrivere l'effetto di ilarità spontanea e clamorosa che desta l'inimitabile buffo in quest'opera. Dal suo presentarsi in iscena fino alle ultime note della parodia della *Norma*, è un ridere continuo, irresistibile, al quale non può sottrarsi il più aggrondato degli spettatori. Se non fosse Valentino, codesta *Festa di paese* non potrebbe sostenersi una sera, dacchè, meno alcuni pezzi del primo atto, fra i quali emerge il terzetto, superbamente eseguito da Fioravanti, Ajroldi e Savoja, la musica non offre originalità di sorta. Sono sempre gli stessi andamenti, sempre i motivi e gli accompagnamenti di *Don Checco* e compagnia.

Una nuova prima donna, la signora Marichita Bozzetti, ha preso il posto della signora De-Baillou, che lasciò troppo grate memorie, perchè fosse facile surrogarla. Alla Bozzetti non mancano le buone qualità, ma neanco i difetti: fra i quali l'intonazione non sempre sicura e quel contorcersi della persona che non è precisamente la spigliatezza voluta dall'opera comica. Del resto la Bozzetti ebbe i suoi applausi, come li ebbe l'Ajroldi, che va facendo rapidi progressi, ed è oggimai un eccellente baritono brillante. Anche il Caroselli si mantiene nelle simpatie costanti del pubblico. Egli disse coll'usato accento appassionato il duettino col soprano, che, dopo il succitato terzetto, è forse uno dei pezzi dell'opera meglio riusciti.

Fonte: (Cosmorama pittorico [1868:11], 1868, p. 1).

9.2.18.2 Anexo 9.2.LXXIV – Estreia de Mefistofele, p. 6

Figura 453 – Capa do *Cosmorama Pittorico*, Ano XXXIII, Nº. 11, de 15 de março de 1868.



Fonte: (Cosmorama pittorico [1868:11], 1868, p. 1).

9.2.19 Anexo 9.2.LXXV – Cosmorama (1868:18)

9.2.19.1 Anexo 9.2.LXXVI – Caso Broglio

Figura 454 – Página 4 do *Cosmorama Pittorico*, Ano XXXIII, Nº. 18, de 04 de maio de 1868.

COSMORAMA PITTORICO

tarsi di una esecuzione mediocre, mostrossi completamente soddisfatto del talento di questo artista.

« Egual esito ottenne il baritono signor Amodio, che dopo la esecuzione del *Rigoletto* andò sempre più guadagnando le simpatie del pubblico, e che nel *Faust* canta la parte di Valentino in modo da non lasciar desiderii. »

Enrico Harvin. — Relativamente alla beneficiata ch'ebbe questo tenore dalla magnifica voce a Bucarest ed alla sua interpretazione della *Jone* di Petrella, leggiamo nell' *Echo Danubien* :

« Ci congratuliamo col signor Franchetti, si fortunato sempre nelle sue operazioni amministrative, per aver riservato alla beneficiata del nostro tenore *di forza* la prima rappresentazione della *Jone*, musica di un effetto e di un merito incontrastabile ed opportuna tanto ai mezzi eccezionali del signor Harvin.

« Mi fu assicurato che questo spartito era stato quasi cassato dal repertorio italiano dopo la morte immatura del famoso Negrini, che ne aveva fatto un'inimitabil creazione, dacchè nessun tenore aveva saputo riprodurlo esattamente. Al signor Harvin toccò quest'onore, e debbiam confessare ch'egli fanatizzò nella parte di Glauco.

« La voce di questo tenore, non l'avremo mai abbastanza ripetuto, è di quelle che posseggono il grande privilegio di passare dalla più sonve e dolce espressione ai sentimenti più energici e vivi.

« Con qual bacchica fiamma egli seppe cantare il brindisi del primo atto! E quell' inebbriante duetto del delirio colla seducente Moro! Un uragano d'applausi, mille grida entusiastiche lo interrompevano ad ogni frase!

« Nel settimino, dopo il quale fu chiamato cinque volte, il signor Harvin ci parve il gigante della voce umana.

« Difficile mi sarebbe definire le varie impressioni da lui destate nella romanza dal quarto atto, come mi sarebbe impossibile calcolare le ovazioni tributategli.

« Alla festa brillantissima che il signor Harvin si ebbe in quella sera nulla mancò: ritratti, poesie, corone ricchissime, mazzi di fiori, gioielli preziosi gli furono offerti quali testimonianze della simpatica ammirazione del nostro pubblico pel suo ingegno reale quanto modesto.

« Dobbiamo notare che, fra le grida che lo salutavano, il signor Harvin deve averne sentite molte che domandavano la di lui riconferma. »

D'OGNI MISTURA E D'OGNI COTTA

Al teatro Nuovo di Padova si rappresenterà nella prossima estate una prima opera in musica del signor Riccardo Drigo, poco più che ventenne. — Riproposte nel Consiglio Comunale di Venezia il progetto di aprir la Fenice col *Don Carlos* nella prossima occasione del Tiro Nazionale, colla modificazione di addossare al Municipio solo L. 12,000, assumendosene 28,000 la Società Proprietaria, fu di bel nuovo ed a grande maggioranza rigettato. La Fenice adunque resterà decisamente chiusa per ora. — Il signor Broglio, ministro dell' istruzione pubblica d'Italia, scrisse una lettera a Rossini, nella quale, esposte le misere condizioni dell'arte musicale in Italia, gli proponeva l'istituzione di una vasta società che comprendesse tutti i maestri ed i fervidi amatori della musica in Italia, e, quando paresse meglio, anche fuori: la quale, datosi un opportuno statuto, provvedesse alla restaurazione ed al progresso dell'arte. E pregava l'immortale maestro d'esserne il presidente, poichè si desiderava intitolarla *Società Rossiniana*. Rossini riscontrò con una lettera tutta salamelecche a Sua Eccellenza accettando l'onorevole incarico. Credete che qualche cosa abbia ad uscire da codesto abbozzo di progetto? Uhm! — Nel prossimo estate avrà luogo l'apertura di un nuovo teatro a Novellara (nell'Emilia). Crediamo che ne assumerà l'appalto il signor Lasina. — È arrivato in Italia il signor Naum, impresario del teatro di Costantinopoli, diretto all'agente Torri. Egli trovasi attualmente a Fiume, passerà a Ferrara e verrà poscia a Milano — La beneficiata di **Adelaina Patti** al teatro Italiano di Parigi ha dato un incasso di 19,617 franchi, oltre un'immensità di fiori che converti il palco scenico e l'orchestra in un vero eden. — La compagnia di canto, che ora piace tanto al teatro Guillaume di Brescia, venne domandata a Modena, dove probabilmente andrà a dare un corso di rappresentazioni alla metà del corrente mese. — Da Saragozza ci scrivono che la Marziali-Passerini e il baritono Fagotti sono i beniamini di quel pubblico, che li applaude freneticamente ad ogni loro comparsa. — Tutti i giornali che riceviamo da Londra confermano il successo brillantissimo ottenuto dalla signora Vanzini nel *Faust* al Covent-Garden, da noi accennato nello scorso numero. — Gli artisti che facevano parte della compagnia di Barrow hanno duto una mesata e mezza quindicina sulle loro paghe. — Nell'estate ed autunno prossimi si faranno due altre aperture di nuovi teatri: Busseto e Pola. — Ogni sera all' Apollo di Venezia la gentile e brava Wizjak viene regalata di fiori. — Il signor Torelli, autore dei *Mariti*, ha condotto a fine l'altro suo dramma *Le Mogli*. — Bagier ha riconfermato per l'anno venturo la Krauss, la Grossi, Verger e Ciampi. — A giorni deve esordire all' Opera francese a Parigi nel *Trouère* (*Trovatore*) il tenore Mazzoleni. — A Palermo uscirà fra breve un nuovo giornale letterario *Il Satana*. — Ed a Venezia un altro foglio dello stesso genere dal titolo *Gaspare Gozzi*. — La breve stagione di primavera al teatro Regio di Torino è terminata con onori infiniti all'egregia De-Maësen, al tenore Minetti, al baritono D'Antonj, alla Laurati e al Baratti. La De-Maesen e D'Antonj vengono a Milano; il Minetti va a Piacenza disponibile: la Laurati a Firenze e Baratti a Cesena. — Sabato sera (2) andava in scena il *Ballo in Maschera* a Genova e la *Favorita* a Venezia. — Il 30 dello scorso aprile Adelina Patti chiudeva a Parigi la stagione teatrale italiana colla *Lucia*. — Negli scorsi giorni si è affissiato il maestro **Giuseppe Fontana,** che teneva da molti anni in Milano una scuola di ballo abbastanza reputata. Egli aveva già tentato altra volta di suicidarsi. — Sembra definitivamente tramontata ogni trattativa fra la Direzione del teatro di Trieste e l'impresa Brunello che aspirava a quell'appalto. Non presentandosi altri aspiranti, probabilmente quella Direzione farà andare il teatro per proprio conto. — I coniugi Aldighieri fanatizzano a Granata. Le ultime opere che eseguirono, *Traviata*, *Ballo in maschera* e *Favorita* furono per essi altrettanti trionfi. Il tenore che canta colla celebre coppia è il Rosnati, che non dispiace. — Scrivono da Siviglia che la giovane e bella Maria Martelli (alias Papini), che possedeva un' egregia voce di contralto, abbia perduta la ragione, e sia stata rinchiusa in una casa di salute. — Troppo tardi ci arriva la corrispondenza da Londra, che ci parla del *Roberto il Diavolo* dato al Covent-Garden, delle *Nozze di Figaro*, del *Rigoletto*, del *Don Giovanni* al Drury-Lane. — Piace moltissimo nel *Rigoletto* a Reggio di Calabria la prima donna assoluta Lucia Papini. — Si è aperta in Milano, via del Giardino N. 2, una nuova Agenzia teatrale diretta dal già celebre artista **Ignazio Marini.** Le auguriamo molti e buoni affari. — Abbiamo in Milano l'esimia prima ballerina Claudina Cucchi. — Una corrispondenza da Siviglia, posteriore a quella che oggi stampiamo, ci parla di altre due opere rappresentate a quel teatro, *Trovatore* ed *Ernani*. In ambedue fanatizzarono la Rey-Balla e Bulterini. Nel *Trovatore* piacque assai il Mari e nell' *Ernani* il Boccolini. Vialetti fu un Silva perfetto. Era imminente il *début* di Malvezzi (Vedi *Ultima Notizie*).

SCRITTURE
dell' Agenzia del *COSMORAMA*

Per ordine e conto del signor E. Gattorno, impresario del teatro Carlo Felice di GENOVA:

Giovannina Baratti, prima ballerina danzante assoluta, per le stagioni di carnevale-quaresima 1868-69. (Questa riconferma, dopo il successo che l' egregia artista ottiene attualmente sulle scene del Carlo Felice, è più eloquente di qualsiasi elogio.)

Per conto ed ordine del signor Mangiamele, impresario del teatro Nuovo di PADOVA, prossima stagione del Santo (in concorso coll'Agenzia della *Frusta Teatrale*):

Savina Luini, prima donna contralto;
Francesco Zanardi e figlia, professori d' arpa;
Raffaele Vicinelli, fornitore del vestiario;
Giuseppe Giacobelli, pittore scenografo.

Per conto ed ordine del signor L. Scalaberni, impresario del teatro Comunale di BOLOGNA:

Virginia Tilli, prima donna assoluta, pel corrente maggio.

SCRITTURE dell'Agenzia Teatrale di **NICCOLA DOTTORI** di Firenze.

Teatro della Pergola di FIRENZE, per le rappresentazioni straordinarie che si daranno in occasione delle nozze dei RR. Principi:

Marcellina Lotti della-Santa, prima donna soprano assoluta;
Laura Caracciolo, prima donna contralto assoluta;
Salvatore Anastasi, primo tenore assoluto;
Francesco Cresci, primo baritono assoluto;
Alessandro Polonini, primo basso comico assoluto;
Vincenzo Paraboschi, e **Giuseppe Guarducci,** bassi comprimarii;
Vittorina Legrain, Achille Maracchi, primi ballerini assoluti;
Assunta Razzanelli, Antonio Coppini, Marino Legittimo, primi mimi assoluti;
Carlo Milanesi, Angiolina Ferrari, Giovanni Siorini, Giuseppe Dan, primi mimi;
Numero 8 ballerini italiane e 40 secondi ballerini.

Pel medesimo teatro della Pergola, stagioni di autunno, carnevale e quaresima 1868-69:

Marietta Biancolini, prima donna assoluta mezzo soprano e contralto;
Giuseppe Fancelli e **Vincenzo Montanaro,** primi tenori ass.;
Carolina Vochini, Achille Coppini, primi ballerini assoluti;
Antonio Coppini, Ettore Coppini, primi mimi assoluti.

Pel teatro Nuovo di FIRENZE, primavera in corso:

Angiolina Paoletti, prima donna assoluta;
Luigi Paoletti, primo tenore assoluto;
Luigi Ferrario, primo baritono assoluto;
Giuseppe Scherzi, primo basso comico assoluto;
Marianna Sabatini, comprimaria.

Artisti scritturati e da cedersi dall' impresa Scalaberni:

Sofia Scalchi, primo contralto, per qualunque stagione dal primi del corrente in poi;
Giovanni Valentini-Cristiani, primo tenore, dal carnevale prossimo a tutta la quaresima 1869;
Senatore Sparapani, primo baritono, dall' autunno prossimo a tutta la quaresima 1869;
Francesco Ansolin, primo baritono, dall' autunno prossimo ad un anno successivo;
Ragier Francesco, altro baritono, dalla fine del corr. in poi;
Giovanni Capponi, primo basso profondo, dal prossimo carnevale a tutta la quaresima 1869;
Tommaso Costa, altro basso profondo, dalla fine del corrente in poi;
Carlo Fiorini, tenore di genere leggiero per la parte di Rodrigo nell' *Otello*, per *L'Italiana in Algeri*, e simili, dalla fine del corrente in poi.

RECENTI SCRITTURE

Augusto Fiorini. — Questo valente primo basso profondo assoluto, che in tutti i teatri finora percorsi seppe farsi sempre grandissimo onore, fu scritturato pel teatro Drury-Lane di LONDRA, primavera ed estate 1868, a vantaggiose condizioni. Pel carnevale e quaresima 1868-69 è riconfermato, come ognun sa, al teatro Regio di TORINO.

Il famoso tenore **Enrico Tamberlik** fu scritturato per alcune rappresentazioni al teatro Principale di BARCELLONA, corrente primavera.

Gaetanina Comelli, giovane prima ballerina assoluta dotata di bellissime qualità, fu scritturata da oggi a tutto novembre pel Casino del Lussemburgo di ALESSANDRIA D' EGITTO. Ce ne duole, perchè la Comelli era artista d' avvenire, e in Italia poteva presto giungere a bella meta.

Giovanni Vale, primo baritono assoluto, fu scritturato dal signor Scalaberni pel teatro Comunale di BOLOGNA, corrente maggio, per cantare nel *Giuramento*.

Francesco Bachi-Perego, primo baritono assoluto di merito distinto, **Giuseppe Dominici,** primo baritono assoluto, ed **Enrico Serazzi,** primo tenore assoluto, che era poc' anzi applauditissimo a Malaga, furono scritturati per la stagione 1868-69 al teatro Imperiale di ODESSA.

Angiolina Faccio, la giovane prima donna assoluta che applaudimmo al Carcano nel *Ben Giovani*, fu scritturata al teatro di S. Radegonda per cantare nella *Traviata* del maestro Cagnoni.

Il buffo **Enrico Topai** fu per la settima volta riconfermato al teatro di BUCAREST. È un onore che ben pochi artisti ebbero a quello sopra.

Clementina Noël-Guidi. — Per la prossima stagione di fiera, vale a dire dall' 8 maggio al 30 giugno, il teatro di TREJA avrà il vanto di possedere quest'esimia artista cantante. — Per la stessa epoca il teatro di fiastre il baritono **Luigi Cleri.**

Adele Giannetti, prima donna assoluta e **Alessandro Torelli,** primo baritono *brillante* di molto ingegno, furono scritturati pel teatro di SAVONA, in occasione delle feste per la prossima apertura di quella Strada Ferrata.

AMALIA FERRARIS

Sciolsesi la signora Pochini, per non essere interamente ristabilita dall' ultima indisposizione, dall' impegno di FERRARA per la corrente stagione, quell'impresa scritturò in sua vece un'altra celebrità danzante, la signora Amalia Ferraris. Meglio davvero non poteva provvedersi al vuoto lasciato dall'impareggiabile Pochini.

LUIGI COLONNESE

Abbiamo annunziato in uno degli scorsi numeri che questo egregio baritono canterà alla Scala nel prossimo inverno, se i signori Bonola e Comp. saranno gli impresarii del detto teatro, o fors' anche se nol saranno. — Ora aggiungiamo che il rinomato baritono fu dalla medesima impresa scritturato per l'autunno al teatro Grande di TRIESTE — anche qui però nell'eventualità che quel teatro venga ad essa definitivamente deliberato.

CESARE SARTI

Il signor Franchetti, impresario del teatro di BUCAREST, ha riconfermato per la ventura stagione teatrale 1868-69 questo valente tenore, aumentandogli sensibilmente i suoi emolumenti. Ciò è prova più che manifesta del desiderio che il Sarti seppe lasciare di sè in quel teatro.

DISPONIBILI

Giorgio D' Antoni. — Reduce da Malaga e da Granata, dove cantò con brillantissimo esito molte opere, abbiamo fra noi questo egregio tenore, pronto ad accettare nuovi impegni per le stagioni avvenire. Sulla bellezza della voce e sull' intelligenza artistica del D' Antoni è inutile diffonderci, poichè sono qualità troppo note in lui. Riguardo alla sua resistenza alla fatica, basterà dire che nell'ora scorsa quaresima ebbe il coraggio in *ventisei giorni* di fare *ventiquattro* recite. E tutte di opere importanti pel tenore!

Il giovane tenore **Ermilia Cencetti** è pronto ad accettare contratti da oggi in avanti.

Odoardo Papini. — Rammentiamo alle imprese essere tuttora disponibile questo distinto basso comico. Abbiamo spesso ripetuto che nel passato carnevale a Roma il Papini si fece molto applaudire.

Amalia Conte, giovane prima donna mezzo soprano fornita di squisita intelligenza, di cui diede prova nella passata stagione a Bari, è fra noi libera d'impegni.

Fonte: (Cosmorama pittorico [1868:18], 1868, p. 4).

9.2.20 Anexo 9.2.LXXVII – Le Figaro (1868:148)

9.2.20.1 Anexo 9.2.LXXVIII – Imbróglio Emilio Broglio

Figura 455 – Página 3 do *Le Figaro*, Ano 15º, Nº. 148, de 27 de maio de 1868.

Fonte: (Le Figaro, 1868, p. 3).

9.2.21 Anexo 9.2.LXXIX – IMA (1868:22)

9.2.21.1 Anexo 9.2.LXXX – Caso Broglio, por Filipi, p.1

Figura 456 – Capa do *IMA*, Ano II, Nº. 22, de 31 de maio de 1868.

ANNO II — Milano, 31 Maggio 1868. — N. 22.

IL MONDO ARTISTICO

GIORNALE DI MUSICA
DEI TEATRI E DELLE BELLE ARTI

DIRETTORE FILIPPO D.r FILIPPI — REDATTORE ALESSANDRO FANO

PREZZI D'ABBONAMENTO.
Per Milano . . . Anno L. 25 — Semestre L. 14 —
Provincie del Regno . " " 28 — " " 16 —
All'Estero . . . " " 40 — " " 22 —
Fuori d'Europa . . " " 50 — " " 28 —
Non si accettano abbonamenti trimestrali. — Pagamenti anticipati.
Nel corso dell'anno gli Abbonati annui riceveranno in dono un Album di musica composto di pezzi originali appositamente scritti per il Mondo artistico.

Si pubblica ogni Domenica

Un numero separato: Cent. 25.

GLI ABBONAMENTI
Si ricevono all'Ufficio del Giornale, sito precisamente in Via del Bossi N. 7, piano secondo, dalle 12 alle 4.
Lettere, gruppi, vaglia e corrispondenze, tutto deve essere diretto, franco di porto, all'Ufficio del Giornale: Il Mondo Artistico.
Inserzioni puramente artistiche si accettano a prezzi da convenirsi, e vengono pubblicate nell'apposito supplemento di Pubblicità artistica.

UNA PAROLA
Sulla Lettera del Ministro Broglio
A ROSSINI

Avremmo ben volentieri taciuto della lettera del ministro Broglio, e del vespajo che ha destato, perchè temevamo di cadere anche noi nello sconcio non saputo evitare da nessuno degli epistolografi ed articolisti che si occuparono di questa spinosissima, ingrata e, diciamolo pure, antipatica quistione: lo sconcio, vale a dire, di aggiungere nuova esca al fuoco della demolizione politica e della denigrazione personale a cui la lettera del Broglio servì di pretesto. Giacchè in questo vespajo taluni trassero occasione di farne una quistione di partito politico, altri di sfogare i loro piccoli rancori. Nessuno, ch'io mi sappia, cercò di mitigarla, lasciando da parte i torti e accettando le ragioni che possono essere di vantaggio all'arte musicale: tutti, invece, invasi dalla febbre del pessimismo e della distruzione non fecero che rincarire la dose ministeriale, provando le miserande sorti della nostra musica, e difendendo uno per accusare a morte gli altri. — E così fece il Boito che per accusare il ministro non difese abbastanza bene il Verdi, nè trattò colla dovuta riverenza il Manzoni: ed egualmente il D'Arcais che per difendere il Broglio, si scagliò troppo accanitamente sul povero Boito.

Un sistema conciliativo per giudicare di Broglio, Verdi e Boito nessuno lo ebbe, e vogliamo averlo noi, se non altro per essere differenti dagli altri.

Dei torti fu tanto discorso che di nuovi sarebbe impossibile trovarne: appigliamoci invece alle ragioni che militano in favore del ministro, del grande maestro, e del poeta-musicista dell'avvenire, poichè è così convenuto di chiamare il Boito.

Certo il più difficile a difendere è il ministro: qualcuno provò a farlo, come suol dirsi a spada tratta e non riuscì che a maggiormente far risaltare gli errori d'arte, gl'inconsulti giudizj e le utopie di cui formicola la lettera ministeriale. — Lo scrittore politico della *Perseveranza* fu del numero quando volle sottrarre alla competenza dell'appendicista una quistione d'arte e trascinarla per forza nel piano superiore, in mezzo alle passioni partigiane della politica. — Pure nella lettera del Broglio, come ha ben notato anche il D'Arcais, c'è, non la proposta in sè stessa fallace ed utopistica dell'associazione Rossiniana e delle distruzione dei Conservatori, ma il sincero amore per l'arte che l'ha suggerita al Broglio che io credo possa fargli perdonare tutti gli errori di forma e tutte le false appreziazioni della sua lettera. — Un ministro che pensa alla musica, all'avvenire dei giovani maestri, è un'*avis* così *rara* che si poteva e si doveva, non denigrarlo per *fas* e per *nefas*, ma lodarne le buone intenzioni e cercare con una critica moderata, sana, e creanzata, di metterlo sulla via del possibile. — Invece cosa si è fatto? Lo si è combattuto colle armi più spietate del ridicolo, lo si è sbeffeggiato, tartassato, turlupinato in guisa che se ormai detesta cordialmente la musica e i musicisti, non so chi possa dargli torto.

Ed anche la lettera del Boito non ha servito che di pretesto a scagliarsi contro il povero autore del *Mefistofele*. — Certo in quistione così seria il Boito non doveva scrivere umoristicamente, e sarebbe stato assai meglio che avesse lasciati da parte il cappello di sughero del Broglio, gli asini del Bisbino, e specialmente il Manzoni, ch'essendo forse il solo italiano veramente rispettato e venerato dall'universale, non dovea esser trattato così leggermente da un giovane scrittore. Ma quanto al difendere la nostra musica e Verdi ed anche sè stesso non trovo che gli si possa fare rimprovero. La lettera del Broglio è una specie di provocazione a cui qualcheduno doveva rispondere, e il Boito ne aveva autorità, non solo come maestro, ma perchè il signor Broglio ebbe il cattivo gusto, l'infe-

Fonte: (Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1868:12-52], 1868, p. 1).

9.2.21.2 Anexo 9.2.LXXXI – Caso Broglio, por Filipi, p.2

Figura 457 – Página 2 do *IMA*, Ano II, Nº. 22, de 31 de maio de 1868.

2 IL MONDO ARTISTICO

lice pensiero di tirarlo in ballo, colla brutta frase delle *Presunzioni Mefistofeliche*... E il Boito lo fece, ci sembra, non solo con spirito ma con bastante dignità, e con un coraggio, una fede artistica che certo non meritavano il rabbuffo dell'*Opinione*.

Quanto al Verdi, coloro a cui non piacque la sua lettera, non videro che la forma, l'indirizzo, senza occuparsi della sostanza della cosa, così grave e così seria da meritare, tutto il rispetto a cui ha diritto il genio ed il carattere del maestro, e la sua autorità legittima di difendere la dignità dell'arte nostra. — Ed è in questo senso che si deve approvare il rifiuto della *Corona d'Italia*, e sapergliene grado in nome di tutta l'arte. Giacchè se non è Verdi che la rappresenta e la difende, chi ci rappresenterà e ci difenderà?.... Dopo che un ministro ch'è l'organo di un governo ha detto che non c'è più musica italiana, poteva il maestro che n'è attualmente il capo venerato e applaudito, accettare una così menzognera e contraddittoria onorificenza, colla circostanza anche d'essere posposto in grado a qualche altro, certamente a lui non superiore nè in merito, nè in gloriosa operosità? Verdi doveva rifiutare, come ha rifiutato, e alla sua nobile protesta dovevano applaudire, non solo i suoi confratelli d'arte, ma tutti quei signori giornalisti, rappresentanti il rispettabile pubblico, che da 25 anni hanno applaudito a quelle ispirate, calorose melodie che fecero il giro del mondo, e che mantennero nell'antica fama, la nostra musica.

Del resto, l'unico voto di coloro che amano sinceramente l'arte deve essere che presto sia dimenticato questo deplorabile ed uggioso pettegolezzo. Inoltre, che il governo, mantenendo i buoni studii musicali, che non si possono distruggere con una effimera associazione, non smetta, per delle ire frivole e passeggere, le buone intenzioni da cui sembra ispirato; e se le parole furono pessime, i fatti, se non altro, sieno buoni ed efficaci.

FILIPPI.

APPUNTI LETTERARI

LA PALINGENESI

Canti dieci di **MARIO VAPISARDI**

Firenze, successori Le Monnier, 1868

Prima della pubblicazione di questo bellissimo poema, di cui la stampa periodica italiana si è occupata col più vivo interesse, Mario Vapisardi non era che un giovine poeta conosciuto favorevolmente da pochi cultori delle lettere e da pochi amici, per alcuni *Canti* venustissimi e per una traduzione elegantissima di Catullo. Ma ciò che s'ammirava maggiormente era la forma squisita, spirante greco profumo, dei versi di lui — forma, che supponeva studii pazienti e profondi — forma che contrastava apertamente coll'età giovanile del poeta. Nei *Canti* si potevano notare alcuni versi: *Tenebre e luce*, ricchi di affetto e di passione, d'imagini e di vita; versi che Byron e Leopardi non avrebbero rifiutato di accettare come parto del loro potente ingegno.

Oggi il nome del Vapisardi si pronuncia con rispetto ed amore, e sulla pallida e pensosa fronte del giovin vate siciliano brilla un raggio di quella gloria, che non morrà.

Imperocchè la *Palingenesi* è un poema essenzialmente civile ed umanitario, un poema in cui imagini, forma, concetto, tutto è bello, elegante, sublime.

Ivi tutto è profondamente pensato, sovranamente imaginato.

Ivi il concetto fondamentale, come quello dei poemi di Dante e di Vittor Hugo, si lega intimamente ai più alti destini dell'umanità, mentre la forma si distingue pei colori vivi e smaglianti, quei colori che Tiziano sapeva involare all'azzurro del mare di Venezia o al fuoco d'un tramonto, per ritrarre sulle sue tele immortali quelle belle patrizie dalla capigliatura bionda come spighe di grano maturo e dagli abiti di raso e di velluto ricamati d'oro e d'argento.

Oh, ci fanno veramente pietà quei critici abbastanza miopi che vanno gridando su per le gazzette: *La poesia è morta! Il poeta è un pleonasmo nella società contemporanea!*... Quasi che le strade di ferro e il gaz, il vapore e l'elettrico avessero spento nel cuore dell'uomo quel sentimento indefinibile che l'agita, lo scuote, lo spinge verso regioni più pure e tranquille, verso campi di luce e di amore, insomma, l'ideale!

No, la poesia non è morta! Essa vive, e di vita rigogliosa, nel cuore di pochi eletti, che hanno un inno per tutto ciò che è grande e sublime, per tutto ciò che distaccandosi dalla materia aspira all'infinito, per tutto ciò che sprezzando la terra sa sollevarsi insino a Dio!

La *Palingenesi* canta le vicende dell'idea religiosa, splendida storia che dalla feconda terra del vecchio Nilo ci trasporta alle brulle pianure della Palestina, e da queste alle rive del Tevere e del Danubio. Storia, tradizione, leggenda tutto abbraccia il poema del Vapisardi.

È con vero piacere che registriamo sulle colonne del *Mondo Artistico* il sorger d'un nuovo e splendido astro sull'orizzonte poetico italiano. L'Italia, possiamo dirlo francamente, ha trovato nel Vapisardi il suo poeta: poeta eminentemente civile, poeta che sa essere castigato senza esser freddo, appassionato senza esser ampolloso.

Catania, 9 maggio 1868.

N. NICEFORO.

NOVELLETTE

Organo monstre. Nello scorso mese ebbe luogo nella chiesa di Nostra Donna a Parigi una imponente cerimonia per l'inaugurazione del grandioso organo costrutto a spese del Governo. — La spesa del nuovo istrumento ascese a franchi 200 mila; tutte le risorse dell'arte sono state adoperate dal riacomato fabbricatore sig. Aristide Cavaillé-Coll, il quale riuscì a fabbricare un vero organo modello. Questo si compone di cinque tastiere e di un pedaliere: il suonatore si trova come nel centro di un semicerchio, intorno al quale sono disposti tutti i bottoni dei registri, facilissimi ad essere adoperati. I registri sono 110, con 86 giuochi diversi, e 22 pedali a combinazioni, formanti un complesso di 6000 tubi. I mantici possono contenere 25,000 litri d'aria compressa, e sono alimentati da sei paia di pompe le quali danno 600 litri d'aria per minuto secondo. I tubi più grandi assorbono 70 litri d'aria e producono 32 vibrazioni per minuto secondo; i più piccoli assorbono un centilitro d'aria e danno 25,000 vibrazioni.

L'effetto di questa straordinaria macchina musicale fu immenso, ed il fabbricatore ricevette le più grandi felicitazioni dalla Commissione nominata dal governo imperiale.

Un violinista fenomeno. — Fra non molto farà il giro d'Italia un suonator di violino senza braccia. Questo fenomenale artista che si è fatto ammirare in una serie di concerti a Berlino, è nato senza braccia, e suona il violino con i piedi. Ecco come: egli sta seduto e lo strumento è collocato sovra uno sgabello dinanzi a lui; con le due prime dita del piede sinistro tiene l'archetto e con le dita del piede destro tocca la corda. Egli ha dato un concerto a Lipsia dove ha suonato un andante di Beriot ed una romanza di Meyerbeer. Questo straordinario artista è figlio di un povero maestro di scuola di un villaggio prussiano.

APPENDICE

BELLE ARTI

CONCORSO DI OPERE DI PITTURA

Aperto nelle Sale dell'Accademia di Belle Arti

IN FIRENZE

I.

Con decreto reale del 4 luglio 1866 furono istituiti quattro premi per la pittura, della somma complessiva di lire ventimila, da conferirsi ad artisti italiani, si quali rimarrebbe pure la proprietà dell'opera loro.

È un bello, savio e largo concetto che non sarà mai abbastanza lodato.

La indicata somma si divide così:

Diecimila lire per un quadro illustrativo di un fatto storico, con figure grandi al vero di composizione non minore di tre figure.

Seimila, per un altro quadro storico con figure due terzi del vero.

Duemila, per un quadro di paese o di vedute prospettive.

E finalmente altre duemila, per un quadro di genere o rappresentante un fatto domestico.

Certamente, il ministro Berti promuovendo questo concorso ebbe in animo di spingere gl'italiani a mostrare il loro valore artistico, calcolando, bene a ragione, che tutte le forze vive dell'arte sarebbero concorse a patti sì nobili e generosi.

Eppure, il buon ministro, se ebbe questo concetto, s'ingannò. Nemmeno questa volta l'arte italiana si è mostrata in tutto il suo splendore, e molti tra i suoi più chiari rappresentanti sonosi astenuti. Delle scuole di Firenze, Milano, Torino e Napoli, per non citarne che talune, l'ultima appena era rappresentata con qualche larghezza nell'esposizione fiorentina or ora chiusa.

Che significa questa astensione?

È incuranza; o mancanza di fede nell'onestà dei giudizii?

È mal'intesa boria di certi professori, o strana timidezza di giovani?

O piuttosto è segno che le commissioni abbondano, e gli artisti, ai quali non manca il pane quotidiano, ed anche il companatico, poco si curano delle migliaia di lire governative?

Una cosa è certa, cioè che la gloria dell'arte e della patria non preoccupa davvero la gran massa dei nostri artisti, alcuni dei quali si vantano fors'anco di un malinteso scetticismo.

Un'altra considerazione mi passa per la mente e mi piace notarla, cioè che il decreto venne in momenti di agitazioni guerresche e politiche, e nessuno, all'infuori di qualche artista, ci abbadò, o lo prese sul serio.

Quest'ultima considerazione servirebbe a far cancellare le precedenti, ma siccome io ritengo pur quelle di un certo peso, così io le lascio intatte bastandomi a scusarne l'asprezza il presente emendamento (stile parlamentare).

Benchè io abbia applaudito l'operato del ministro non crediate però che tutto sia lodevole nel decreto.

Quel fare tutto un mazzo di paesisti e prospettici non mi va giù. — Con qual criterio può la Commissione raccapezzarsi in quest'amalgama indigesta?

Il pittore di paese studia la grande, l'infinita natura il prospettico invece copia il bello, il finito umano; l'uno deve colpire i momenti di luce, e comporre un tutto armonico con le frazioni raccolte nel vasto teatro delle sue osservazioni; l'altro invece ha il monumento fermo, che lo attende in pace, nè cambia giammai d'aspetto. Il paesista ha d'uopo del sussidio della poesia, del sentimento, della luce, del colore, della vita; pel prospettico è necessaria una pazienza da benedet-

Fonte: (Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1868:12-52], 1868, p. 2).

9.2.22 Anexo 9.2.LXXXII – IMA (1872:06)

9.2.22.1 Anexo 9.2.LXXXIII – Estreia italiana de Aida, p.1

Figura 458 – Capa do *IMA*, Ano VI, Nº. 06, de 16 de fevereiro de 1872.

2 IL MONDO ARTISTICO

maestro. Fra questo una delle prime il *Rigoletto*, col quale il pubblico del teatro Carcano salutò nel suo *debutto* una giovine quanto simpatica artista americana — una figlia dell'Ohio — la signora Ida Rosburg dalla voce sicura ed agile, del canto appassionatissimo e tale da trasportare all'entusiasmo tutti i *Yanchèe* di Milano accorsi a quella recita. Il Viganotti artista che ha vivissimo il sentimento drammatico e il talento musicale, Brunetti, che ha nella gola un tesoro di voce, alla quale non manca che un po' più di slancio e un tantino più di calore, fecero trionfar quest' opera su tutta la linea.

Povero corriere! Perduto fra tanti spettacoli, ha omesso di far entrare nella sua valigia la commedia *Debit Paya Debit* del marchese Villani, testè rappresentata al teatro Milanese la quale, per altro, non ricomparve sul manifesto. Però fu applaudita! Vi ricomparve *El Numer 7* di Belli-Blanes, graziosa farsa, alla quale chi scrive deve aver contribuito indirettamente nell'idea.

L'*Ebreo Errante* ebbe un successone al Fossati; Rodin è Sterni. Una trasformazione completa, impossibile se non si conoscesse quale strano attore è quel Francesco Sterni. Lo avremo presto nella compagnia Bellotti-Bon.

Ma il Carnevalone innalza i suoi gridi acuti e mi chiama co' suoi pifferi e le sue trombe — Divertiamoci!

IL CORRIERE

AIDA

OPERA IN. VERDI ALLA SCALA

Il *Mondo Artistico* arrivando l'ultimo a parlare dell'*Aida* di Verdi, è liberato da una quantità di seccature, e specialmente da quella di pronunziare un giudizio cattedratico sul merito della nuova musica. — Già tutti gli organi e gli organini della stampa hanno proferito giudizi, hanno discusso, analizzato con uno strano fervore d'interminabili articoli ed Appendici. — Tutti, tranne qualche piccolo screzio, constatano la pienezza del successo e la grandiosità del lavoro: il *Pungolo* esaurisce tutta la serie interminabile degli epitteti e dei sinonimi, di cui va così abbondantemente fornito. — Per lui *Aida* è un'opera, una *creazione*, una *statua*, la *musica del pensiero*, e così via. Guai a chi dubita! Guai a chi osa toccarla. — Il *Corriere* sta in bilico riportando le svariate opinioni dei critici da bottega da caffè, ma finisce dichiarando l'opera riescita. La *Lombardia*, per bocca di Felice Uda, inneggia. — Il *Sole* ha il suo dotto Edward che si avvolge nei *diesis* e nei *bemolli*. — Il *Secolo* prende l'*Enciclopedia* del Pomba e fa dell'erudizione storico-archeologica. — La sola *Gazzetta di Milano* scatena le folgori, rovaneggiando con tutto il furore enologico dei vecchi tempi; il critico giovincello mette Verdi al bando della musica e dell'arte: fortunatamente che nessuno ci abbada. — La grave *Perseveranza* discute seriamente l'opera e l'autore in tre lunghi articoli zeppi di sintesi e d'analisi: secondo Lei il *nuovo* dell'*Aida* è molto bello, ed il *vecchio* molto *brutto*.

In mezzo a tanto fumo d'incensi ed alle discrete reticenze di chi non vuol compromettersi, l'opinione del Marchese Colombi, sarebbe un vero balsamo, un refrigerio. — Ad ogni modo è la *politica dell'aspettativa* quella a cui per oggi si attiene il *Mondo Artistico*..... politica comoda, facile e salutare.

Quindi ci limiteremo ai fatti. Sventuratamente anche in questo le chiacchere dei giornali sovrabbondano. — Sovra *dieci*, dirò così, *scrittori*, nove incominciarono colla storia della pubblica curiosità, delle lotte per aver posti in teatro la prima sera, sullo spettacolo della folla prima accalcata in piazza della Scala e poscia irrompente in platea e in loggione. — Parliamo adunque a dirittura del successo e dell'esecuzione. — Il successo fu certo grande: l'imparzialità del pubblico venne dimostrata dal silenzio profondo con cui accolse i primi pezzi dell'opera che sono pure di pregevolissima fattura. — Il preludio, la romanza del tenore, il duettino e terzetto del primo atto non ebbero nemmeno un applauso; ma dall'inno di guerra in poi non furono che ovazioni continue per tre sere consecutive, sempre presente il maestro il quale volle giustamente a parte dei suoi trionfi tutti gli artisti e quanti contribuirono alla perfetta esecuzione. — Il maestro Faccio concertatore e direttore d'orchestra, il maestro dei cori Zarini, lo scenografo Magnani hanno meritato per il loro zelo che il pubblico li applaudisse: ed anche il vestiarista Zamperoni, sebbene non chiamato fuori, merita un'applauso ed elogio speciale per la magnificenza, il buon taglio e il buon gusto dei ricchi ed elegantissimi abiti. — Alla Scala non c'è esempio d'una messa in scena così sontuosa e specialmente così accurata nei particolari archeologici. Quelle figure pajono discese dai piloni dei templi di Tebe e di Luxor. Ci sono anche delle danze caratteristiche, sacerdotali, aggruppate con effetto dal coreografo Casati: la scena della consacrazione di Radamés nel tempio di Phtà è uno degli spettacoli più belli e più originali che si possano vedere ed udire, tanto per lo stile così bene appropriato della musica, quanto per la magnificenza architettonica e la bizzarra originalità dei riti. — L'ultima scena, del cui effetto tanto si dubitava, ottenne invece un esito pieno, completo, tanto dal punto di vista plastico, quanto dal musicale. — Il tempio di Vulcano, sovrapposto al sotterraneo, dove muojono Aida e Radamés, è sfolgorante di luce. I due poveri martiri invece si aggirano carponi per le tenebre: le melodie così dolci, soavi, ispirate che cantano, insieme alle gravi salmodie dei sacerdoti e delle sacerdotesse, fanno somma impressione sul pubblico, il quale ascolta tutto commosso e senza batter palpebra.

L'esecuzione musicale dell'*Aida* in complesso è buona, e non è difettosa che nei particolari, cioè in qualche artista non bene a posto, o troppo debole. — L'orchestra ed i cori sono meravigliosi; i pezzi d'insieme e i finali sono eseguiti con somma precisione, e con effetti di sonorità potentissimi; questa sonorità degenera talvolta in frastuono ed è forse colpa del Verdi, che non ha fatto nessun risparmio di trombe, di tromboni, di gran casse e di banda strepitante sul palcoscenico. — L'orchestra, e specialmente i violini, negli accompagnamenti delicati, nei particolari minuti di cui abbonda lo spartito, suonano deliziosamente... anzi miniano. — Per gli effetti d'insieme in nessun'altro teatro io credo si potrà uguagliare codesta esecuzione della Scala.

Quanto alle parti principali, alcune sono spostate: la signora Stolz è sempre la esimia cantatrice dalla voce stupenda, ma la musica che deve cantare non ha quell'ampiezza di frasi che tanto le giova nel *D. Carlos*, e nella *Forza del Destino*. — La *dolce Aida* canta cose finite, delicate, tutte arrampicate negli acuti: io credo che questa parte convenga meglio ad una cantatrice di stile leggero. — Del resto, a forza di talento, la signora Stolz si fa applaudire in tutti i suoi pezzi, ma specialmente nelle due arie del primo e terzo atto.

Per la signora Waldman è l'inverso della Stolz: i suoi mezzi sono troppo piccini in confronto della grandiosità e dell'importanza della parte. — Dotata di molto talento, di molto fuoco, la Waldmann procura di supplire coi gesti e li esagera anzi al punto che spesso si trasformano in convulsioni. — I suoni le escono alquanto esili dalla gola, ma fraseggia ed accenta bene: al pubblico piace moltissimo e ogni sua aria raccoglie sempre maggior messe di applausi.

Il Fancelli per ora è un po' freddo, impacciato, e non fa pompa che del tesoro della sua bellissima voce. — Bisogna però confessare che di sera in sera si anima, migliora, canta meglio, con maggiore espressione e con più aggiustatezza di azione. Canta molto bene la romanza di sortita ch'è un vero giojello.

Il baritono Pandolfini non va soggetto a nessuna critica; nella sua piccola parte si può dire perfetto attore e perfetto cantante. — Il suo duetto con Aida è bellissimo, ma anche per suo merito è divenuto uno dei pezzi culminanti dell'opera. È un vero peccato che durante tutta l'opera non faccia che due sole apparizioni. — Eccellenti anche i due bassi Maini e Povoleri, l'uno gran Sacerdote, l'altro uno dei Faraoni delle grandi dinastie; — questi due bassi, quantunque non abbiano da cantare che recitativi, sono due parti importantissime, perchè c'entrano in tutti i gran pezzi concertati dell'opera.

Le tre prime rappresentazioni d'*Aida* frutarono vistosi incassi alla fortunata impresa: la immensa curiosità destata dal nome del compositore e dalla grandiosità del lavoro, non sarà così presto esaurita: per cui è da supporsi che i signori Brunello e Cattaneo, per tutta la stagione, nuoteranno nell'abbondanza. — Degno compenso, del resto, dovuto al loro coraggio nell'allestire, senza risparmio, uno spettacolo che in avvenire sarà citato ad esempio.

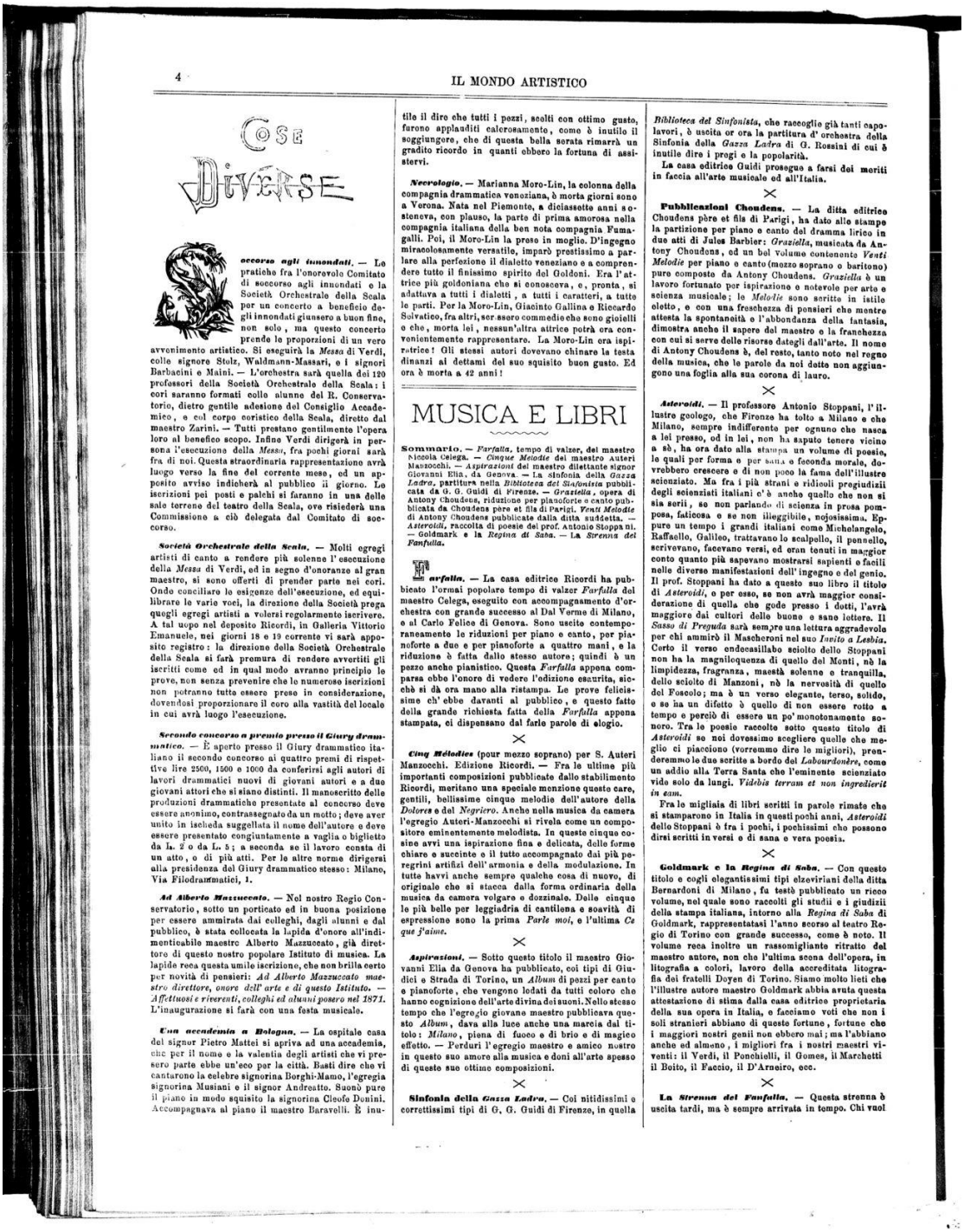
Y.

Fonte: (Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1872:1-52], 1872, p. 2).

9.2.23 Anexo 9.2.LXXXIV – IMA (1879:24)

9.2.23.1 Anexo 9.2.LXXXV – Anúncio do concerto, p.4

Figura 459 – Página 4 do *IMA*, Ano XIII, Nº. 24, de 22 de junho de 1879.



4 IL MONDO ARTISTICO

COSE DIVERSE

Soccorso agli inondati. — Le pratiche fra l'onorevole Comitato di soccorso agli innondati e la Società Orchestrale della Scala per un concerto a beneficio degli innondati giunsero a buon fine, non solo, ma questo concerto prende le proporzioni di un vero avvenimento artistico. Si eseguirà la *Messa* di Verdi, colle signore Stolz, Waldmann-Massari, e i signori Barbacini e Maini. — L'orchestra sarà quella dei 120 professori della Società Orchestrale della Scala: i cori saranno formati collo alunne del R. Conservatorio, dietro gentile adesione del Consiglio Accademico, e col corpo coristico della Scala, diretto dal maestro Zarini. — Tutti prestano gentilmente l'opera loro al benefico scopo. Infine Verdi dirigerà in persona l'esecuzione della *Messa*, fra pochi giorni sarà fra di noi. Questa straordinaria rappresentazione avrà luogo verso la fine del corrente mese, ed un apposito avviso indicherà al pubblico il giorno. Le iscrizioni pei posti e palchi si faranno in una delle sale terrene del teatro della Scala, ove risiederà una Commissione a ciò delegata dal Comitato di soccorso.

Società Orchestrale della Scala. — Molti egregi artisti di canto a rendere più solenne l'esecuzione della *Messa* di Verdi, ed in segno d'onoranze al gran maestro, si sono offerti di prender parte nei cori. Onde conciliare le esigenze dell'esecuzione, ed equilibrare le varie voci, la direzione della Società prega quegli egregi artisti a volersi regolarmente iscrivere. A tal uopo nel deposito Ricordi, in Galleria Vittorio Emanuele, nei giorni 18 e 19 corrente vi sarà apposito registro: la direzione della Società Orchestrale della Scala si farà premura di rendere avvertiti gli iscritti come ed in qual modo avranno principio le prove, non senza prevenire che le numerose iscrizioni non potranno tutte essere prese in considerazione, dovendosi proporzionare il coro alla vastità del locale in cui avrà luogo l'esecuzione.

Secondo concorso a premio presso il Giury drammatico. — È aperto presso il Giury drammatico italiano il secondo concorso ai quattro premi di rispettive lire 2500, 1500 e 1000 da conferirsi agli autori di lavori drammatici nuovi di giovani autori e a due giovani attori che si siano distinti. Il manoscritto delle produzioni drammatiche presentate al concorso deve essere anonimo, contrassegnato da un motto; deve aver unito in ischeda suggellata il nome dell'autore e deve essere presentato congiuntamente a vaglia o biglietto da L. 2 o da L. 5; a seconda se il lavoro consta di un atto, o di più atti. Per le altre norme dirigersi alla presidenza del Giury drammatico stesso: Milano, Via Filodrammatici, 1.

Ad Alberto Mazzuccato. — Nel nostro Regio Conservatorio, sotto un porticato ed in buona posizione per essere ammirata dai colleghi, dagli alunni e dal pubblico, è stata collocata la lapida d'onore all'indimenticabile maestro Alberto Mazzuccato, già direttore di questo nostro popolare Istituto di musica. La lapide reca questa umile iscrizione, che non brilla certo per novità di pensieri: *Ad Alberto Mazzuccato maestro direttore, onore dell' arte e di questo Istituto. — Affettuosi e riverenti, colleghi ed alunni posero nel 1871.* L'inaugurazione si farà con una festa musicale.

Una accademia a Bologna. — La ospitale casa del signor Pietro Mattei si apriva ad una accademia, che per il nome e la valentia degli artisti che vi presero parte ebbe un'eco per la città. Basti dire che vi cantarono la celebre signorina Borghi-Mamo, l'egregia signorina Musiani e il signor Androsio. Suonò pure il piano in modo squisito la signorina Cleofe Donini. Accompagnava al piano il maestro Baravelli. È inutile il dire che tutti i pezzi, scelti con ottimo gusto, furono applauditi calorosamente, come è inutile il soggiungere, che di questa bella serata rimarrà un gradito ricordo in quanti ebbero la fortuna di assistervi.

Necrologio. — Marianna Moro-Lin, la colonna della compagnia drammatica veneziana, è morta giorni sono a Verona. Nata nel Piemonte, a diciassette anni sosteneva, con plauso, la parte di prima amorosa nella compagnia italiana della ben nota compagnia Fumagalli. Poi, il Moro-Lin la prese in moglie. D'ingegno miracolosamente versatile, imparò prestissimo a parlare alla perfezione il dialetto veneziano e a comprendere tutto il finissimo spirito del Goldoni. Era l'attrice più goldoniana che si conoscesse, e, pronta, si adattava a tutti i dialetti, a tutti i caratteri, a tutte le parti. Per la Moro-Lin, Giacinto Gallina e Riccardo Selvatico, fra altri, scrissero commedie che sono gioielli e che, morta lei, nessun'altra attrice potrà ora convenientemente rappresentare. La Moro-Lin era ispiratrice! Gli stessi autori dovevano chinare la testa dinanzi al dettami del suo squisito buon gusto. Ed ora è morta a 42 anni!

MUSICA E LIBRI

Sommario. — *Farfalla*, tempo di valzer, del maestro Nicola Celega. — *Cinque Melodie* del maestro Auteri Manzocchi. — *Aspirazioni* del maestro dilettante signor Giovanni Elia, da Genova. — La sinfonia della *Gazza Ladra*, partitura nella *Biblioteca del Sinfonista* pubblicata da G. G. Guidi di Firenze. — *Graziella*, opera di Antony Choudens, riduzione per pianoforte e canto pubblicata da Choudens père et fils di Parigi. *Venti Melodie* di Antony Choudens pubblicate dalla ditta suddetta. — *Asteroidi*, raccolta di poesie del prof. Antonio Stoppani. — Goldmark e la *Regina di Saba*. — La *Strenna dei Fanfulla*.

Farfalla. — La casa editrice Ricordi ha pubblicato l'ormai popolare tempo di valzer *Farfalla* del maestro Celega, eseguito con accompagnamento d'orchestra con grande successo al Dal Verme di Milano, e al Carlo Felice di Genova. Sono uscite contemporaneamente le riduzioni per piano e canto, per pianoforte a due e per pianoforte a quattro mani, e la riduzione è fatta dallo stesso autore; quindi è un pezzo anche pianistico. Questa *Farfalla* appena comparsa ebbe l'onore di vedere l'edizione esaurita, sicchè si dà ora mano alla ristampa. Le prove felicissime ch'ebbe davanti al pubblico, e questo fatto della grande richiesta fatta della *Farfalla* appena stampata, ci dispensano dal farle parole di elogio.

×

Cinq Mélodies (pour mezzo soprano) per S. Auteri Manzocchi. Edizione Ricordi. — Fra le ultime più importanti composizioni pubblicate dallo stabilimento Ricordi, meritano una speciale menzione queste care, gentili, bellissime cinque melodie dell'autore della *Dolores* e del *Negriero*. Anche nella musica da camera l'egregio Auteri-Manzocchi si rivela come un compositore eminentemente melodista. In queste cinque canzonette avvi una ispirazione fina e delicata, delle forme chiare e succinte e il tutto accompagnato dai più pellegrini artifizi dell'armonia e della modulazione. In tutte havvi anche sempre qualche cosa di nuovo, di originale che si stacca dalla forma ordinaria della musica da camera volgare e dozzinale. Delle cinque le più belle per leggiadria di cantilena e soavità di espressione sono la prima *Parle moi*, e l'ultima *Ce que j'aime*.

×

Aspirazioni. — Sotto questo titolo il maestro Giovanni Elia da Genova ha pubblicato, coi tipi di Giudici e Strada di Torino, un *Album* di pezzi per canto e pianoforte, che vengono lodati da tutti coloro che hanno cognizione dell'arte divina dei suoni. Nello stesso tempo che l'egregio giovane maestro pubblicava questo *Album*, dava alla luce anche una marcia dal titolo: *Milano*, piena di fuoco e di brio e di magico effetto. — Perduri l'egregio maestro e amico nostro in questo suo amore alla musica e doni all'arte spesso di queste sue ottime composizioni.

×

Sinfonia della *Gazza Ladra*. — Coi nitidissimi e correttissimi tipi di G. G. Guidi di Firenze, in quella *Biblioteca del Sinfonista*, che raccoglie già tanti capolavori, è uscita or ora la partitura d'orchestra della Sinfonia della *Gazza Ladra* di G. Rossini di cui è inutile dire i pregi e la popolarità.

La casa editrice Guidi prosegue a farsi dei meriti in faccia all'arte musicale ed all'Italia.

×

Pubblicazioni Choudens. — La ditta editrice Choudens père et fils di Parigi, ha dato alle stampe la partizione per piano e canto del dramma lirico in due atti di Jules Barbier: *Graziella*, musicata da Antony Choudens, ed un bel volume contenente *Venti Melodie* per piano e canto (mezzo soprano o baritono) pure composte da Antony Choudens. *Graziella* è un lavoro fortunato per ispirazione e notevole per arte e scienza musicale; le *Melodie* sono scritte in istile eletto, e con una freschezza di pensieri che mentre attesta la spontaneità e l'abbondanza della fantasia, dimostra anche il sapere del maestro e la franchezza con cui si serve delle risorse dategli dall'arte. Il nome di Antony Choudens è, del resto, tanto noto nel regno della musica, che le parole da noi dette non aggiungono una foglia alla sua corona di lauro.

×

Asteroidi. — Il professore Antonio Stoppani, l'illustre geologo, che Firenze ha tolto a Milano e che Milano, sempre indifferente per ognuno che nasca a lei presso, od in lei, non ha saputo tenere vicino a sè, ha ora dato alla stampa un volume di poesie, le quali per forma e per sana e feconda morale, dovrebbero crescere e di non poco la fama dell'illustre scienziato. Ma fra i più strani e ridicoli pregiudizii degli scienziati italiani c'è anche quello che non si sia scrii, se non parlando di scienza in prosa pomposa, faticosa e se non illeggibile, nojosissima. Eppure un tempo i grandi italiani come Michelangelo, Raffaello, Galileo, trattavano lo scalpello, il pennello, scrivevano, facevano versi, ed eran tenuti in maggior conto quanto più sapevano mostrarsi sapienti e facili nelle diverse manifestazioni dell'ingegno e del genio. Il prof. Stoppani ha dato a questo suo libro il titolo di *Asteroidi*, e per esso, se non avrà maggior considerazione di quella che gode presso i dotti, l'avrà maggiore dai cultori delle buone e sane lettere. Il *Sasso di Pregalda* sarà sempre una lettura aggradevole per chi ammirò il Mascheroni nel suo *Invito a Lesbia*. Certo il verso endecasillabo sciolto dello Stoppani non ha la magnilequenza di quello del Monti, nè la limpidezza, fragranza, maestà solenne e tranquilla, dello sciolto di Manzoni, nè la nervosità di quello del Foscolo; ma è un verso elegante, terso, solido, e se ha un difetto è quello di non essere rotto a tempo e perciò di essere un po' monotonamente sonoro. Tra le poesie raccolte sotto questo titolo di *Asteroidi* se noi dovessimo scegliere quelle che meglio ci piacciono (vorremmo dire le migliori), prenderemmo la due scritte a bordo del *Labourdonère*, come un addio alla Terra Santa che l'eminente scienziato vide solo da lungi. *Videbis terram et non ingredieris in eam.*

Fra le migliaia di libri scritti in parole rimate che si stamparono in Italia in questi pochi anni, *Asteroidi* dello Stoppani è fra i pochi, i pochissimi che possono dirsi scritti in versi e di sana e vera poesia.

×

Goldmark e la *Regina di Saba*. — Con questo titolo e cogli elegantissimi tipi elzeviriani della ditta Bernardoni di Milano, fu testè pubblicato un ricco volume, nel quale sono raccolti gli studii e i giudizii della stampa italiana, intorno alla *Regina di Saba* di Goldmark, rappresentatasi l'anno scorso al teatro Regio di Torino con grande successo, come è noto. Il volume reca inoltre un rassomigliante ritratto del maestro autore, non che l'ultima scena dell'opera, in litografia a colori, lavoro della accreditata litografia dei fratelli Doyen di Torino. Siamo molto lieti che l'illustre autore maestro Goldmark abbia avuta questa attestazione di stima dalla casa editrice proprietaria della sua opera in Italia, e facciamo voti che non i soli stranieri abbiano di queste fortune, fortune che i maggiori nostri genii non ebbero mai; ma l'abbiano anche ed almeno, i migliori fra i nostri maestri viventi: il Verdi, il Ponchielli, il Gomes, il Marchetti il Boito, il Faccio, il D'Arneiro, ecc.

×

La *Strenna del Fanfulla*. — Questa strenna è uscita tardi, ma è sempre arrivata in tempo. Chi vuol

Fonte: (Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1872:1-52], 1872a, p. 4).

9.2.24 Anexo 9.2.LXXXVI – IMA (1879:25-26)

9.2.24.1 Anexo 9.2.LXXXVII – Notícias do concerto, p.2

Figura 460 – Página 2 do *IMA*, Ano XIII, Nº. 25-26, de 01 de julho de 1879.

2 IL MONDO ARTISTICO

quello che noi dobbiamo additare, seppure vi è di bisogno, ai buongustai. Lo Sparapani che ai mezzi invidiabilissimi e coltura, che ha merito e gloria, presenta uno splendido e simpatico tipo di artista italiano. Il suo nome in breve tempo, ha fatto il giro del mondo vecchio e del mondo nuovo e vi risuonerà ancora per un pezzo. La sua organizzazione d'artista presenta un insieme armonico completo. Non è solo una fortuna l'affidare a Senatore Sparapani spartiti di grande importanza, è anche un onore. Peccato non essere compositori e dirgli: « Canta il mio lavoro e sulla tua bocca diverrà creazione. »

CHRONIQUETTE e COSE DIVERSE

teatri milanesi. — Siccome parliamo nelle *Ultime Notizie* della *Messa da Requiem* di Verdi, così lasciamo tutto quanto riguarda la Scala e la solennità artistica, che vi è stata data, in quella rubrica, ed in questa ci limitiamo a parlare di quel poco che prestano i teatri milanesi, cominciando dal teatro Dal Verme, ove s'è ridata la *Matelda* di Scontrino, con esito eguale a quello avuto la prima sera. La musica venne meglio gustata e compresa e le speranze che da ragionevolmente il giovane maestro, si confermarono. Per ultime recite della stagione si sono date tre rappresentazioni di *Trovatore* colle signore Orsola Piccioni-Pierangeli, che sostituì senza prove la signora Fiorentini-Marangoni caduta improvvisamente indisposta, e la eminente Barlani-Dini, il tenore Raverta e il baritono Nolli. Il successo ha coronato gli sforzi di tutti e ne andarono acclamatissimo tanto la brava Pierangeli, che dovette ripetere il *miserere*, quanto la bravissima Barlani-Dini, la quale dovette *bissare* il duetto dell'ultimo atto; cantò bene il Raverta e fu festeggiato il Nolli nella sua cavatina. Alla signora Pierangeli l'impresa, a titolo d'onore, volle dedicare una serata, che riuscì, sotto ogni aspetto, brillante. — Negli altri teatri o la parola *riposo* ricorre frequente, o le imposte sbarrate indicano che non si lascia entrare nemmeno il caldo.... e la musica, chiuso il Dal Verme, e in attesa di presentarsi in vesti lacere e dimesse in un *baraccone* di piazza castello, va pellegrinando pei caffè, in cerca del fresco.... che non trova.

Un desiderio di molti. — La morte del maestro Mazzuccato ha fatto cadere anche il progetto di una associazione per facilitare ai giovani maestri compositori la messa in iscena delle loro opere. Ora molti mecenati dell'arte pare che vogliono indirizzarsi alla nostra Società filodrammatica per chiederle di diventare società filodrammatica e filarmonica allo scopo di prestare, gratuitamente s'intende, il teatro e le scene per la rappresentazione di due o tre opere ogni anno di giovani maestri usciti dal nostro Conrervatorio con attestati lodevoli e dopo la riuscita completa della prova pubblica fatta nell'istituto nostro. Se la voce è vera, se questi mecenati trovassero modo di unirsi alla già esistente e utilissime società filodrammatica, per aiutare l'arte sorella, la melodrammatica, avrebbero di certo la benemerenza dei più.

L'inaugurazione della lapide a Mazzuccato. — Coll'intervento di una rappresentanza del Municipio e coll'intervento della stampa, dei professori del Regio Conservatorio e di numeroso pubblico distinto, fu inaugurata la lapide commemorativa ad Alberto Mazzuccato. In questa occasione il professore Amintore Galli, successore al compianto maestro e direttore nella cattedra di estetica, lesse un elogio all'illustre compositore, critico musicale e docente, che fu molto applaudito. La commovente festa fu aperta e chiusa da due *ouvertures*, suonate egregiamente dalla banda musicale cittadina. La lapide è collocata nel portico a destra entrando ed avviandosi allo scalone per la Biblioteca e per gli uffici; è bella, ben riuscita e vi campeggia ben condotto in un medaglione l'effigie del Mazzuccato.

Cenni commemorativi di A. Mazzuccato. — Abbiam voluto mettere sotto questo titolo, a parte, le poche righe che consacriamo al discorso fatto dal maestro prof. Amintore Galli, al R. Conservatorio, in occasione che si inaugurava la lapide al compianto Mazzuccato, discorso stampato nitidamente in bellissimi caratteri elzeviri e adornato da un somigliante ritratto dell'illustre critico-maestro e docente nel nostro grande istituto musicale. Abbiam voluto far ciò perchè il discorso di Amintore Galli merita una menzione speciale e per la forma corretta, benchè un po' rettorica, e per la sostanza pensata e messa con ordine giusto e incalzante. Il Galli, nel discorso ha parlato del suo illustre predecessore nelle cattedre da lui ora occupate, con quella imparzialità e libertà, che non menoma il rispetto all'individuo anche quando lo si censura. Un giornale politico dalla sera ha nel suo discorso appuntate qualche parola e qualche frase usate dal Galli, comechè il maestro d'armonia e di storia dell'arte musicale nel Conservatorio fosse professore di belle arti e di belle lettere. Il discorso del Galli è scritto bene e basta; egli può dire come Vincenzo Monti ai suoi critici; tutti i moscherini li lascio chiappare a voi, chè non sapreste far altro!

La prova della Messa di Verdi. — Le prove della *Messa da Requiem* di Verdi, di questa grande solennità artistica e insieme di questa grande dimostrazione di carità fraterna per gli innondati, diede luogo a tali dimostrazioni che ci piace registrare. La prova generale ebbe luogo, sotto la direzione di Verdi, alla Scala. L'aspetto del palcoscenico, occupato da pressochè trecento esecutori era imponentissimo. Appena il grande maestro diede il segnale dell'attacco, tutti si alzarono in piedi salutandolo con strepitoso prolungati applausi e con entusiastiche grida di: *Viva Verdi!...* Egli visibilmente commosso, con cenni cortesi, e col simpatico sorriso, ringraziò quella numerosa ed eletta schiera di artisti per l'affettuoso omaggio tributatogli. La prova durò dalle 11 1/2 ant., alle 3 1/2; non ci pare il caso di dire che riuscì stupenda, perchè proprio ciò è superfluo — e meglio che tutto la soddisfazione che si leggeva in volto a Verdi, era chiara prova della perfetta riuscita dell'esecuzione. Gli applausi si ripeterono fragorosi ad ogni pezzo della Messa, e salutarono il maestro alla fine della prova. So fu cosa mirabile il vedere masse così numerose prestare la più intensa e viva attenzione per quattro ore di seguito, fu ancor più mirabile la straordinaria energia di Verdi che colla battuta collo sguardo, e colla voce dirigeva, ispirava al potente soffio dell'arte parecchie centinaia d'artisti che pendevano dal suo cenno.

Una soirée artistica. — In una famigliare *soirée* in casa del cav. Parera abbiamo udito la distinta artista Adele Portas eseguire il duetto della *Lucia* col proprietario di casa, e l'aria e duetto del *Rigoletto* col baritono Vanden, spiegando una voce di bellissimo timbro, forte, perfettamente intonata ed educata ad eccellentissima scuola. Il baritono Vanden cantò squisitamente la romanza del *Re di Lahore*, provandoci che la parte di Scindia starebbe ottimamente ai suoi mezzi. Gustammo pure alcuni pezzi di musica giocosa eseguiti dal signor Parera e da un dilettante spagnuolo, il signor De Llina y de Mendoza, che possiede una estensione di voce fenomenale.

Concerto di beneficenza a Vigevano. — Anche la bella città di Vigevano ha voluto portare il suo obolo ai fratelli italiani colpiti dalla grande sciagura per la rotta degli argini del Po, ed ha dato al teatro Municipale un concerto, nel quale cantò il bravissimo tenore Napoleone Gnone che destò un vero entusiasmo in tutti i pezzi, ma sopratutto nella romanza della *Forza del Destino* dove fece pompa di potenza di voce, e si diede a conoscere tenore drammatico e perfetto nell'arte del canto; piacque moltissimo anche nel terzetto dei *Lombardi*, eseguito da lui e da' suoi compagni alla perfezione.

Serata d'onore della Pozzoni-Anastasi

AL LICEO DI BARCELLONA

Il gran teatro Liceo di Barcellona è stato nella sua non breve esistenza, la scena di vive ovazioni, di beneficiate splendidissime, di onoranze fatte a celebrità canore di tutte le specie; ha visto entusiasmi veri ed entusiasmi fittizii; ha echeggiato di fragorosissimi battimani e di grida di *brava* e di *viva*; ho veduto fazzoletti i a sventolare e colombi a volare! Ha visto, infine, la sua vasta sala molto impari al bisogno, per affluenza straordinaria di pubblico.

Unite tutte queste cose; fate la grande sala del Liceo, piccola per il concorso, stipatela di gente e di questa gente fatene tanti acclamatori, aggiungetevi pioggie di fiori, di foglietti recanti poesie, presentazioni di *bouquets* enormi, di molti regali di valore, fra i quali alcuni ricchissimi, ed avrete la serata d'onore di Antonietta Pozzoni Anastasi al gran teatro Liceo. Ciò rileviamo dai giornali locali: *El publico — dice l'Eco de la prensa extrajera — estaba delirante, fascinado por la magia de la voz de la brava artista.* Agitava i fazzoletti dalla platea, dai palchi, dalla piccionaia acclamandola con entusiasmo, sopratutto al terzo atto (del *Profeta*), al finir del quale, soltanto, chiamò *dieci volte* al proscenio la celebre artista coprendola di fiori, di poesie in italiano, in castigliano, in catalano e presentandole corone d'alloro!

Questi si possono proprio chiamare trionfi cesarei! Ora cosa possiamo aggiungere noi che dia maggior valore a manifestazioni di questa fatta, così generali, così calorose? Una cosa sola, ma ma che tutti sanno, Antonietta Pozzoni Anastasi, li merita!

Maria Durand a Buenos-Ayres

Noi prenderemo il *Nacional* e il *Porteño* due giornali di Buenos-Ayres e tradurremo gli articoli che recano per Maria Durand ripresentatasi su quelle scene nell'*Aida* con un successo strepitoso. La signora Durand, dice il *Nacional*, che conoscemmo cantante sul principio della sua carriera su queste scene, sulle quali ritorna una celebrità, è proprio una artista di merito.

I grandi elogi che i periodici di Parigi, d'Italia e di Spagna, hanno fatto a questa artista ci avevano messo in attenzione, in diffidenza, in quella diffidenza che inspira la fama rapidamente acquistata, e ci siamo messi in guardia contro qualsiasi entusiasmo.

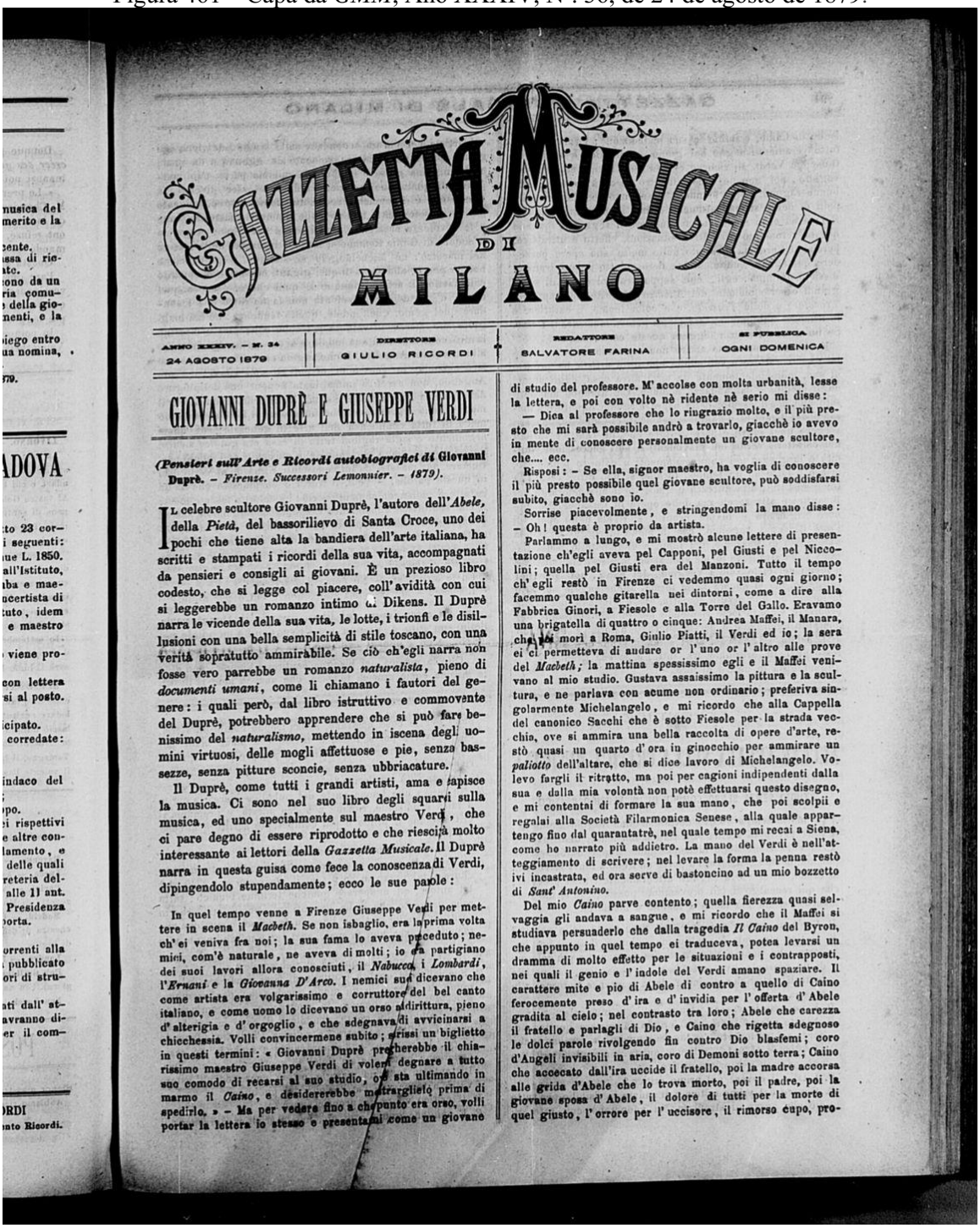
Ma ben presto si dissipò ogni nostra diffidenza. All'apparizione della prima donna notammo che la sua voce ha guadagnato in sonorità, in purezza di timbro in gravità ed in volume. L'artista che aveva una così buona voce per cantare *Lucia* e *Sonnambula*, oggi l'ha eccellente, piena, pastosa, propria a interpretare la musica drammatica. La sua azione che parve ad alcuni fredda nel primo e secondo atto (*Aida*) si riscaldò, col tempo in modo da commovere tutti e nel duetto con Amonasro fu veramente sublime, eseguendolo da vera attrice tragica.

Fonte: (Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti [1879:1-52], 1879b, p. 2).

9.2.25 Anexo 9.2.LXXXVIII – *GMM* (1879:34-36)

9.2.25.1 Anexo 9.2.LXXXIX – O caso Duprè e Verdi, p.1

Figura 461 – Capa da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 36, de 24 de agosto de 1879.



GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

ANNO XXXIV. – N. 34 — 24 AGOSTO 1879 | DIRETTORE GIULIO RICORDI | REDATTORE SALVATORE FARINA | SI PUBBLICA OGNI DOMENICA

GIOVANNI DUPRÈ E GIUSEPPE VERDI

***(Pensieri sull'Arte e Ricordi autobiografici di* Giovanni Duprè.** – *Firenze. Successori Lemonnier.* – *1879).*

Il celebre scultore Giovanni Duprè, l'autore dell'*Abele*, della *Pietà*, del bassorilievo di Santa Croce, uno dei pochi che tiene alta la bandiera dell'arte italiana, ha scritti e stampati i ricordi della sua vita, accompagnati da pensieri e consigli ai giovani. È un prezioso libro codesto, che si legge col piacere, coll'avidità con cui si leggerebbe un romanzo intimo di Dikens. Il Duprè narra le vicende della sua vita, le lotte, i trionfi e le disillusioni con una bella semplicità di stile toscano, con una verità sopratutto ammirabile. Se ciò ch'egli narra non fosse vero parrebbe un romanzo *naturalista*, pieno di *documenti umani*, come li chiamano i fautori del genere: i quali però, dal libro istruttivo e commovente del Duprè, potrebbero apprendere che si può fare benissimo del *naturalismo*, mettendo in iscena degli uomini virtuosi, delle mogli affettuose e pie, senza bassezze, senza pitture sconcie, senza ubbriacature.

Il Duprè, come tutti i grandi artisti, ama e capisce la musica. Ci sono nel suo libro degli squarci sulla musica, ed uno specialmente sul maestro Verdi, che ci pare degno di essere riprodotto e che riescirà molto interessante ai lettori della *Gazzetta Musicale*. Il Duprè narra in questa guisa come fece la conoscenza di Verdi, dipingendolo stupendamente; ecco le sue parole:

In quel tempo venne a Firenze Giuseppe Verdi per mettere in scena il *Macbeth*. Se non isbaglio, era la prima volta ch'ei veniva fra noi; la sua fama lo aveva preceduto; nemici, com'è naturale, ne aveva di molti; io era partigiano dei suoi lavori allora conosciuti, il *Nabucco*, i *Lombardi*, l'*Ernani* e la *Giovanna D'Arco*. I nemici suoi dicevano che come artista era volgarissimo e corruttore del bel canto italiano, e come uomo lo dicevano un orso addirittura, pieno d'alterigia e d'orgoglio, e che sdegnava di avvicinarsi a chicchessia. Volli convincermene subito; scrissi un biglietto in questi termini: « Giovanni Duprè pregherebbe il chiarissimo maestro Giuseppe Verdi di volersi degnare a tutto suo comodo di recarsi al suo studio, ove sta ultimando in marmo il *Caino*, e desidererebbe mostrargliele prima di spedirlo. » – Ma per vedere fino a che punto era orso, volli portar la lettera io stesso e presentarmi come un giovane di studio del professore. M'accolse con molta urbanità, lesse la lettera, e poi con volto nè ridente nè serio mi disse:

— Dica al professore che lo ringrazio molto, e il più presto che mi sarà possibile andrò a trovarlo, giacchè io avevo in mente di conoscere personalmente un giovane scultore, che.... ecc.

Risposi: – Se ella, signor maestro, ha voglia di conoscere il più presto possibile quel giovane scultore, può soddisfarsi subito, giacchè sono io.

Sorrise piacevolmente, e stringendomi la mano disse: – Oh! questa è proprio da artista.

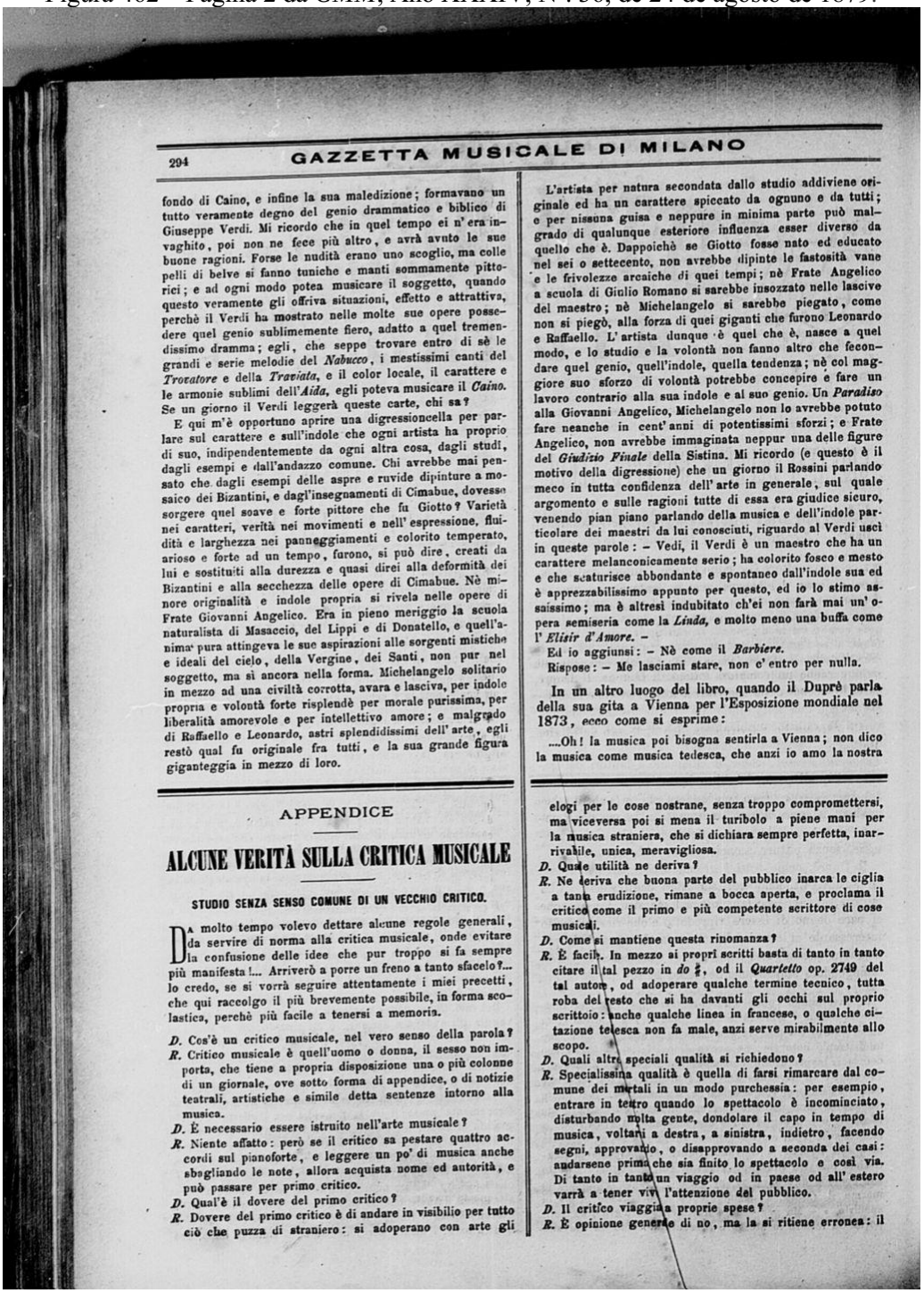
Parlammo a lungo, e mi mostrò alcune lettere di presentazione ch'egli aveva pel Capponi, pel Giusti e pel Niccolini; quella pel Giusti era del Manzoni. Tutto il tempo ch'egli restò in Firenze ci vedemmo quasi ogni giorno; facemmo qualche gitarella nei dintorni, come a dire alla Fabbrica Ginori, a Fiesole e alla Torre del Gallo. Eravamo una brigatella di quattro o cinque: Andrea Maffei, il Manara, che poi morì a Roma, Giulio Piatti, il Verdi ed io; la sera ei ci permetteva di andare or l'uno or l'altro alle prove del *Macbeth*; la mattina spessissimo egli e il Maffei venivano al mio studio. Gustava assaissimo la pittura e la scultura, e ne parlava con acume non ordinario; preferiva singolarmente Michelangelo, e mi ricordo che alla Cappella del canonico Sacchi che è sotto Fiesole per la strada vecchio, ove si ammira una bella raccolta di opere d'arte, restò quasi un quarto d'ora in ginocchio per ammirare un *paliotto* dell'altare, che si dice lavoro di Michelangelo. Volevo fargli il ritratto, ma poi per cagioni indipendenti dalla sua e dalla mia volontà non potè effettuarsi questo disegno, e mi contentai di formare la sua mano, che poi scolpii e regalai alla Società Filarmonica Senese, alla quale appartengo fino dal quarantatrè, nel quale tempo mi recai a Siena, come ho narrato più addietro. La mano del Verdi è nell'atteggiamento di scrivere; nel levare la forma la penna restò ivi incastrata, ed ora serve di bastoncino ad un mio bozzetto di *Sant' Antonino*.

Del mio *Caino* parve contento; quella fierezza quasi selvaggia gli andava a sangue, e mi ricordo che il Maffei si studiava persuaderlo che dalla tragedia *Il Caino* del Byron, che appunto in quel tempo ei traduceva, potea levarsi un dramma di molto effetto per le situazioni e i contrapposti, nei quali il genio e l'indole del Verdi amano spaziare. Il carattere mite e pio di Abele di contro a quello di Caino ferocemente preso d'ira e d'invidia per l'offerta d'Abele gradita al cielo; nel contrasto tra loro; Abele che carezza il fratello e parlagli di Dio, e Caino che rigetta sdegnoso le dolci parole rivolgendo fin contro Dio blasfemi; coro d'Angeli invisibili in aria, coro di Demoni sotto terra; Caino che accecato dall'ira uccide il fratello, poi la madre accorsa alle grida d'Abele che lo trova morto, poi il padre, poi la giovane sposa d'Abele, il dolore di tutti per la morte di quel giusto, l'orrore per l'uccisore, il rimorso cupo, pro-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 293).

9.2.25.2 Anexo 9.2.XC – O caso Duprè e Verdi, p.2

Figura 462 – Página 2 da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 36, de 24 de agosto de 1879.



294 GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

fondo di Caino, e infine la sua maledizione; formavano un tutto veramente degno del genio drammatico e biblico di Giuseppe Verdi. Mi ricordo che in quel tempo ei n' era invaghito, poi non ne fece più altro, e avrà avuto le sue buone ragioni. Forse le nudità erano uno scoglio, ma colle pelli di belve si fanno tuniche e manti sommamente pittorici; e ad ogni modo potea musicare il soggetto, quando questo veramente gli offriva situazioni, effetto e attrattiva, perchè il Verdi ha mostrato nelle molte sue opere possedere quel genio sublimemente fiero, adatto a quel tremendissimo dramma; egli, che seppe trovare entro di sè le grandi e serie melodie del *Nabucco*, i mestissimi canti del *Trovatore* e della *Traviata*, e il color locale, il carattere e le armonie sublimi dell'*Aida*, egli poteva musicare il *Caino*. Se un giorno il Verdi leggerà queste carte, chi sa?

E qui m'è opportuno aprire una digressioncella per parlare sul carattere e sull'indole che ogni artista ha proprio di suo, indipendentemente da ogni altra cosa, dagli studi, dagli esempi e dall'andazzo comune. Chi avrebbe mai pensato che dagli esempi delle aspre e ruvide dipinture a mosaico dei Bizantini, e dagl'insegnamenti di Cimabue, dovesse sorgere quel soave e forte pittore che fu Giotto? Varietà nei caratteri, verità nei movimenti e nell' espressione, fluidità e larghezza nei panneggiamenti e colorito temperato, arioso e forte ad un tempo, furono, si può dire, creati da lui e sostituiti alla durezza e quasi direi alla deformità dei Bizantini e alla secchezza delle opere di Cimabue. Nè minore originalità e indole propria si rivela nelle opere di Frate Giovanni Angelico. Era in pieno meriggio la scuola naturalista di Masaccio, del Lippi e di Donatello, e quell'anima pura attingeva le sue aspirazioni alle sorgenti mistiche e ideali del cielo, della Vergine, dei Santi, non pur nel soggetto, ma sì ancora nella forma. Michelangelo solitario in mezzo ad una civiltà corrotta, avara e lasciva, per indole propria e volontà forte risplendè per morale purissima, per liberalità amorevole e per intellettivo amore; e malgrado di Raffaello e Leonardo, astri splendidissimi dell' arte, egli restò qual fu originale fra tutti, e la sua grande figura giganteggia in mezzo di loro.

L'artista per natura secondata dallo studio addiviene originale ed ha un carattere spiccato da ognuno e da tutti; e per nissuna guisa e neppure in minima parte può malgrado di qualunque esteriore influenza esser diverso da quello che è. Dappoichè se Giotto fosse nato ed educato nel sei o settecento, non avrebbe dipinte le fastosità vane e le frivolezze arcaiche di quei tempi; nè Frate Angelico a scuola di Giulio Romano si sarebbe insozzato nelle lascive del maestro; nè Michelangelo si sarebbe piegato, come non si piegò, alla forza di quei giganti che furono Leonardo e Raffaello. L' artista dunque è quel che è, nasce a quel modo, e lo studio e la volontà non fanno altro che fecondare quel genio, quell'indole, quella tendenza; nè col maggiore suo sforzo di volontà potrebbe concepire e fare un lavoro contrario alla sua indole e al suo genio. Un *Paradiso* alla Giovanni Angelico, Michelangelo non lo avrebbe potuto fare neanche in cent' anni di potentissimi sforzi; e Frate Angelico, non avrebbe immaginata neppur una delle figure del *Giudizio Finale* della Sistina. Mi ricordo (e questo è il motivo della digressione) che un giorno il Rossini parlando meco in tutta confidenza dell' arte in generale, sul quale argomento e sulle ragioni tutte di essa era giudice sicuro, venendo pian piano parlando della musica e dell'indole particolare dei maestri da lui conosciuti, riguardo al Verdi uscì in queste parole: – Vedi, il Verdi è un maestro che ha un carattere melanconicamente serio; ha colorito fosco e mesto e che scaturisce abbondante e spontaneo dall'indole sua ed è apprezzabilissimo appunto per questo, ed io lo stimo assaissimo; ma è altresì indubitato ch'ei non farà mai un' opera semiseria come la *Linda*, e molto meno una buffa come l' *Elisir d'Amore*. –

Ed io aggiunsi: – Nè come il *Barbiere*.

Rispose: – Me lasciami stare, non c' entro per nulla.

In un altro luogo del libro, quando il Duprè parla della sua gita a Vienna per l'Esposizione mondiale nel 1873, ecco come si esprime:

....Oh! la musica poi bisogna sentirla a Vienna; non dico la musica come musica tedesca, che anzi io amo la nostra

APPENDICE

ALCUNE VERITÀ SULLA CRITICA MUSICALE

STUDIO SENZA SENSO COMUNE DI UN VECCHIO CRITICO.

Da molto tempo volevo dettare alcune regole generali, da servire di norma alla critica musicale, onde evitare la confusione delle idee che pur troppo si fa sempre più manifesta!... Arriverò a porre un freno a tanto sfacelo?... Io credo, se si vorrà seguire attentamente i miei precetti, che qui raccolgo il più brevemente possibile, in forma scolastica, perchè più facile a tenersi a memoria.

D. Cos'è un critico musicale, nel vero senso della parola?

R. Critico musicale è quell'uomo o donna, il sesso non importa, che tiene a propria disposizione una o più colonne di un giornale, ove sotto forma di appendice, o di notizie teatrali, artistiche e simile detta sentenze intorno alla musica.

D. È necessario essere istruito nell'arte musicale?

R. Niente affatto: però se il critico sa pestare quattro accordi sul pianoforte, e leggere un po' di musica anche sbagliando le note, allora acquista nome ed autorità, e può passare per primo critico.

D. Qual'è il dovere del primo critico?

R. Dovere del primo critico è di andare in visibilio per tutto ciò che puzza di straniero: si adoperano con arte gli elogi per le cose nostrane, senza troppo compromettersi, ma viceversa poi si mena il turibolo a piene mani per la musica straniera, che si dichiara sempre perfetta, inarrivabile, unica, meravigliosa.

D. Quale utilità ne deriva?

R. Ne deriva che buona parte del pubblico inarca le ciglia a tanta erudizione, rimane a bocca aperta, e proclama il critico come il primo e più competente scrittore di cose musicali.

D. Come si mantiene questa rinomanza?

R. È facile. In mezzo ai propri scritti basta di tanto in tanto citare il tal pezzo in *do* ♯, od il *Quartetto* op. 2749 del tal autore, od adoperare qualche termine tecnico, tutta roba del resto che si ha davanti gli occhi sul proprio scrittoio: anche qualche linea in francese, o qualche citazione tedesca non fa male, anzi serve mirabilmente allo scopo.

D. Quali altre speciali qualità si richiedono?

R. Specialissima qualità è quella di farsi rimarcare dal comune dei mortali in un modo purchessia: per esempio, entrare in teatro quando lo spettacolo è incominciato, disturbando molta gente, dondolare il capo in tempo di musica, voltarsi a destra, a sinistra, indietro, facendo segni, approvando, o disapprovando a seconda dei casi: andarsene prima che sia finito lo spettacolo e così via. Di tanto in tanto un viaggio od in paese od all' estero varrà a tener vivo l'attenzione del pubblico.

D. Il critico viaggia a proprie spese?

R. È opinione generale di no, ma la si ritiene erronea: il

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 294).

9.2.26 Anexo 9.2.XCI – Il Pungolo (1884:26-85)

9.2.26.1 Anexo 9.2.XCII – O caso Cafiero, p.2

Figura 463 – Página 2 do *Il Pungolo*, Ano XXVI, Nº. 85, de 26-27 de março de 1884.

IL PUNGOLO

Immaginarii, ritosse la solita litania dei lagni grandi e piccoli, dei quali il papato assordò dal 1800 l'Europa, cominciando dalla breccia di Porta Pia, terminando alla sentenza su *Propaganda Fide*; e lo fa con un linguaggio assai aspro e violento.

L'articolo si chiude col brano abbastanza significante che qui riportiamo:

« Seppia la *Gazzetta* e lo sappiano quanti collegiano il Papa, che se Egli non è stato partito da Roma, se si schiera a fronte la grave somma di insulti, di persecuzioni e di ingiustizie, onde gli è largo il governo liberalesco, imposto alla città eterna in fa unicamente pel grande amore che porta all'Italia e in ispecie alla sua Roma: lo fa per evitare all'una e all'altra i gravissimi danni morali e materiali che loro verrebbero, qualora non vivessero più al-l'ombra benefica della Cattedra di Pietro.

Nè si preoccupi gran fatto la *Gazzetta* dell'apatia e dell'indifferentismo ond'è colpita la società. Il Pontefice sente a grandeggiare sollera i popoli all'entusiasmo, desote la fiore più insonabili, accende a magnanime ed imprevedute imprese; e gigli allora, qual per chi lo fece stolo e pellegrino. — Ed è appunto questo gran fatale che arresta il Pontefice alle soglie del Vaticano. Ci pensino adesso sul poco interessare, e conoscano loro contegno una costringano il Pontefice a varcarle.

Non abbiamo bisogno di dire che, a nostro avviso, l'Italia deve preoccuparsi assai poco di tali minaccie.

Si può desiderare che il Papa rimanga in Roma per molte considerazioni che qui è inutile riassumere, ma fra le quali predomina questa che il luogo dove il Papa si ritirasse diverrebbe ben presto una fucina di macchinazioni e di congiure, certo impotenti, ma probabilmente moleste, contro l'Italia; congiure e macchinazioni che si sorveglierano meglio in casa propria che in casa altrui; e anche perchè, siccome noi crediamo che il Pontefice finirà per capacitarsi come abbia tutto da guadagnare ad accompagnarsi della sua sovranità spirituale, dalla presenza in Roma del Capo religioso dei cattolici non può venire che lustro alla capitale del Regno e Corza all'Italia.

Ma noi crediamo altresì fermamente col *Tablet* e col *Temps* che a questo stato passo della partenza da Roma e il Pontefice non s'indarrà corta, non già per evitare quei guai che *Pètre-Agitateur* minaccia all'Italia, ma perchè al Vaticano si sa bene come già vero quanto giustamente osservano in proposito i citati fogli parigini che, fuori di Roma, il Papa perderebbe ogni prestigio.

ANCORA L'AFFARE DELLA PINETA DI RAVENNA.

I lettori furono ampiamente informati a suo tempo dei rumori e lamenti, provocati in Ravenna da sobillatori interessati contro la deliberazione del Consiglio comunale di quella città per la bonifica di qualche migliaio d'ettari della Pineta.

Avevamo raccolto con dispiacere la voce che la Giunta Ravennate ed il Consiglio comunale si ritirassero di fronte allo irrigazioni della piazza, desistendo anche dall'alzare un progetto riconosciuto di incontestabile vantaggio economico ed igienico.

Sparavamo in una smentita e difatti siamo lieti di informare i lettori che ci giunsero in seduta privata di consiglieri dei Comizzo di Ravenna.

Da essa apparve chiaro essere convinzione generale che non si debba affrettare troppo la soluzione della questione, onde dar agio agli animi di calmarsi. E quando, alla fine, il Sindaco interrogò i convenuti per sapere se, ritenessero che, nella presenti circostanze, fosse utile agli interessi del paese e conveniente alla Giunta che essa rimanesse ferma al suo posto, tutti, con voto unanime, risposero affermativamente.

— Il ministro d'agricoltura scrisse una lettera al sindaco plaudendo al progetto ed offrendo il concorso del Governo.

I REGALI ALL'IMPERATORE GUGLIELMO.

L'ottantaseiesimo anniversario del gagliardo imperatore venne festeggiato *ex tuto corde*, e fu giorno d'ultima e toccante letizia nella casa imperiale.

Fra i numerosi regali ricevuti dal vecchio sovrano, uno specialmente gli fu gradissimo ed affatto inaspettato.

Questo dono è circondato da un mistero, almeno per ora. Alla vigilia della festa, va niva rimessa al conte di Schleinitz, ministro della casa imperiale, una cassa proveniente da Parigi.

Oggidì, nelle arie che alitano, l'apprezziamo ad aprire una cassa... misteriosa deve essere, per un sovrano, un momento affatto peculiare.

Ma, quale gioja infantile non provò Guglielmo, allorchè, aperta la cassa, vi si trovò un superbo, ricchissimo servizio di Sèvres, portante l'iscrizione *Aux Prussiens!*

L'imperatore ne fu a prima posa così commosso che, gli occhi umidi, si dette ad esclamare: « Quel delizioso sorpresa! » Poi, soggiunse: « Presto, si porti tutto ciò all'imperatrice. Oh, le farà gran piacere questo messaggio di pace e di mutua amicizia. »

Durante tutta la giornata Guglielmo non cessò di far vedere lo stupendo dono a tutti i visitatori, lor dimostrando la gioia intensa che provava.

A Corte si va chiedendo chi mai possa essere « l'amabile autore della sorpresa. »

— Naturalmente si fanno le solite supposizioni. C'è chi dice possa essere il Bismarck che ha rappresentato la Francia come abbisciatore a Berlino; altri invece pretendono che si debba salire a più in alto — fra gli uomini che stiedono attualmente ai destini di Francia.

« Comunque possa stare » esclama Bismarck, fregandosi le mani e battendosi un fianco di gioja « Sparo che non sarà lontano il giorno in cui io potrò rendere ai francesi la gioia che hanno fatto oggi provare al nostro imperatore. »

Non c'è che dire: un piacevole mistero per certo. Se si fosse in aprile parrebbe... un pesce.

LA FACCENDA DI ANDORRA.

L'imbroglio seguitasi dai telegrafi ed i fatti di Andorra, e che ha dato luogo al tono un po' vivace della stampa madrilena, provinciale, in generale, dal malinteso che regna sul carattere dei rispettivi diritti di sovranità, temporale per la Francia, e puramente ecclesiastica pel vescovo d'Urgel, sulla valle d'Andorra.

Il giornale *La Epoca* afferma testè che, se la Francia intendesse annettersi direttamente od indirettamente la valle d'Andorra, il governo spagnuolo vi si opporrebbe, ben risolutamente.

« Il vescovo d'Urgel, dice quel giornale, si è sempre adoperato per sopprimere le rivalità delle due passioni che la autorità francesi hanno *exploitée* per intervenire ostentatamente nelle cose del paese.

Il poco corretto à pure stata la condotta della Francia che in tratto profitto de'trattamenti consiliari del Gabinetto spagnuolo per ottenere dal vescovo d'Urgel la libertà dei prigionieri appartenenti al partito francese, ed una volta ottenuto l'intento, ha continuato ad agire per proprio conto senza riguardo per la Spagna.

Tale condotta mantenendosi, conclude *La Epoca*, da parte della Francia, essa finirà per provocare nella opinione pubblica spagnola sensazione ostilità.

Per altro, il telegrafo ci ha annunziato che la situazione è in via di accomodamento.

CRONACA CITTADINA

Il sorraglio di miss Cora. — Tutti ricordano qui in Milano la piccola, ma ricca bambina miss Cora, quella figlia d'Arcadi che si faceva chiamare *sister* ma che era una *frau*, la quale colla sua vanità di straniera faceva tremare perfino il re del desetto Mike Cora, che fu tra noi cinque o sei anni fa, aveva contratto a far vita ecmune in suo stesso gabbione leone, tigri, cane, lupi, agnelli, cani e galline — un esempio di cordialità e di concordia quella fagia!a!

Ebbene, il cav. Giuseppe Spatz, direttore del *Gildet Méton*, anch'egli figlio di Arcadi, anch'egli ricco bambino non ancora maturante, ha fatto qualche cosa di più: — egli ha riunito attorno alla stessa tavola quasi tutti i giornalisti di Milano — e li ha serviti tutti e ne che quei valentuomini, bisogna per una serata, hanno di sentimenti, *il mestiere*, le polemiche, la politica, e le altre noie che sono annesse al cosidetto sacerdozio della Stampa! — Ieri, proprio ieri, 25 marzo 1884 — una data memorabile, sì, ma che non morrà tramandata ai secoli, come dice la *Lombardia* — la Stampa quotidiana milanese, stanca di interessare *per dovere d'ufficio* ai banchetti degli altri, ha voluto offrire un banchetto a sè stessa, compiuto il sopraddetto Spatz.

Dovevamo essere in una trentina a rappresentare il *Corriere della Sera*, l'*Italia*, la *Lombardia*, la *Perseveranza*, il *Pungolo* e il *Sole* — come si vede, tutti i colori e tutte le gradazioni — ma invece non ne intervennero che quattro o cinque, e basta così, notando che gli assenti — per ragioni affatto personali — avevano aderito ordinatamente al banchetto ed all'idea di concordia che lo aveva suggerito. C'era di tutto un po' — vaschi e cavani, grandi e piccoli, grassi e magri, belli e brutti (più di questi che di quelli) — ma tutte brave persone e che hanno dimostrato ancora una volta come il diavolo giornalista, non sia poi una così brutta bestia come lo si vuole dipingere dal pubblico *grosso*, il quale si vendica delle nostre censure ad anche delle nostre maldicenze, se vogliamo, col farci passare per tanti sacrazani.

Quella freddezza che in ogni banchetto accompagna l'antipasto, era già scomparsa alla seconda o terza portata, e quando lungo all'arrosto, cioè allo Sciampagna, s'era a vera confusione delle lingue, ma una confusione geniale, piena di cordialità e di espansione. Come eravamo felici di avere deposto, assieme al cappello, ogni pensiero di crisi, di Camera, di questioni sociali, di progetti ferroviari, di nuovi quartieri, di dimostrazioni e di contro dimostrazioni!

Quando si stappò la prima bottiglia di Sciampagna, Lucas Partis, a cui per ragione d'età si era conferita la presidenza nominale del banchetto, si alzò e disse press'a poco così:

« Poichè il malinconico privilegio dell'età mi ha portato a quest'alto seggio, da cui mi affretterò a discendere per non mettere a troppo dura prova la mia autorità di presidente e la vostra disciplina di presidenti, segnalo il mio passaggio al potere con un atto altamente meritorio: — indico cioè la cessazione dei brindisi. »

Questo dono è circondato da un mistero, almeno per ora. Alla vigilia della festa, va niva rimessa al conte di Schleinitz, ministro della casa imperiale, una cassa proveniente da Parigi.

Oggidì, nelle arie che alitano, l'apprezziamo ad aprire una cassa... misteriosa deve essere, per un sovrano, un momento affatto peculiare.

Ma, quale gioja infantile non provò Guglielmo, allorchè, aperta la cassa, vi si trovò un superbo, ricchissimo servizio di Sèvres, portante l'iscrizione *Aux Prussiens!*

L'imperatore ne fu a prima posa così commosso che, gli occhi umidi, si dette ad esclamare: « Quel delizioso sorpresa! » Poi, soggiunse: « Presto, si porti tutto ciò all'imperatrice. Oh, le farà gran piacere questo messaggio di pace e di mutua amicizia. »

Durante tutta la giornata Guglielmo non cessò di far vedere lo stupendo dono a tutti i visitatori, lor dimostrando la gioia intensa che provava.

A Corte si va chiedendo chi mai possa essere « l'amabile autore della sorpresa. »

— Naturalmente si fanno le solite supposizioni. C'è chi dice possa essere il Bismarck che ha rappresentato la Francia come abbisciatore a Berlino; altri invece pretendono che si debba salire a più in alto — fra gli uomini che stiedono attualmente ai destini di Francia.

« Comunque possa stare » esclama Bismarck, fregandosi le mani e battendosi un fianco di gioja « Sparo che non sarà lontano il giorno in cui io potrò rendere ai francesi la gioia che hanno fatto oggi provare al nostro imperatore. »

Non c'è che dire: un piacevole mistero per certo. Se si fosse in aprile parrebbe... un pesce.

LA FACCENDA DI ANDORRA.

L'imbroglio seguitasi dai telegrafi ed i fatti di Andorra, e che ha dato luogo al tono un po' vivace della stampa madrilena, provinciale, in generale, dal malinteso che regna sul carattere dei rispettivi diritti di sovranità, temporale per la Francia, e puramente ecclesiastica pel vescovo d'Urgel, sulla valle d'Andorra.

Il giornale *La Epoca* afferma testè che, se la Francia intendesse annettersi direttamente od indirettamente la valle d'Andorra, il governo spagnuolo vi si opporrebbe, ben risolutamente.

« Il vescovo d'Urgel, dice quel giornale, si è sempre adoperato per sopprimere le rivalità delle due passioni che la autorità francesi hanno *exploitée* per intervenire ostentatamente nelle cose del paese.

Il poco corretto à pure stata la condotta della Francia che in tratto profitto de'trattamenti consiliari del Gabinetto spagnuolo per ottenere dal vescovo d'Urgel la libertà dei prigionieri appartenenti al partito francese, ed una volta ottenuto l'intento, ha continuato ad agire per proprio conto senza riguardo per la Spagna.

Tale condotta mantenendosi, conclude *La Epoca*, da parte della Francia, essa finirà per provocare nella opinione pubblica spagnola sensazione ostilità.

Per altro, il telegrafo ci ha annunziato che la situazione è in via di accomodamento.

CRONACA CITTADINA

Il sorraglio di miss Cora. — Tutti ricordano qui in Milano la piccola, ma ricca bambina miss Cora, quella figlia d'Arcadi che si faceva chiamare *sister* ma che era una *frau*, la quale colla sua vanità di straniera faceva tremare perfino il re del desetto Mike Cora, che fu tra noi cinque o sei anni fa, aveva contratto a far vita ecmune in suo stesso gabbione leone, tigri, cane, lupi, agnelli, cani e galline — un esempio di cordialità e di concordia quella fagia!a!

Ebbene, il cav. Giuseppe Spatz, direttore del *Gildet Méton*, anch'egli figlio di Arcadi, anch'egli ricco bambino non ancora maturante, ha fatto qualche cosa di più: — egli ha riunito attorno alla stessa tavola quasi tutti i giornalisti di Milano — e li ha serviti tutti e ne che quei valentuomini, bisogna per una serata, hanno di sentimenti, *il mestiere*, le polemiche, la politica, e le altre noie che sono annesse al cosidetto sacerdozio della Stampa! — Ieri, proprio ieri, 25 marzo 1884 — una data memorabile, sì, ma che non morrà tramandata ai secoli, come dice la *Lombardia* — la Stampa quotidiana milanese, stanca di interessare *per dovere d'ufficio* ai banchetti degli altri, ha voluto offrire un banchetto a sè stessa, compiuto il sopraddetto Spatz.

Dovevamo essere in una trentina a rappresentare il *Corriere della Sera*, l'*Italia*, la *Lombardia*, la *Perseveranza*, il *Pungolo* e il *Sole* — come si vede, tutti i colori e tutte le gradazioni — ma invece non ne intervennero che quattro o cinque, e basta così, notando che gli assenti — per ragioni affatto personali — avevano aderito ordinatamente al banchetto ed all'idea di concordia che lo aveva suggerito. C'era di tutto un po' — vaschi e cavani, grandi e piccoli, grassi e magri, belli e brutti (più di questi che di quelli) — ma tutte brave persone e che hanno dimostrato ancora una volta come il diavolo giornalista, non sia poi una così brutta bestia come lo si vuole dipingere dal pubblico *grosso*, il quale si vendica delle nostre censure ad anche delle nostre maldicenze, se vogliamo, col farci passare per tanti sacrazani.

Quella freddezza che in ogni banchetto accompagna l'antipasto, era già scomparsa alla seconda o terza portata, e quando lungo all'arrosto, cioè allo Sciampagna, s'era a vera confusione delle lingue, ma una confusione geniale, piena di cordialità e di espansione. Come eravamo felici di avere deposto, assieme al cappello, ogni pensiero di crisi, di Camera, di questioni sociali, di progetti ferroviari, di nuovi quartieri, di dimostrazioni e di contro dimostrazioni!

Quando si stappò la prima bottiglia di Sciampagna, Lucas Partis, a cui per ragione d'età si era conferita la presidenza nominale del banchetto, si alzò e disse press'a poco così:

« Poichè il malinconico privilegio dell'età mi ha portato a quest'alto seggio, da cui mi affretterò a discendere per non mettere a troppo dura prova la mia autorità di presidente e la vostra disciplina di presidenti, segnalo il mio passaggio al potere con un atto altamente meritorio: — indico cioè la cessazione dei brindisi. »

Questo dono è circondato da un mistero, almeno per ora. Alla vigilia della festa, va niva rimessa al conte di Schleinitz, ministro della casa imperiale, una cassa proveniente da Parigi.

Oggidì, nelle arie che alitano, l'apprezziamo ad aprire una cassa... misteriosa deve essere, per un sovrano, un momento affatto peculiare.

Ma, quale gioja infantile non provò Guglielmo, allorchè, aperta la cassa, vi si trovò un superbo, ricchissimo servizio di Sèvres, portante l'iscrizione *Aux Prussiens!*

L'imperatore ne fu a prima posa così commosso che, gli occhi umidi, si dette ad esclamare: « Quel delizioso sorpresa! » Poi, soggiunse: « Presto, si porti tutto ciò all'imperatrice. Oh, le farà gran piacere questo messaggio di pace e di mutua amicizia. »

Durante tutta la giornata Guglielmo non cessò di far vedere lo stupendo dono a tutti i visitatori, lor dimostrando la gioia intensa che provava.

A Corte si va chiedendo chi mai possa essere « l'amabile autore della sorpresa. »

— Naturalmente si fanno le solite supposizioni. C'è chi dice possa essere il Bismarck che ha rappresentato la Francia come abbisciatore a Berlino; altri invece pretendono che si debba salire a più in alto — fra gli uomini che stiedono attualmente ai destini di Francia.

« Comunque possa stare » esclama Bismarck, fregandosi le mani e battendosi un fianco di gioja « Sparo che non sarà lontano il

Giorgi, ricordando gli stessi giovanili, nel suo dire una lavola, e loro uno spiritoso stesso discorso in latino; e lui successe il Levi che ben stupendamente la cantatrice nel vecchio gentiluomo veneziano — e bevette qualche altra bottiglia di Sciampagna — si fecero i più sinceri complimenti allo Spatz per l'ultimo servizio — e alle dieci tutti ora fatti!

Abbiamo passato una bellissima serata e pagato per chi non ha voluto o non ha potuto intervenire.

Comitato del Carnevalone. — Ci venne trasmesso il seguente elenco di quello mese.

Le sottoscrizioni fecero per L. 89356.60, a cui di aggiungono: l'elargizione di S. M. il Re in L. 3000; quella del nostro Municipio in L. 5700, il reparto dell'utile dalle feste concesse dal Municipio in L. 5061.20, l'introito del teatro alla Scala in L. 8000.90, i proventi per titoli diversi in L. 130.o da ultimo gli interessi sui depositi fatti alla Banca di Milano per L. 158.75 — un totale nella parte attiva del bilancio di L. 56 206.95.

L'erogazione di questa somma verrebbe così dimostrata: Spese per scritturazioni, che, carri e scorteo L. 20.500 79; per il riscaldamento della Maschera italiana L. 1250.45; per amministrazione, cancelleria, posta, ecc. L. 2941.30; per premi L. 6000; *pel fantoccio* L. 9132; per la pubblicità in città e provincia L. 4305.10); per somme cessate in mano da quella sottoscritta L. 200, cada una rimanenza di cassa di L. 1913 31.

Alla parte amministrativa era preposto il signor Romanò, segretario generale, sotto la direzione della Commissione speciale finanziaria sieda del Comitato. Le prime sottoscrizioni vennero iniziate da quel nucleo formato dai signori: Ghezzi, Romanò, Formaggio, cui si aggiunse il cav. Schiffini, che fu il più instancabile e fortunato raccoglitore: dopo di lui, il sig. Franzi ed altri che ahi allo già sogliadi.

Consiglio dell'Ordine degli Avvocati. — L'altra sera il Consiglio era convocato per la nomina del presidente in sostituzione del compianto B. Beauvenit. Dopo lunga discussione, che di *fiordaliso* fino ad ora tarda, visto che il regolamento all'art. 9 prescrive che in mancanza del presidente funzioni come tale il consigliere anziano, si stabilì di sopraseddere a tale nomina fino alle nuove elezioni, lasciando intanto da presidente il consigliere anziano comm. Goria.

Una bella festa. — Ieri sera nel salone della Civica Palestra a Porta Romana, 108, ebbe luogo il pranzo annuale sociale della Società Ginnastica Milanese.

Il salone era splendidamente illuminato col vessillo sociale ed adorno nelle pareti di tutti i programmi allegorici ed ai memorabili ritratti alle passeggiate ed alle feste succedutesi durante gli scorsi 15 anni di esistenza della Società.

Alle mense, ornate di fiori e disposte artisticamente a forma di cavallo, si sedettero ben oltre 40 soci tra cui il presidente della Società signor cav. prof. Ivanna Voglio il signor cav. Pastori direttore municipale della Civica Palestra.

Il servizio del pranzo fu assai bene eseguito dai signori Gasberti e Belloni proprietari del vicino Ristorante Nuovo Tabor.

Durante il pranzo regnò la massima cordialità e buon umore: al lavar delle mani furono fatti diversi brindisi e la fanfara della Società suonò, assai applaudite, diversi pezzi di musica — e si improvvisò un ballo generale fra i soci.

Tutto fu ginnastico compreso l'appetito dei commensali — peraltro il pasto potè sulla tavola era foggiato ad uno manubrio — e ciascun commensale ebbe posto un cappello smorticino ed un cravi sortito il menu.

Il socio Lai poi, vestito da perfetto cavalerizzo in carattere, fu colpito di fiera — presentava tre anni sapienti — Ciam, Sem e Jafet — e colle sue brione paro e da cavallo nei diversi brindisi e la fanfara guivo ai medesimi fece ebullizare dalle risa tutta la brigata — le quale applaudì poi vivamente la di lui *entrée* comica a cavallo. Ciondi una cassa ad uno biga tirata a gran corsa da due soci sani — Era pure molto ammirato uno dei soci, che sebbene alto di statura, si esibì con grande disinvoltura da giurdaporteuse nano — e con gravità faceva il giro della sala.

La simpatica cordialità che regna fra i componenti il sodalizio e l'utile che deriva dal l'esercizio ed ordinato uno degli esercizi ginnastici dovrebbe invogliare tutti i giovani milanesi ad inscriversi in questa Società Ginnastica ed a frequentare le lezioni che si danno tre volte alla settimana nella Civica Palestra.

Avviso ai giovani studiosi. — Il Ministero degli affari esteri ha aperto due concorsi per esami, l'uno alla carriera diplomatico, l'altro alla carriera consolare. Il primo di essi avrà principio nel giorno 21 maggio p. v., ed il secondo nel giorno 21 maggio stesso.

I posti messi a concorso sono tre per la carriera diplomatica e quattro per la consolare. L'aspirante non deve aver meno di 20 anni, nè più di 30. Di più esso deve aver la libera disposizione di un'annua rendita non inferiore a lire 3000 per la carriera diplomatica, e lire 3000 per la consolare.

Il Museo del Duomo. — Abbiamo veduto il progetto di un Museo degli oggetti artistici del Duomo, che verrà presentato al Consiglio di Amministrazione dal nostro Maggior tempio. Come è noto, ammonbiati nella casa dell'Amministrazione della fabbrica, vi sono oggetti interessantissimi, fra cui un modello del Duomo fatto nel 1590, di grande valore per la storia, 4.00, stoche ano vi può entrare, e con due progetti di facciata. Vi sono pure i vani disegni, ed i modelli in legno delle sette magnifici arazzi disegnati da Raffello, donati a S. Carlo dal Duca di Mantova, ed un cumulo importante di macchine, modelli, materiali, ecc.

Cura climatica gratuita. — Fino al giorno 15 del p. v. aprile, le domande del genitori, che desiderano far soggiornare i loro figli al beneficio della cura, si ricevranno presso i signori dott. M. De Orchi-stofelis, via Monforte, 14; dott. G. B. Fraschina, via Torino, 30; dott. A. Tibaldi, via Monte Napoleone, 11. Dovranno esser scritte su carta libera, e accompagnate dall'atto di nascita, da cui risulti che il ragazzo o la fanciulla abbia compiuto il 7.° anno di età, e non oltrepassato l'anno 12 aprile p. v. — *Sul pericolo di epidemie d'enteriti-lenenza* — dell'*atto* comprovante l'in-

scrizione dei ricorrenti in una delle civiche scuole elementari.

Lo stato grasile del fanciulli verrà constatato da apposita Commissione medica.

Addunanza. — Stasera, alle ore 8, sono convocati i membri della Società degli operai per lo svolgimento del seguente ordine del giorno:

1. Presentazione del conto 1883 e preventivo 1884. — 2. Proposte di modificazioni allo Statuto ed eventuale nomina di una Commissione. — 3. Proposte di modificazioni alla legge sul macchio. — Nomine delle cariche sociali pel 1884.

Società degli Artisti e Patriottica. — Ricordiamo che nella sera del 29 corrente, avrà luogo il *Ridotto-Concerto* alle ore 11. La sottoscrizioni al ricevuto e restano aperte nelle sale sociali sino a tutta la sera del 27.

Guarigioname. — Il signor Giovanni Morgantini, distinto artista italiano che trovasi da molti anni a Parigi, quello essere che, non ha guari, ricevuta la medaglia d'oro dal *Collegio internazionale di scienze, lettere ed arti* per le sue tele dipinte ad imitazione delle antiche tappezzerie di Fiandra, e Bobina e di Fontainebleau, è stato promosso al grado di commendatore nell'ordine equestre della Corona d'Italia, di *moto proprio* di Sua Maestà il Re.

N'è al degnissimo di difatti onorificonzol poiché il commendatore Morgantini è fra gl'italiani che mantengono alto il nome di *artista* nella città di Parigi, e per di più si merita della intelligenza e dello studio d'ultimo, aggiunge pur quello di essere uno dei principali benefattori della comune di Crevoladossola sua patria, nella quale ha fondato un asilo infantile a sue spese.

— Anche il signor Giovanni Battista Pozzi, capo contabile della Banca Lombarda, fu nominato cavaliere della Corona d'Italia.

Morirà lunedì sera in Milano la signora marchese Alessandrina Ricci, unica figlia di Massimo d'Azeglio e nipote di Alessandro Manzoni. Era donna colta e gentile, e negli a marchese Matteo Ricci, dotto etiere, dirittore sodo ed eloquente.

Il progetto dei nuovi quartieri farà argomento domani, giovedì, sera di discussione contemporaneamente ed alla Associazione Progressista ed alla Associazione Costituzionale.

Terremo informati i lettori di codesta discussioni, le quali certamente avr nno un valore morale ed esercitreranno una certa influenza.

Per la Poliambulanza. — L'altro giorno abbiamo dato il nome dei sottoscrittori per la Protezione dei fanciulli, oggi diamo quello dei generosi che inviano danaro ai medici di questa benefica istituzione che è la Poliambulanza, perchè, essendo questi al contatto ogni giorno di tante e vere miserie, possano fare sconti ai poveri ammalati in medicinali ed in danaro.

Una Wall Scott, L. 40 — Dal Sig. Trevisi raccolte in Borsa, 100 — Eredi Gratogani, 100 — Banca Nazionale, 150 — N. N. 20 — N. N. a mezzo dott. Nicolai, 10 — Dott. Carlo Prinlani, 15 — Rag. Zenone Zanoni 25 — Fratelli Cacchi Argiolfatti, 15 — Carlo e Napoleone fratelli Sarrocelli, 100 — Ricavato del carro mascherato e Varchioni e, 150 — Opera Pia Filantropica senza sacrifizii, 100 — Totale, L. 523.

Nuovi soci della Poliambulanza. Interpreti dei poveri beneficati, adempiono al dovere di ringraziare alla pubblica benemerenza i nomi dei benefattori.

Avvertiamo come questa offerte non siano state sollecitate, ma spontaneamente inviate dai valenti medici della speciale istituzione a profitto della istituzione, le cui spese sono interamente sostenute coi loro mezzi proprii.

Echi di domenica. — Polchè la *Lombardia* insiste nel dire che domenica al Castagno vi erano alla Passeggiata Concombe e nei colombari, aggiungendo anche il particolare che erano soldati di cavalleria spagnuoli e bersaglieri, noi a nostra volta siamo in grado di assicurare, per positive informazioni, che la *Lombardia* si ingann, e la prova sta anche nel modo con cui la *Lombardia* afferma il fatto, perchè non si capisce come mai soldati di cavalleria a piedi, specialmente quando vi è la neve, come la scorsa domenica, possano anche han Milano; e perchè quando s'adopera la truppa non la si spezza pel colombaio a gruppi e gruppetti.

Quanto poi alla famosa bandiera è bene, pregato di bandiera non era a carrozza, ma bensì, come noi abbiamo già detto nella nostra cronaca, s'era introdotto in quel convegno politico una perfezione: la bandiera aveva l'asta che si ripiegava in due, per modo che stava comodamente in una sacca per pistolone, ecc. — Azzurro scotto — Scherzo e finale.

Il perfezionamento del congegno nulla toglie alla ridicolaggine della cosa.

Musica militare. — Domani, giovedì, — Verso le ore 2 pom. d'ieri il fabbino Giovanni Conti, un contadino sui 50 anni, dall'aspetto mente simpatico, entrava nell'osteria detta del Rossoni in Viale Garibaldi N. 22, ove trovasi pure come la stessa di qualche, senza nulla ordinare. Richiesto più volte cosa os ordinare. Richiesto più volte cosa os ordinare, rispose di bere e non mala gratta, volendo restare senza prender nulla. Parlò un po' di magro avvenire fa tollerato, indi pregato di bere: non si fece lì. Conti, perciò con maggior vivacità gli fu imposto di andarsene. Il Conti allora si alzò, e tirato un grosso ago per cucire cacchi, si scagliò contro la padrona del negozio, certa Pasquale Pasquale, moglie dell'oste Rossoni Antonio, ferendola al braccio: fu subito arrestato dalla guardia.

Alla grida delle persone che erano presenti, accorrevano due Guardie di P. S. la quale, coll'aiuto di tre soldati di cavalleria e di un Vigile Urbano potè finalmente disarmare il Conti e condurlo alla Caserma.

La ferita dell'ottasa non è mortale, ma presenta qualche gravità.

Amor di fratello... amor di — Stella. — E un vecchio adagio che a troppo, spesso confermato dal fatto. fratelli nudo e Maurizio Conti... morto, il primo, abitante in Corso Venezia e vedovo ambulante di stoviglie, abitante via Vapra il secondo, non corre buon sangue; ritenendo quest'ultimo di essere stato danneggiato nelle divisioni di pochi mobili provenienti dall'eredità di una zia, dal primo presentemente di circa trentina di anni. Fatto è che ieri, dopo aver bevuto in un'osteria in Porta Ticinese, incominciarono a picchiarsi selvaggiamente. Ad un certo punto il Maurizio, trattosi un coltello, vibrò un colpo al fratello, contendogli una ferita alquanto grave alla coscia destra. Il ferito fu denunziato al Procuratore del Re.

Buon suicidi, l'uno di una dicitissima speranza l'altro di un operaio marito e padre, avvenuero ieri.

Rosi Santina, da poco tempo passò a nozze col meccanico Giovanni Bastici: nei primi giorni la felice: ma passata la breve luna di miele non le mancarono dispiaceri gravi.

La Santina era gelosa, d'una gelosia morbosa, che raccontava quasi la pazzia: e le scene per questa gravissime divennero frequenti, per cui la pace coniugale se ne sfumò da quel nido di quasi e la vita divenne impossibile ad ambedue.

La Santina aveva serii motivi per sospettare il marito di infedeltà, ma alla ingiuste accuse non aveva mai dato risposta, come accade sovente ai temperamenti gelosi, i quali sognano assolutamente che quelli i loro sospetti incitassero ad affatto istondati?

Ed non la rappiamo: oppol se assentiamo il primo caso, il marito accusato dal cronista, avrebbe diritto di chiedere la prova dell'affermazione, prova assai difficile invero.

Fatto si è che ieri, stanca della vita, in un momento di esaltazione mentale, l'infelice spezzò ai getti da una finestra del terzo piano della sua casa, in via Ludovico Muratori, fuori Porta Romana.

Fu raccolta infonte cadavere.

— Che dire poi del Carlo Fabio, il quale giovane ancora, appena sui 35 anni, ammogliato, padre d'un tenero fanciullo, diventando i suoi doveri di padre e marito, attendi si suoi giorni trangugiando una miscela di petrolio ed altre sostanze velenose.

Le grida che gli strosi dolori gli strapparono fecero accorrere i suoi, i quali impotenti a soccorrerlo, s'affrettarono a farlo ricoverare all'ospedale.

Il suo stato desta qualche inquietudine.

Il Fabio è computista di caratteri, e stava di casa in via S. Vito N. 13.

Displacenti domestici troppo intimi perchè il sottoscrivo si mettere in pubblico, ne trassero a dimenticare che la sua vita deve essere dedicata a mantenere la famiglia e ad educare il figlio.

CORRIERE DEI TEATRI

SCALA. — In causa d'una improvvisa indisposizione della attuale artista signorina Pasqua, ieri sera non s'è potuto dare l'annunziata seconda rappresentazione del *Profeta*. Essa venne quindi rimandata a stasera

Iersera, essendosi messo fuori terzo il cartellino che contrammandava la rappresentazione, molti carrozze si recarono alla porta del teatro.

— Sappiamo che la Società Orchestrale del Teatro alla Scala è stata ufficialmente invitata dal Comitato del divertimenti di Torino a recarsi colà durante l'Esposizione per darvi due grandi concerti nei giorni 10 ed 11 prossimo maggio.

L'attuale si assicurano che vi sarà alcuna difficoltà finanziarie, le quali potrebbero essere facilmente superate qualora fosse possibile assicurare un brillante esito ai detti concerti annuali che hanno luogo in primavera al nostro massimo teatro.

A noi sembra cosa inaudibile, che l'Orchestrale Milanese debba mancare alle inviti artistiche di Torino, alle quali è già assicurato il concorso delle orchestre di Bologna, Firenze e Napoli: bastarebbe i poi accennare solo a tale probabilità, perchè la cittadinanza milanese, incoraggio in folla attualmente i concerti della Scala, provi col fatti quanto le stia a cuore che la nostra famosa orchestra eguagli in tutto la sua vecchia gloria e quella già raccolte a Parigi ed a Londra.

DAL VERME — A questo teatro si allernano le due opere *Ernani* e *Lucia di Lammermoor* non contente ancora: i principali art sti sono sempre applauditi.

L'impres, per dare anche un po' di varietà alle spettacolo, pensò di assicurarsi il concorso della giovane pianista Gemma Luziani.

— Stassera dunque straordinaria rappresentazione col concorso della signora Luziani, la quale, negli intervalli dell'opera *Lucia di Lammermoor*, eseguirà i seguenti pezzi scelti sopra un unico tema: 1. Ricordi e Fiori.

1. Mendelssohn — Capriccio brillante in *si minore* per pianoforte, con accompagnamento d'orchestra.

2. a Liszt — 2 Notturni, — F. Chopin — Gran valzer in *la bemolle*.

3. Saint Saens — Gran Concerto in *sol sostenuto* per pianoforte, con accompagnamento d'orchestra — Andante sostenuto — Scherzo e finale.

(Questo gran Concerto fu eseguito dalla signora G. Luziani nell'occasione in cui le fu conferito il primo premio al Conservatorio di Parigi, nel 1883).

La Luziani merita di essere udita di nuovo anche dalla buona musica.

MILANESE — Domani, giovedì, si rappresenterà una commedia nuovissima in due atti del prof. Ricardo Castelli, intitolata: *Un cavalier da Carnovale*.

Dello stesso autore è allo studio, e crediamo che si rappresenterà quanto prima: *Un no, che non rincresce*, scherzo comico in un atto.

NOTIZIE ARTISTICHE

— Il MEFISTOFELE » A NAPOLI

Il successo del *Mefistofele* di Arrigo Boito al San Carlo di Napoli va crescendo di sera in sera, e sul successo dell'opera creata dal giovane maestro.

I giornali di quella città che analizzano la bellezze dello spartito sono pieni di grandi lodi specialmente per la Torella e pel tenore Mirko, che eseguirono una grande creazione il difficile personaggio del protagonista.

IN BANCHETTO AD ARRIGO BOITO

Completiamo poi la amichevole notizia, riprodotta dal *Pungolo* del 24 i seguenti particolari sul banchetto d'onore offerto sì egregio nostro maestro:

Alcuni dei Napoli, ieri, banchetto in onore di Arrigo Boito. La festa in Arrigo Boito, professori di S. Pietro a Maiella, e la

Fonte: (1884, p. 2).

9.2.26.2 Anexo 9.2.XCIII – O caso Cafiero, p.3

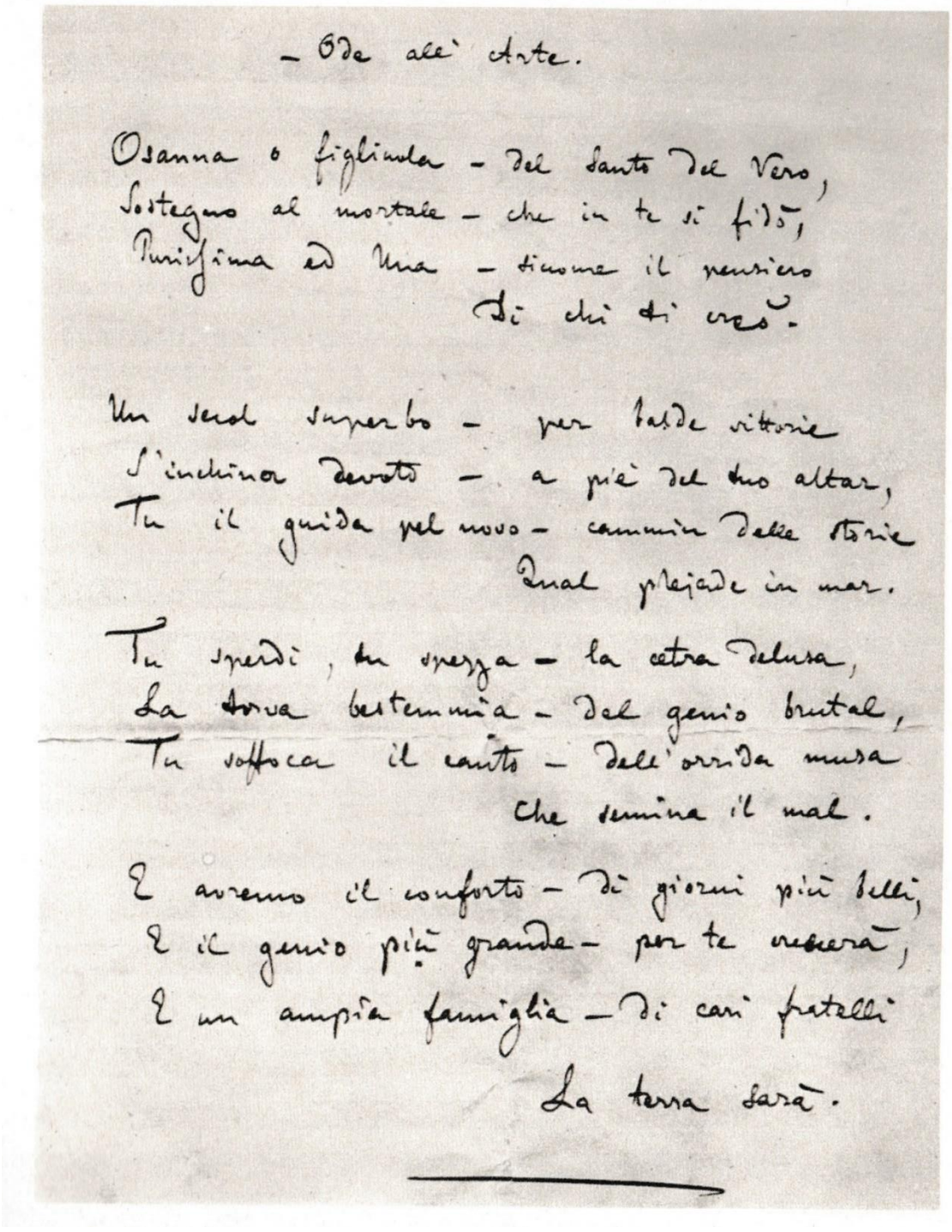
Figura 464 – Página 3 da *GMM*, Ano XXVI, Nº. 85, de 26-27 de março de 1884.

Fonte: (1884, p. 3).

9.3 ANEXOS – MANUSCRITOS

9.3.1 Anexo 9.3.I – Original do poema do Inno alle Nazioni

Figura 465 – Página autógrafa do *Inno alle Nazioni*, de Boito, musicada por Verdi.



- Ode alle Arte.

Osanna o figlinola - del santo del Vero,
Sostegno al mortale - che in te si fidò,
Purissima ed Una - tiranne il pensiero
Di chi di creò.

Un serto superbo - per tante vittorie
S'inchina devoto - a piè del tuo altar,
Tu il guida pel nuovo - cammin delle storie
Qual plejade in mar.

Tu spendi, tu spezza - la cetra delusa,
La bocca bestemmia - del genio brutal,
Tu soffoca il canto - dell'orrida musa
Che semina il mal.

E avremo il conforto - di giorni più belli,
E il genio più grande - per te vedrà,
E un ampia famiglia - di cari fratelli
La terra sarà.

Fonte: (ABBIATI, 1963b, p. 688).

– Transcrição do texto –
Arte! parola universale e santa Come l'Amor, come la Fede, come La Luce; ergiamti un salmeggiar di laudi, E che le genti tutte, d'ogni terra, D'ogni idioma, d'ogni culto all'Arte Intonino devote un armonioso Cantico novo… Osanna o figliuola – del Santo del Veto, Sostegno al mortale – che in te si fidò, Purissima ed Una – siccome il pensiero Dio ti creò. Un secol superbo – per balde vittorie S'inchina devoto – a pie' del tuo altar Tu il guida pel povo – cammin delle storie Qual plejade in mar. Tu sperdi, tu spezza – la cetra delusa, La torva bestemmia – del genio brutal, Tu soffoca il canto – dell'orrida musa Che semina il mal. E avremo il conforto – di giorni più belli E il genio più grande – per te crescerà, E un'ampia famiglia – di cari fratelli La terra sarà.

9.4 ANEXOS – TEXTOS E IMAGENS

9.4.1 Anexo 9.4.I – Poema Final do Inno alle Nazioni

CORI DI POPOLO

Gloria pei cieli altissimi,
Pei culminosi monti,
Pel limpidi orizzonti
Gemmati dí splendor.
E in questo dí giocondo
Balzi di gioia il mondo,
Perché vicino agli uomini
È il regno dell Amor,
Gloria! I venturi popoli
Ne cantin la memoria,
Gloria pei cieli! … Gloria!

BARDO

Spettacolo sublime! … ecco … dai lidi
Remoti della terra, ove rifulge
Cocentemente il sol, ove discende
Bianco manto la neve, una migrante
Schiera di navi remigar per l'acque
Degli ampli oceani, ed affollarsi tutte
Ad un magico Tempio, ed in quel Tempio
Spandere a mille a mille i portentosi
Miracoli del genio!… E fuvvi un giorno
Che passò furïando, quel bïeco

Fantasma della guerra; e allora udissi
Un cozzar d'armi, un saettar di spade,
Un tempestar di carri e di corsieri,
Un grido di trionfo… e un uluante
Urlo... e là, dove fumò di sangue
Il campo di battaglia, un luttüoso
Campo santo levarsì, e un'elegia
Di preghiere, di pianti e di lamenti …
Ma in oggi un soffio di serena Dea
Spense quell'ire, e se vi furono in campo
Avversarii crudeli, oggi non v'hanno,
In questo Tempio che *Fratelli in Arte*,
E a Dio che 'l volle alziam di laudi un canto.

TUTTI

Signor, che sulla terra
Rugiade spargi e fior
E nembi di fulgori
E balsami d'amor;
Fa che la pace torni
Coi benedetti giorni,
Ne dona santi e belli
Secoli di splendor.
E un mondo di Fratelli.
Sarà la terra ognor.

Echeggiano gl'inni nazionali d'Inghilterra, di Francia e d'Italia.

BARDO

Salve, Inghilterra, Regina dei mari Di libertà vessillo antico! … E Francia, Tu, che spargesti il generoso sangue Per una terra incatenata, salve! E tu mia patria… Italia mia… che il cielo Vegli su te fino a quel dí che grande, Libera ed una tu risorga al sole!

Fonte: (NARDI, 1942a, p. 1363-1364).

9.4.2 Anexo 9.4.II – Esboço de Rei Lear

Figura 466 – Esboço de *Rei Lear* (1880). Domenico Morelli.

Fonte: (LEVI, 1906, p. 227).

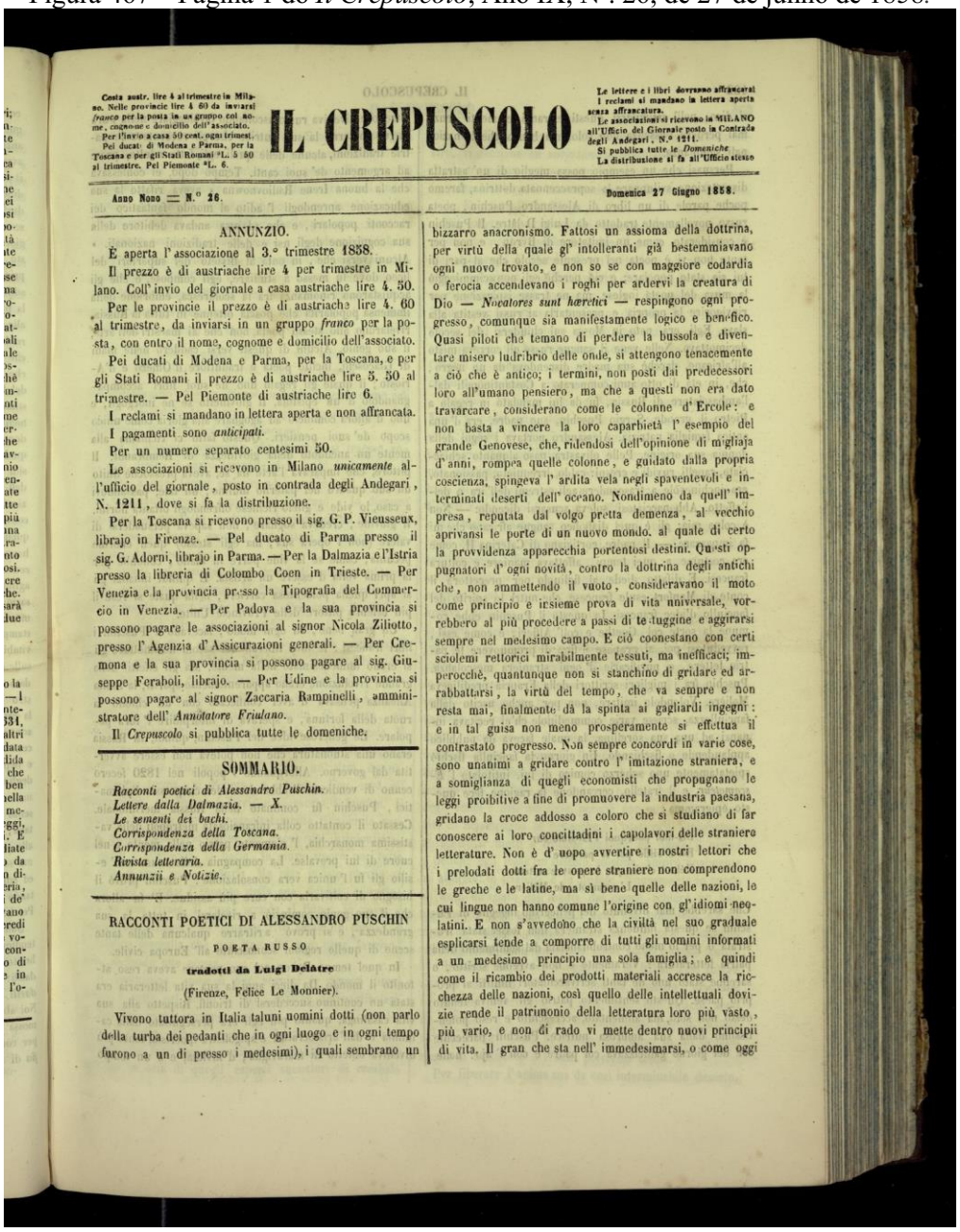
10 APÊNDICES

10.1 APÊNDICES – TRANSCRIÇÃO E TRADUÇÃO DE PERIÓDICOS

10.1.1 Apêndice 10.1.I – Il Crepuscolo (1858:16)

10.1.1.1 Apêndice 10.1.II – Il Crepuscolo (1858:16): estrangeirismo na música italiana, p.1

Figura 467 – Página 1 do *Il Crepuscolo*, Ano IX, Nº. 26, de 27 de junho de 1858.



Costa austr. lire 4 al trimestre in Milano. Nelle provincie lire 4. 60 da inviarsi franco per la posta in un gruppo col nome, cognome e domicilio dell'associato. Per l'invio a casa 50 cent. ogni trimest. Pei ducati di Modena e Parma, per la Toscana e per gli Stati Romani fl. 5. 50 al trimestre. Pel Piemonte fL. 6.

IL CREPUSCOLO

Le lettere e i libri devranno affrancarsi I reclami si mandano in lettera aperta senza affrancatura. Le associazioni si ricevono in MILANO all'Ufficio del Giornale posto in Contrada degli Andegari, N.° 1211. Si pubblica tutte le *Domeniche* La distribuzione si fa all'Ufficio stesso

Anno Nono = N.° 26. Domenica 27 Giugno 1858.

ANNUNZIO.

È aperta l'associazione al 3.° trimestre 1858.

Il prezzo è di austriache lire 4 per trimestre in Milano. Coll'invio del giornale a casa austriache lire 4. 50.

Per le provincie il prezzo è di austriache lire 4. 60 al trimestre, da inviarsi in un gruppo *franco* per la posta, con entro il nome, cognome e domicilio dell'associato.

Pei ducati di Modena e Parma, per la Toscana, e per gli Stati Romani il prezzo è di austriache lire 5. 50 al trimestre. — Pel Piemonte di austriache lire 6.

I reclami si mandano in lettera aperta e non affrancata.

I pagamenti sono *anticipati*.

Per un numero separato centesimi 50.

Le associazioni si ricevono in Milano *unicamente* all'ufficio del giornale, posto in contrada degli Andegari, N. 1211, dove si fa la distribuzione.

Per la Toscana si ricevono presso il sig. G. P. Vieusseux, librajo in Firenze. — Pel ducato di Parma presso il sig. G. Adorni, librajo in Parma. — Per la Dalmazia e l'Istria presso la libreria di Colombo Coen in Trieste. — Per Venezia e la provincia presso la Tipografia del Commercio in Venezia. — Per Padova e la sua provincia si possono pagare le associazioni al signor Nicola Ziliotto, presso l'Agenzia d'Assicurazioni generali. — Per Cremona e la sua provincia si possono pagare al sig. Giuseppe Feraboli, librajo. — Per Udine e la provincia si possono pagare al signor Zaccaria Rampinelli, amministratore dell'*Annotatore Friulano*.

Il *Crepuscolo* si pubblica tutte le domeniche.

SOMMARIO.

Racconti poetici di Alessandro Puschin.
Lettere dalla Dalmazia. — X.
Le sementi dei bachi.
Corrispondenza della Toscana.
Corrispondenza della Germania.
Rivista letteraria.
Annunzii e Notizie.

RACCONTI POETICI DI ALESSANDRO PUSCHIN

POETA RUSSO

tradotti da Luigi Delâtre

(Firenze, Felice Le Monnier).

Vivono tuttora in Italia taluni uomini dotti (non parlo della turba dei pedanti che in ogni luogo e in ogni tempo furono a un di presso i medesimi), i quali sembrano un bizzarro anacronismo. Fattosi un assioma della dottrina, per virtù della quale gl' intolleranti già bestemmiavano ogni nuovo trovato, e non so se con maggiore codardia o ferocia accendevano i roghi per ardervi la creatura di Dio — *Novatores sunt hæretici* — respingono ogni progresso, comunque sia manifestamente logico e benefico. Quasi piloti che temano di perdere la bussola e diventare misero ludribrio delle onde, si attengono tenacemente a ciò che è antico; i termini, non posti dai predecessori loro all'umano pensiero, ma che a questi non era dato travarcare, considerano come le colonne d'Ercole: e non basta a vincere la loro caparbietà l'esempio del grande Genovese, che, ridendosi dell'opinione di migliaja d'anni, rompea quelle colonne, e guidato dalla propria coscienza, spingeva l'ardita vela negli spaventevoli e interminati deserti dell'oceano. Nondimeno da quell'impresa, reputata dal volgo pretta demenza, al vecchio aprivansi le porte di un nuovo mondo, al quale di certo la provvidenza apparecchia portentosi destini. Questi oppugnatori d'ogni novità, contro la dottrina degli antichi che, non ammettendo il vuoto, consideravano il moto come principio e insieme prova di vita universale, vorrebbero al più procedere a passi di testuggine e aggirarsi sempre nel medesimo campo. E ciò coonestano con certi sciolemi rettorici mirabilmente tessuti, ma inefficaci; imperocchè, quantunque non si stanchino di gridare ed arrabbattarsi, la virtù del tempo, che va sempre e non resta mai, finalmente dà la spinta ai gagliardi ingegni: e in tal guisa non meno prosperamente si effettua il contrastato progresso. Non sempre concordi in varie cose, sono unanimi a gridare contro l'imitazione straniera, e a somiglianza di quegli economisti che propugnano le leggi proibitive a fine di promuovere la industria paesana, gridano la croce addosso a coloro che si studiano di far conoscere ai loro concittadini i capolavori delle straniere letterature. Non è d'uopo avvertire i nostri lettori che i prelodati dotti fra le opere straniere non comprendono le greche e le latine, ma sì bene quelle delle nazioni, le cui lingue non hanno comune l'origine con gl'idiomi neolatini. E non s'avvedono che la civiltà nel suo graduale esplicarsi tende a comporre di tutti gli uomini informati a un medesimo principio una sola famiglia; e quindi come il ricambio dei prodotti materiali accresce la ricchezza delle nazioni, così quello delle intellettuali dovizie rende il patrimonio della letteratura loro più vasto, più vario, e non di rado vi mette dentro nuovi principii di vita. Il gran che sta nell'immedesimarsi, o come oggi

Fonte: (Il crepuscolo [1858:A. 9, giu., 27, fasc. 26], 1858, p. 401).

– Transcrição da página 1 –

ANNUNZIO.

È aperta l'associazione al 3° trimestre 1858.

Il prezzo è di austriache lire 4 per trimestre in Milano. Coll'invio del giornale a casa austriache lire 4. 50.

Per le provincie il prezzo è di austriache lire 4. 60 al trimestre, da inviarsi in un gruppo franco per la posta, con entro il nome, cognome e domicilio dell'associato.

Pei ducati di Modena e Parma, per la Toscana, e per gli Stati Romani il prezzo è di austriache lire 5. 50 al trimestre. – Pel Piemonte di austriache lire 6.

I reclami si mandano in lettera aperta e non affrancata.

I pagamenti sono *anticipati*.

Per un numero separato centesimi 50.

Le associazioni si ricevono in Milano *unicamente* all'ufficio del giornale, posto in contrada degli Andegari, N. 1211, dove si fa la distribuzione.

Per la Toscana si ricevono presso il sig. G.P. Vieusseux,
librajo in Firenze. – Pel ducato di Parma presso il sig. G. Adorni, librajo in Parma. – Per la Dalmazia e l'Istria presso la libreria di Colombo Coen in Trieste. – Per Venezia e la provincia presso la Tipografia del Commercio in Venezia. – Per Padova e la sua provincia si possono pagare le associazioni al signor Nicola Ziliotto, presso l'Agenzia d'Assicurazioni generali. – Per Cremona e la sua provincia si possono pagare al sig. Giuseppe Feraboli, librajo. – Per Udine e la provincia si possono pagare al signor Zaccaria Rampinelli, amministratore dell' *Annotatore Friulano.*

Il *Crepuscolo* si pubblica tutte le domeniche.

SOMMARIO.

Racconti poetici di Alessandro Puschin.
Lettere dalla Dalmazia. – X.
Le sementi dei bachi.
Corrispondenza della Toscana.
Corrispondenza della Germania.
Rivista letteraria.
Annunzii e Notizie.

RACCONTI POETICI DI ALESSANDRO PUSCHIN

POETA RUSSO

tradotti da Luigi Deltre

(Firenze, Felice Le Monnier)

Vivono tuttora in Italia taluni uomini dotti (non parlo della turba dei pedanti che in ogni luogo e in ogni tempo furono a un di presso i medesimi), i quali sembrano un bizzarro anacronismo. Fattosi un assioma della dottrina, per virtù della quale gl'intolleranti già bestemmiavano ogni nuovo trovato, e non so se con maggiore codardia o ferocia accendevano i roghi per ardervi la creatura di Dio – *Novatores sunt hæretici* – respingono ogni progresso, comunque sia manisfestamente logico e benefico. Quasi piloti che temano di perdere la bussola e diventare misero ludribrio delle onde, si attengono tenacemente a ciò che è antico; i termini, non posti dai predecessori loro all'umano pensiero, ma che a questi non era dato travarcare, considerano come le colonne d'Ercole: e non basta a vincere la loro caparbietà l'esempio del grande Genovese, che, ridendosi dell'opinione di migliaja d'anni, rompea quelle colonne, e guidato dalla propria coscienza, spingeva l'ardita vela negli spaventevoli e interminati deserti dell'oceano. Nondimemno da quell' impresa, reputata dal volgo pretta demenza, al vecchio aprivansi le porte di un nuovo mondo, al quale di certo la provvidenza apparecchia portentosi destini. Questi oppugnatori d'ogni novità, contro la dottrina degli antichi che. Non ammettendo il vuoto, considavano il moto come principio e insieme prova di vita universale, vorrebbero al più procedere a passi di testuggine e aggirarsi sempre nel medesimo campo. E ciò coonestano con certi sciolemi rettorici mirabilmente tessuti, ma inefficaci; imperocchè, quantunque non si stanchino di gridare ed arrabbattarsi, la virtù del tempo, che va sempre e non resta mai, finalmente dà la spinta ai gagliardi ingegni: e in tal guisa non meno prosperamente si effettua il contrastato progresso. Non sempre concordi in varie cose, sono unanimi a gridare contro l'imitazione straniera, e a somiglianza di quegli economisti che propugnano le leggi proibitive a fine di promuovere la industria paesana, gridano la croce addosso a coloro che si studiano di gar conoscere ai loro concittadini i capolavori delle straniere letterature. Non è d'uopo avvertire i nostri lettori che i prelodati dotti fra le opere straniere non comprendono le greche e le latine, ma sì bene quelle delle nazioni, le cui lingue non hanno comune l'origine con gl'idiomi neolatini. E non s'avvedono che la civiltà nel suo graduale esplicarsi tende a comporre di tutti gli uomini informati a un medesimo principio una sola famiglia; e quindi come il ricambio dei prodotti materiali accresce la ricchezza delle nazioni, così quello delle intellettuali dovizie rende il patrimonio della letteratura loro più vasto, più vario, e non di rado vi mette dentro nuovi principii di vita. Il gran che sta nell'immedesimarsi, o come oggi

– Tradução do texto transcrito[613] –

ANNUNZIO.

È aperta l'associazione al 3° trimestre 1858.

Il prezzo è di austriache lire 4 per trimestre in Milano. Coll'invio del giornale a casa austriache lire 4. 50.

Per le provincie il prezzo è di austriache lire 4. 60 al trimestre, da inviarsi in un gruppo franco per la posta, con entro il nome, cognome e domicilio dell'associato.

Pei ducati di Modena e Parma, per la Toscana, e per gli Stati Romani il prezzo è di austriache lire 5. 50 al trimestre. – Pel Piemonte di austriache lire 6.

I reclami si mandano in lettera aperta e non affrancata.

I pagamenti sono *anticipati*.

Per un numero separato centesimi 50.

Le associazioni si ricevono in Milano *unicamente* all'ufficio del giornale, posto in contrada degli Andegari, N. 1211, dove si fa la distribuzione.

Per la Toscana si ricevono presso il sig. G.P. Vieusseux,
librajo in Firenze. – Pel ducato di Parma presso il sig. G. Adorni, librajo in Parma. – Per la Dalmazia e l'Istria presso la libreria di Colombo Coen in Trieste. – Per Venezia e la provincia presso la Tipografia del Commercio in Venezia. – Per Padova e la sua provincia si possono pagare le associazioni al signor Nicola Ziliotto, presso l'Agenzia d'Assicurazioni generali. – Per Cremona e la sua provincia si possono pagare al sig. Giuseppe Feraboli, librajo. – Per Udine e la provincia si possono pagare al signor Zaccaria Rampinelli, amministratore dell' *Annotatore Friulano*.

Il *Crepuscolo* si pubblica tutte le domeniche.

SOMMARIO.

Racconti poetici di Alessandro Puschin.
Lettere dalla Dalmazia. – X.
Le sementi dei bachi.
Corrispondenza della Toscana.
Corrispondenza della Germania.
Rivista letteraria.
Annunzii e Notizie.

RACCONTI POETICI DI ALESSANDRO PUSCHIN

POETA RUSSO

tradotti da Luigi Deltre

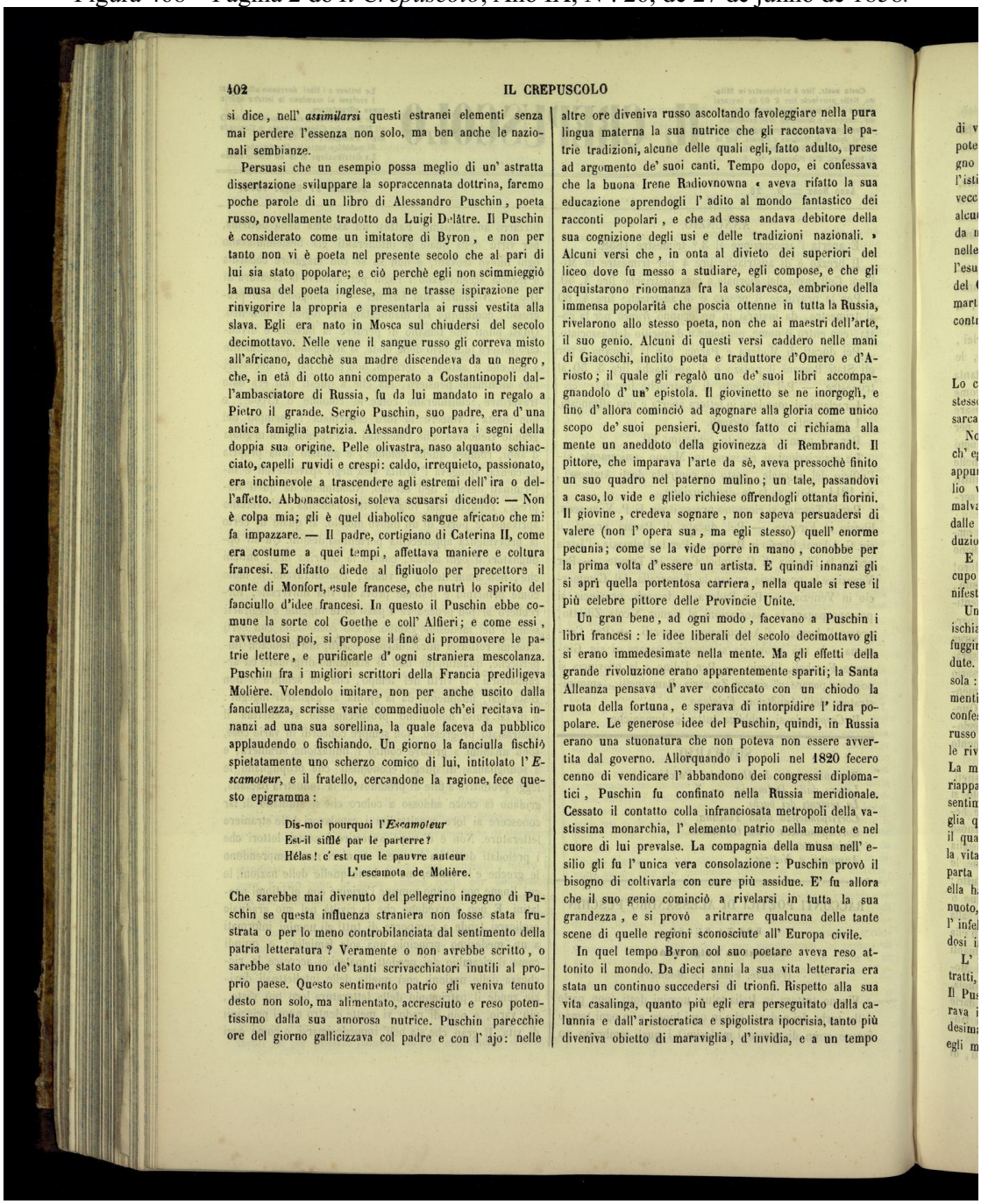
(Firenze, Felice Le Monnier)

Vivono tuttora in Italia taluni uomini dotti (non parlo della turba dei pedanti che in ogni luogo e in ogni tempo furono a un di presso i medesimi), i quali sembrano un bizzarro anacronismo. Fattosi un assioma della dottrina, per virtù della quale gl'intolleranti già bestemmiavano ogni nuovo trovato, e non so se con maggiore codardia o ferocia accendevano i roghi per ardervi la creatura di Dio – *Novatores sunt hæretici* – respingono ogni progresso, comunque sia manisfestamente logico e benefico. Quasi piloti che temano di perdere la bussola e diventare misero ludribrio delle onde, si attengono tenacemente a ciò che è antico; i termini, non posti dai predecessori loro all'umano pensiero, ma che a questi non era dato travarcare, considerano come le colonne d'Ercole: e non basta a vincere la loro caparbietà l'esempio del grande Genovese, che, ridendosi dell'opinione di migliaja d'anni, rompea quelle colonne, e guidato dalla propria coscienza, spingeva l'ardita vela negli spaventevoli e interminati deserti dell'oceano. Nondimemno da quell' impresa, reputata dal volgo pretta demenza, al vecchio aprivansi le porte di un nuovo mondo, al quale di certo la provvidenza apparecchia portentosi destini. Questi oppugnatori d'ogni novità, contro la dottrina degli antichi che. Non ammettendo il vuoto, considavano il moto come principio e insieme prova di vita universale, vorrebbero al più procedere a passi di testuggine e aggirarsi sempre nel medesimo campo. E ciò coonestano con certi sciolemi rettorici mirabilmente tessuti, ma inefficaci; imperocchè, quantunque non si stanchino di gridare ed arrabbattarsi, la virtù del tempo, che va sempre e non resta mai, finalmente dà la spinta ai gagliardi ingegni: e in tal guisa non meno prosperamente si effettua il contrastato progresso. Nem sempre concordantes em várias coisas, são unânimes em gritar contra imitações estrangeiras e, à semelhança dos economistas que defendem leis proibitivas para promover a indústria local, clamam pela cruz para aqueles que procuram ensinar aos seus concidadãos as obras-primas das literaturas estrangeiras. Não é necessário advertir nossos leitores que os prelodatos doutos em obras estrangeiras não incluem as gregas e as latinas, mas apenas aquela das nações, cujas línguas não têm a mesma origem dos idiomas neolatinos. E não percebem que a civilização em seu desenvolvimento gradual tende a se compor de todos os homens formados em um mesmo princípio, uma só família; e, portanto, assim como a troca de produtos materiais aumenta a riqueza das nações, também a dos intelectuais torna a riqueza da própria literatura mais vasta, mais variada e, frequentemente, introduz-lhe novos princípios de vida. A grandeza de especializar-se, ou como hoje

[613] N.T.: o texto principal para a presente investigação foi destacado do seu contexto, em cor preta, desbotando-se em cinza a parte irrelevante. Apenas o trecho realçado foi traduzido.

10.1.1.2 Apêndice 10.1.III – Il Crepuscolo (1858:16): estrangeirismo na música italiana, p.2

Figura 468 – Página 2 do *Il Crepuscolo*, Ano IX, Nº. 26, de 27 de junho de 1858.



si dice, nell' *assimilarsi* questi estranei elementi senza mai perdere l'essenza non solo, ma ben anche le nazionali sembianze.

Persuasi che un esempio possa meglio di un' astratta dissertazione sviluppare la sopraccennata dottrina, faremo poche parole di un libro di Alessandro Puschin, poeta russo, novellamente tradotto da Luigi Delâtre. Il Puschin è considerato come un imitatore di Byron, e non per tanto non vi è poeta nel presente secolo che al pari di lui sia stato popolare; e ciò perchè egli non scimmieggiò la musa del poeta inglese, ma ne trasse ispirazione per rinvigorire la propria e presentarla ai russi vestita alla slava. Egli era nato in Mosca sul chiudersi del secolo decimottavo. Nelle vene il sangue russo gli correva misto all'africano, dacchè sua madre discendeva da un negro, che, in età di otto anni comperato a Costantinopoli dall'ambasciatore di Russia, fu da lui mandato in regalo a Pietro il grande. Sergio Puschin, suo padre, era d' una antica famiglia patrizia. Alessandro portava i segni della doppia sua origine. Pelle olivastra, naso alquanto schiacciato, capelli ruvidi e crespi: caldo, irrequieto, passionato, era inchinevole a trascendere agli estremi dell' ira o dell'affetto. Abbonacciatosi, soleva scusarsi dicendo: — Non è colpa mia; gli è quel diabolico sangue africano che mi fa impazzare. — Il padre, cortigiano di Caterina II, come era costume a quei tempi, affettava maniere e coltura francesi. E difatto diede al figliuolo per precettore il conte di Monfort, esule francese, che nutrì lo spirito del fanciullo d'idee francesi. In questo il Puschin ebbe comune la sorte col Goethe e coll' Alfieri; e come essi, ravvedutosi poi, si propose il fine di promuovere le patrie lettere, e purificarle d' ogni straniera mescolanza. Puschin fra i migliori scrittori della Francia prediligeva Molière. Volendolo imitare, non per anche uscito dalla fanciullezza, scrisse varie commediuole ch'ei recitava innanzi ad una sua sorellina, la quale faceva da pubblico applaudendo o fischiando. Un giorno la fanciulla fischiò spietatamente uno scherzo comico di lui, intitolato l' *Escamoteur*, e il fratello, cercandone la ragione, fece questo epigramma:

Dis-moi pourquoi l'*Escamoteur*
Est-il sifflé par le parterre?
Hélas! c'est que le pauvre auteur
L'escamota de Molière.

Che sarebbe mai divenuto del pellegrino ingegno di Puschin se questa influenza straniera non fosse stata frustrata o per lo meno controbilanciata dal sentimento della patria letteratura? Veramente o non avrebbe scritto, o sarebbe stato uno de' tanti scrivacchiatori inutili al proprio paese. Questo sentimento patrio gli veniva tenuto desto non solo, ma alimentato, accresciuto e reso potentissimo dalla sua amorosa nutrice. Puschin parecchie ore del giorno gallicizzava col padre e con l' ajo: nelle altre ore diveniva russo ascoltando favoleggiare nella pura lingua materna la sua nutrice che gli raccontava le patrie tradizioni, alcune delle quali egli, fatto adulto, prese ad argomento de' suoi canti. Tempo dopo, ei confessava che la buona Irene Radiovnowna « aveva rifatto la sua educazione aprendogli l' adito al mondo fantastico dei racconti popolari, e che ad essa andava debitore della sua cognizione degli usi e delle tradizioni nazionali. » Alcuni versi che, in onta al divieto dei superiori del liceo dove fu messo a studiare, egli compose, e che gli acquistarono rinomanza fra la scolaresca, embrione della immensa popolarità che poscia ottenne in tutta la Russia, rivelarono allo stesso poeta, non che ai maestri dell'arte, il suo genio. Alcuni di questi versi caddero nelle mani di Giacoschi, inclito poeta e traduttore d'Omero e d'Ariosto; il quale gli regalò uno de' suoi libri accompagnandolo d' un' epistola. Il giovinetto se ne inorgoglì, e fino d' allora cominciò ad agognare alla gloria come unico scopo de' suoi pensieri. Questo fatto ci richiama alla mente un aneddoto della giovinezza di Rembrandt. Il pittore, che imparava l'arte da sè, aveva pressochè finito un suo quadro nel paterno mulino; un tale, passandovi a caso, lo vide e glielo richiese offrendogli ottanta fiorini. Il giovine, credeva sognare, non sapeva persuadersi di valere (non l' opera sua, ma egli stesso) quell' enorme pecunia; come se la vide porre in mano, conobbe per la prima volta d' essere un artista. E quindi innanzi gli si aprì quella portentosa carriera, nella quale si rese il più celebre pittore delle Provincie Unite.

Un gran bene, ad ogni modo, facevano a Puschin i libri francesi: le idee liberali del secolo decimottavo gli si erano immedesimate nella mente. Ma gli effetti della grande rivoluzione erano apparentemente spariti; la Santa Alleanza pensava d' aver conficcato con un chiodo la ruota della fortuna, e sperava di intorpidire l' idra popolare. Le generose idee del Puschin, quindi, in Russia erano una stuonatura che non poteva non essere avvertita dal governo. Allorquando i popoli nel 1820 fecero cenno di vendicare l' abbandono dei congressi diplomatici, Puschin fu confinato nella Russia meridionale. Cessato il contatto colla infranciosata metropoli della vastissima monarchia, l' elemento patrio nella mente e nel cuore di lui prevalse. La compagnia della musa nell' esilio gli fu l' unica vera consolazione: Puschin provò il bisogno di coltivarla con cure più assidue. E' fu allora che il suo genio cominciò a rivelarsi in tutta la sua grandezza, e si provò a ritrarre qualcuna delle tante scene di quelle regioni sconosciute all' Europa civile.

In quel tempo Byron col suo poetare aveva reso attonito il mondo. Da dieci anni la sua vita letteraria era stata un continuo succedersi di trionfi. Rispetto alla sua vita casalinga, quanto più egli era perseguitato dalla calunnia e dall'aristocratica e spigolistra ipocrisia, tanto più diveniva obietto di maraviglia, d' invidia, e a un tempo

Fonte: (Il crepuscolo [1858:A. 9, giu., 27, fasc. 26], 1858, p. 402).

– Transcrição da página 2 –

si dice, nell'*assimilarsi* questi estranei elementi senza mai perdere l'essenza non solo, ma ben anche le nazionali sembianze.

Persuasi che un esempio possa meglio di un' astratta dissertazione sviluppare la sopraccennata dottrina, faremo poche parole di un libro di Alessandro Puschin, poeta russo, novellamente tradotto da Luigi Delâtre. Il Puschin è considerato come un imitatore di Byron, e non per tanto non vi è poeta nel presente secolo che al pari di lui sia stato popolare; e ciò perché egli non scimmieggiò la musa del poeta inglese, ma ne trasse ispirazione per rinvigorire la propria e presentarla ai russi vestita alla slava. Egli era nato in Mosca sul chiudersi del secolo decimottavo. Nelle vene il sangue russo gli correva misto all'africano, dacchè sua madre discendeva da un negro, che in età di otto anni comperato a Costantinopoli dall'ambasciatore di Russia, fu da lui mandato in regalo a Pietro il grande. Sergio Puschin, suo padre, era d'una antica famiglia patrizia. Alessandro portava i segni della doppia sua origine. Pelle olivastra, naso alquanto schiacciato, capelli ruvidi e crespi: caldo, irrequieto, passionato, era inchinevole a trascendere agli estremi dell'ira o dell'affetto. Abbonacciatosi, soleva scusarsi dicendo: – Non è colpa mia; gli è quel diabolico sangue africano che mi fa impazzare. – Il padre, cortigiano di Caterina II, come era costume a quei tempi, affettava maniere e coltura francesi. E difatto diede al fifliuolo per precettore il conte di Monfort, esule francese, che nutrì lo spirito del fanchiullo d'idee francesi. In questo il Puschin ebbe comune la sorte col Goethe e coll'Alfieri; e come essi, ravvedutosi poi, si propose il fine di promuovere le patrie lettere, e purificarle d'ogni straniera mescolanza. Puschin fra i migliori scrittori della Francia prediligeva Molière. Volendolo imitare, non per anche uscito dalla fanciullezza, scrisse varie commediuole ch'ei recitava innanzi ad una sua sorellina, la quale faceva da publico applaudendo o fischiando. Un giorno la fanciulla fischiò spietatamente uno scherzo comico di lui, intitolato l'*Escamoteur,* e il fratello, cercandone la ragione, fece que0 sto epigramma:

Dis-moi pourquoi l'*Escamoteur*
Est-il sifflé par le parterre ?
Hélas ! c'est que le pauvre auteu
L'escaota de Molière.

Che sarebbe mai divenuto del pellegrino ingegno di Puschin se questa influenza straniera non fosse stata frustrata o per lo meno controbilanciata dal sentimento della patria letteratura? Veramente o non avrebbe scritto, o sarebbe stato uno de'tanti scrivacchiatori inutili al proprio paese. Questo sentimento patrio gli veniva tenuto desto non solo, ma alimentato, accresciuto e reso potentissimo dalla sua amorosa nutrice. Puschin parecchie ore del giorno gallicizzava col padre e con l'ajo: nelle altre ore diveniva russo ascoltando favoleggiare nella pura lingua materna la sua nutrice che gli raccontava le patrie tradizioni, alcune delle quali egli, fatto adulto, prese ad argomento de' suoi canti. Tempo dopo, ei confessava che la buona Irene Radiovnowna «aveva rifatto la sua educazione aprendogli l'adito al mondo fantastico dei racconti popolari, e che ad essa andava debitore della sua cognizione degli usi e delle tradizioni nazionali.» Alcuni versi che, in onta al divieto dei superiori del liceo dove fu messo a studiare, egli compose, e che gli acquistarono rinomanza fra la scolaresca, embrione della immensa popolarità che poscia ottenne in tutta la Russia, rivelarono allo stesso poeta, non che ai maestri dell'arte, il suo genio. Alcuni di questi versi caddero nelle mani di Giacoschi, inclito poeta e traduttore d'Omero e d'Ariosto; il quale gli regalò uno de' suoi libri accompagnandolo d'un epistola. Il giovinetto se ne inorgogli, e fino d'allora cominciò ad agognare alla gloria come unico scopo de'suoi pensieri. Questo fatto ci richiama alla mente un aneddoto della giovinezza di Rembrandt. Il pittore, che imparava l'arte da sé, aveva pressochè finito un suo quadro nel paterno mulino; un tale, passandovi a caso, lo vide e glielo richiese offrendogli ottanta fiorini, Il giovine, credeva sognare, non sapeva persuadersi di valere (non l'opera sua, ma egli stesso) quell'enorme pecunia; come se la vide porre in mano, conobbe per la prima volta d'essere un artista. E quindi innanzi gli si aprì quella portentosa carriera, nella quale si rese il più celebre pittore delle Provincie Unite.

Un gran bene, ad ogni modo, facevano a Puschin i libri francesi: le idee liberali del secolo decimottavo gli si erano rivoluzione erano apparentemente spariti; la Santa Alleanza pensava d'aver conficcato con un chiodo la ruota della fortuna, e sperava di intorpidire l'idra popolare. Le generose idee del Puschin, quindi, in Russia erano una stuonatura che non poteva non essere avvertita dal governo. Allorquando i popoli nel 1820 fecero cenno di vendicare l'abbandono dei congressi diplomatici, Puschin fu confinato nella Russia meridionale. Cessato il contato colla infranciosata metropoli della vastissima monarchia, l'elemento patrio nella mente e nel cuore di lui prevalse. La compagnia della musa nell'esilio gli fu l'unica vera consolazione: Puschin provò il bisogno di coltivarla con cure più assidue. E' fu allora che il suo genio cominciò a rivelarsi in tutta la sua grandezza, e si provò a ritrarre qualcuna delle tante scene di quelle regioni sconosciute all'Europa civile.

In quel tempo Byron col suo poetare aveva reso attonito il mondo. Da dieci anni la sua vita letteraria era stata un continuo succedersi di trionfi. Rispetto alla sua vita casalinga, quanto più egli era perseguitato dalla calunnia e dall'aristocratica e spigolistra ipocrisia, tanto più diveniva obietto di maraviglia, d'invidia, e a un tempo

– Tradução do texto transcrito[614] –

se diz, no assimilar elementos estranhos sem jamais, perder a essência nem as características nacionais.

Persuasi che un esempio possa meglio di un' astratta dissertazione sviluppare la sopraccennata dottrina, faremo poche parole di un libro di Alessandro Puschin, poeta russo, novellamente tradotto da Luigi Delâtre. Il Puschin è considerato come un imitatore di Byron, e non per tanto non vi è poeta nel presente secolo che al pari di lui sia stato popolare; e ciò perché egli non scimmieggiò la musa del poeta inglese, ma ne trasse ispirazione per rinvigorire la propria e presentarla ai russi vestita alla slava. Egli era nato in Mosca sul chiudersi del secolo decimottavo. Nelle vene il sangue russo gli correva misto all'africano, dacchè sua madre discendeva da un negro, che in età di otto anni comperato a Costantinopoli dall'ambasciatore di Russia, fu da lui mandato in regalo a Pietro il grande. Sergio Puschin, suo padre, era d'una antica famiglia patrizia. Alessandro portava i segni della doppia sua origine. Pelle olivastra, naso alquanto schiacciato, capelli ruvidi e crespi: caldo, irrequieto, passionato, era inchinevole a trascendere agli estremi dell'ira o dell'affetto. Abbonacciatosi, soleva scusarsi dicendo: – Non è colpa mia; gli è quel diabolico sangue africano che mi fa impazzare. – Il padre, cortigiano di Caterina II, come era costume a quei tempi, affettava maniere e coltura francesi. E difatto diede al fifliuolo per precettore il conte di Monfort, esule francese, che nutrì lo spirito del fanchiullo d'idee francesi. In questo il Puschin ebbe comune la sorte col Goethe e coll'Alfieri; e come essi, ravvedutosi poi, si propose il fine di promuovere le patrie lettere, e purificarle d'ogni straniera mescolanza. Puschin fra i migliori scrittori della Francia prediligeva Molière. Volendolo imitare, non per anche uscito dalla fanciullezza, scrisse varie commediuole ch'ei recitava innanzi ad una sua sorellina, la quale faceva da publico applaudendo o fischiando. Un giorno la fanciulla fischiò spietatamente uno scherzo comico di lui, intitolato l'*Escamoteur,* e il fratello, cercandone la ragione, fece que0 sto epigramma:

Dis-moi pourquoi l'*Escamoteur*
Est-il sifflé par le parterre ?
Hélas ! c'est que le pauvre auteu
L'escaota de Molière.

Che sarebbe mai divenuto del pellegrino ingegno di Puschin se questa influenza straniera non fosse stata frustrata o per lo meno controbilanciata dal sentimento della patria letteratura? Veramente o non avrebbe scritto, o sarebbe stato uno de'tanti scrivacchiatori inutili al proprio paese. Questo sentimento patrio gli veniva tenuto desto non solo, ma alimentato, accresciuto e reso potentissimo dalla sua amorosa nutrice. Puschin parecchie ore del giorno gallicizzava col padre e con l'ajo: nelle altre ore diveniva russo ascoltando favoleggiare nella pura lingua materna la sua nutrice che gli raccontava le patrie tradizioni, alcune delle quali egli, fatto adulto, prese ad argomento de' suoi canti. Tempo dopo, ei confessava che la buona Irene Radiovnowna «aveva rifatto la sua educazione aprendogli l'adito al mondo fantastico dei racconti popolari, e che ad essa andava debitore della sua cognizione degli usi e delle tradizioni nazionali.» Alcuni versi che, in onta al divieto dei superiori del liceo dove fu messo a studiare, egli compose, e che gli acquistarono rinomanza fra la scolaresca, embrione della immensa popolarità che poscia ottenne in tutta la Russia, rivelarono allo stesso poeta, non che ai maestri dell'arte, il suo genio. Alcuni di questi versi caddero nelle mani di Giacoschi, inclito poeta e traduttore d'Omero e d'Ariosto; il quale gli regalò uno de' suoi libri accompagnandolo d'un epistola. Il giovinetto se ne inorgogli, e fino d'allora cominciò ad agognare alla gloria come unico scopo de'suoi pensieri. Questo fatto ci richiama alla mente un aneddoto della giovinezza di Rembrandt. Il pittore, che imparava l'arte da sé, aveva pressochè finito un suo quadro nel paterno mulino; un tale, passandovi a caso, lo vide e glielo richiese offrendogli ottanta fiorini, Il giovine, credeva sognare, non sapeva persuadersi di valere (non l'opera sua, ma egli stesso) quell'enorme pecunia; come se la vide porre in mano, conobbe per la prima volta d'essere un artista. E quindi innanzi gli si aprì quella portentosa carriera, nella quale si rese il più celebre pittore delle Provincie Unite.

Un gran bene, ad ogni modo, facevano a Puschin i libri francesi: le idee liberali del secolo decimottavo gli si erano rivoluzione erano apparentemente spariti; la Santa Alleanza pensava d'aver conficcato con un chiodo la ruota della fortuna, e sperava di intorpidire l'idra popolare. Le generose idee del Puschin, quindi, in Russia erano una stuonatura che non poteva non essere avvertita dal governo. Allorquando i popoli nel 1820 fecero cenno di vendicare l'abbandono dei congressi diplomatici, Puschin fu confinato nella Russia meridionale. Cessato il contato colla infranciosata metropoli della vastissima monarchia, l'elemento patrio nella mente e nel cuore di lui prevalse. La compagnia della musa nell'esilio gli fu l'unica vera consolazione: Puschin provò il bisogno di coltivarla con cure più assidue. E' fu allora che il suo genio cominciò a rivelarsi in tutta la sua grandezza, e si provò a ritrarre qualcuna delle tante scene di quelle regioni sconosciute all'Europa civile.

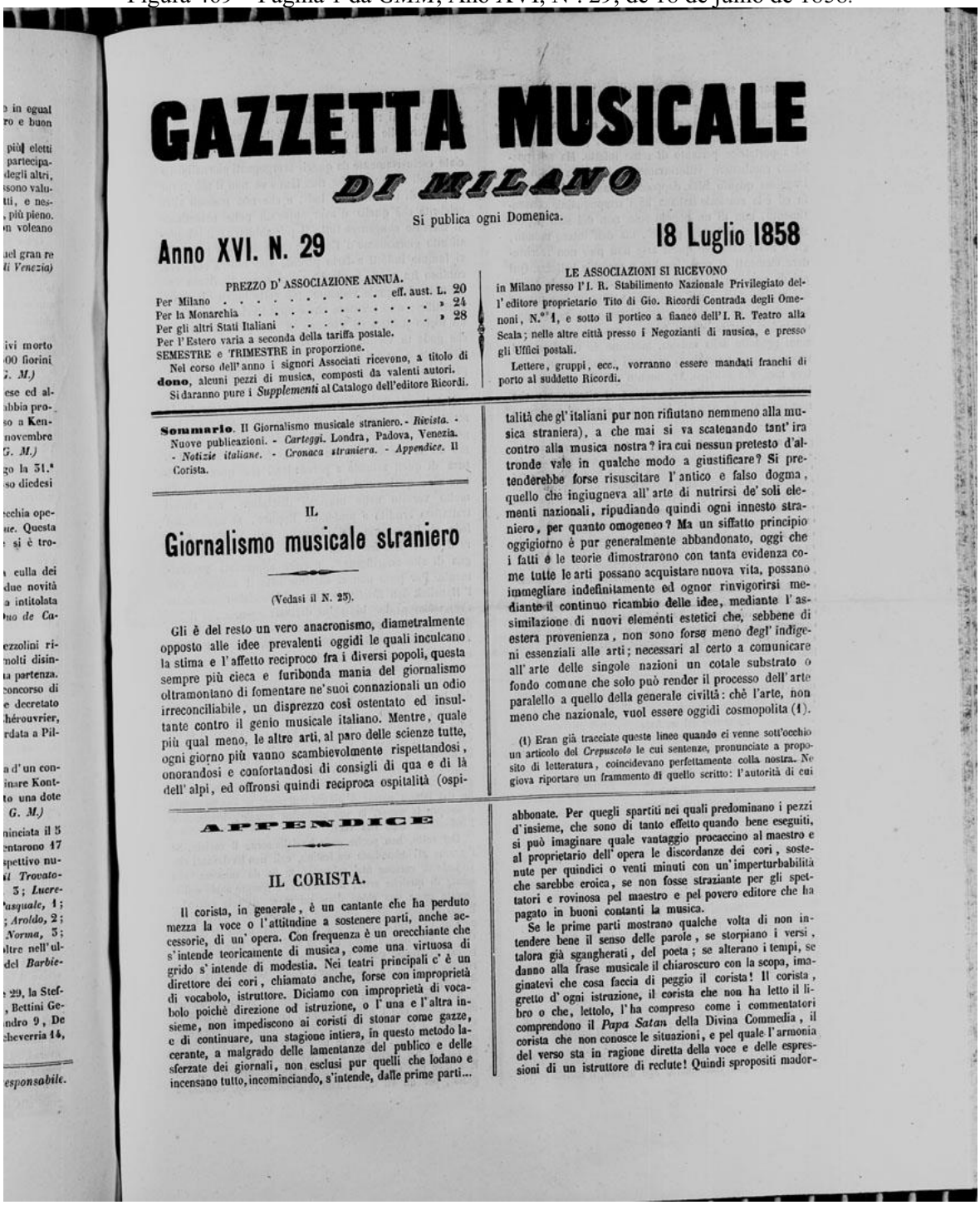
In quel tempo Byron col suo poetare aveva reso attonito il mondo. Da dieci anni la sua vita letteraria era stata un continuo succedersi di trionfi. Rispetto alla sua vita casalinga, quanto più egli era perseguitato dalla calunnia e dall'aristocratica e spigolistra ipocrisia, tanto più diveniva obietto di maraviglia, d'invidia, e a un tempo

[614] N.T.: o texto principal para a presente investigação foi destacado do seu contexto, em cor preta, desbotando-se em cinza a parte irrelevante. Apenas o trecho realçado foi traduzido.

10.1.2 Apêndice 10.1.IV – GMM (1858:29)

10.1.2.1 Apêndice 10.1.V – Estrangeirismo na música italiana, p.1

Figura 469 – Página 1 da *GMM*, Ano XVI, Nº. 29, de 18 de julho de 1858.



GAZZETTA MUSICALE
DI MILANO

Si publica ogni Domenica.

Anno XVI. N. 29 — **18 Luglio 1858**

PREZZO D' ASSOCIAZIONE ANNUA.
Per Milano . . . . . eff. aust. L. 20
Per la Monarchia . . . . . » 24
Per gli altri Stati Italiani . . . . . » 28
Per l'Estero varia a seconda della tariffa postale.
SEMESTRE e TRIMESTRE in proporzione.
Nel corso dell'anno i signori Associati ricevono, a titolo di **dono**, alcuni pezzi di musica, composti da valenti autori.
Si daranno pure i *Supplementi* al Catalogo dell'editore Ricordi.

LE ASSOCIAZIONI SI RICEVONO
in Milano presso l'I. R. Stabilimento Nazionale Privilegiato dell'editore proprietario Tito di Gio. Ricordi Contrada degli Omenoni, N.° 1, e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala; nelle altre città presso i Negozianti di musica, e presso gli Uffici postali.
Lettere, gruppi, ecc., vorranno essere mandati franchi di porto al suddetto Ricordi.

Sommario. Il Giornalismo musicale straniero. - *Rivista*. - Nuove publicazioni. - *Carteggi*. Londra, Padova, Venezia. - *Notizie italiane*. - *Cronaca straniera*. - *Appendice*. Il Corista.

IL

Giornalismo musicale straniero

(Vedasi il N. 25).

Gli è del resto un vero anacronismo, diametralmente opposto alle idee prevalenti oggidì le quali inculcano la stima e l'affetto reciproco fra i diversi popoli, questa sempre più cieca e furibonda mania del giornalismo oltramontano di fomentare ne' suoi connazionali un odio irreconciliabile, un disprezzo così ostentato ed insultante contro il genio musicale italiano. Mentre, quale più qual meno, le altre arti, al paro delle scienze tutte, ogni giorno più vanno scambievolmente rispettandosi, onorandosi e confortandosi di consigli di qua e di là dell'alpi, ed offronsi quindi reciproca ospitalità (ospitalità che gl'italiani pur non rifiutano nemmeno alla musica straniera), a che mai si va scatenando tant'ira contro alla musica nostra? ira cui nessun pretesto d'altronde vale in qualche modo a giustificare? Si pretenderebbe forse risuscitare l'antico e falso dogma, quello che ingiugneva all'arte di nutrirsi de' soli elementi nazionali, ripudiando quindi ogni innesto straniero, per quanto omogeneo? Ma un siffatto principio oggigiorno è pur generalmente abbandonato, oggi che i fatti e le teorie dimostrarono con tanta evidenza come tutte le arti possano acquistare nuova vita, possano immegliare indefinitamente ed ognor rinvigorirsi mediante il continuo ricambio delle idee, mediante l'assimilazione di nuovi elementi estetici che, sebbene di estera provenienza, non sono forse meno degl'indigeni essenziali alle arti; necessari al certo a comunicare all'arte delle singole nazioni un cotale substrato o fondo comune che solo può render il processo dell'arte paralello a quello della generale civiltà: chè l'arte, non meno che nazionale, vuol essere oggidì cosmopolita (1).

(1) Eran già tracciate queste linee quando ci venne sott'occhio un articolo del *Crepuscolo* le cui sentenze, pronunciate a proposito di letteratura, coincidevano perfettamente colla nostra. Ne giova riportare un frammento di quello scritto: l'autorità di cui

APPENDICE

IL CORISTA.

Il corista, in generale, è un cantante che ha perduto mezza la voce o l'attitudine a sostenere parti, anche accessorie, di un'opera. Con frequenza è un orecchiante che s'intende teoricamente di musica, come una virtuosa di grido s'intende di modestia. Nei teatri principali c'è un direttore dei cori, chiamato anche, forse con improprietà di vocabolo, istruttore. Diciamo con improprietà di vocabolo poichè direzione od istruzione, o l'una e l'altra insieme, non impediscono ai coristi di stonar come gazze, e di continuare, una stagione intiera, in questo metodo lacerante, a malgrado delle lamentanze del publico e delle sferzate dei giornali, non esclusi pur quelli che lodano e incensano tutto, incominciando, s'intende, dalle prime parti... abbonate. Per quegli spartiti nei quali predominano i pezzi d'insieme, che sono di tanto effetto quando bene eseguiti, si può imaginare quale vantaggio procaccino al maestro e al proprietario dell'opera le discordanze dei cori, sostenute per quindici o venti minuti con un'imperturbabilità che sarebbe eroica, se non fosse straziante per gli spettatori e rovinosa pel maestro e pel povero editore che ha pagato in buoni contanti la musica.

Se le prime parti mostrano qualche volta di non intendere bene il senso delle parole, se storpiano i versi, talora già sgangherati, del poeta; se alterano i tempi, se danno alla frase musicale il chiaroscuro con la scopa, imaginatevi che cosa faccia di peggio il corista! Il corista, gretto d'ogni istruzione, il corista che non ha letto il libro o che, lettolo, l'ha compreso come i commentatori comprendono il *Papa Satan* della Divina Commedia, il corista che non conosce le situazioni, e pel quale l'armonia del verso sta in ragione diretta della voce e delle espressioni di un istruttore di reclute! Quindi spropositi mador-

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1858:1-52], 1858, p. 227).

– Transcrição da página 1 –

Sommario. Il Giornalismo musicale straniero. – Rivista. – Nuove publicazioni. – *Carteggi*. Londra, Padova, Venezia. – *Notizie italiane.* – Cronaca *straniera*. – *Appendice*. Il Corista.

Il Giornalismo musicale straniero

(Vedasi il N.25).

Gli è del resto un vero anacronismo, diametralmente opposto alle idee prevalenti oggidi le quali inculcano la stima e l'affetto reciproco fra i diversi popoli, questa sempre più cieca e furibonda mania del giornalismo oltramontano di fomentare n'suoi connazionali un odio irreconciliabile, un disprezzo così ostentato ed insultante contro il genio musicale italiano. Mentre, quale più qual meno, le altre arti, al paro delle scienze tutte, ogni giorno più vanno scambievolmente rispettandosi, onorandosi e confortandosi di consigli di qua e di là dell'alpi, ed offronsi quindi reciproca ospitalità (ospitalità che gl'italiani pur non rifiutano nemmeno alla musica straniera), a che mai si va scatenando tant'ira contro alla musica nostra? Ira cui nessun protesto d'altronde vale in qualche modo a giustificare? Si pretenderebbe forse risuscitare l'antico e falso dogma, quello che ingiugneva all'arte di nutrirsi de'soli elementi nazionali, ripudiando quindi ogni innesto straniero, per quanto omogeneo? Ma un siffatto principio oggigiorno è pur generalmente abbandonato, oggi che i fatti e le teorie dimostrarono con tanta evidenza come tutte le arti possano acquistare nuova vita, possano immegliare indefinitamente ed ognor rinvigorirsi mediante il continuo ricambio delle idee, mediante l'assimilazione di nuovi elementi estetici che, sebbene di estera provenienza, non sono forse meno degl'indigeni essenziali alle arti; necessari al certo a comunicare all'arte delle singole nazioni un cotale substrato o fondo comune che solo può render il processo dell'arte paralello a quello della generale civiltà: chè l'arte, non meno che nazionale, vuol essere oggidi cosmopolita (1).

(1) Eran già tracciate queste linee quando ci venne sott'occhio un articolo del Crepuscolo le cui sentenze, pronunciate a proposito di letteratura, coincidevano perfettamente colla nostra. Ne giova riportare um frammento di quello scritto: l'autorità di cui

APPENDICE

IL CORISTA.

Il corista, in generale, è un cantante che ha perduto mezza la voce o l'attitudine a sostenere parti, anche accessorie, di un'opera. Con frequenza è un orecchiante che s'intende teoricamente di musica, come una virtuosa di grido s'intende di modestia. Nei teatri principali c'è un direttore dei cori, chiamato anche, forse con improprietà di vocabolo, istruttore. Diciamo con improprietà di vocabolo poiché direzione od istruzione, o l'una e l'altra insieme, non impediscono ai coristi di stonar come gazze, e di continuare, una stagione intiera, in questo metodo lacerante, a malgrado delle lamentanze del publico e delle sferzate dei giornali, non esclusi pur quelli che lodano e incensano tutto, incominciando, s'intende, dalle prime parti… Abbonate. Per quegli spartiti nei quali predominano i pezzi d'insieme, che sono di tanto effetto quando bene eseguiti, si può imaginare quale vantaggio procaccino al maestro e al proprietario dell'opera le discordanze dei cori, sostenute per quindici o venti minuti con un'imperturbabilità che sarebbe eroica, se non fosse straziante per gli spettatori e rovinosa pel maestro e pel povero editore che ha pagato in buoni contanti la musica.

Se le prime parti mostrano qualche volta di non intendere bene il senso delle parole, se storpiano i versi, talora già sgangherati, del poeta; se alterano i tempo, se danno alla frase musicale il chiaroscuro con la scopa, imaginatevi che cosa faccia di peggio il corista@ Il corista, gretto d'ogni istruzione, il corista che non ha letto il libro o che, lettolo, l'ha compreso come i commentatori comprendono il *Papa Satan* della Divina Commedia, il corista che non conosce le situazioni, e pel quale l'armonia del verso sta in ragione diretta della voce e delle espressioni di un istruttore di reclute! Quindi spropositi mador-

– Tradução do texto transcrito[615] –

Sommario. Il Giornalismo musicale straniero. – Rivista. – Nuove publicazioni. – *Carteggi*. Londra, Padova, Venezia. – *Notizie italiane.* – Cronaca *straniera*. – *Appendice*. Il Corista.

IL

Jornalismo musical estrangei

(Vide o N.25).

Além disso, é um verdadeiro anacronismo, diametralmente
oposto às ideias predominantes hoje em dia as quais inculcam a estima e o afeito recíproco entre os diferentes povos, essa cada vez mais cega e furiosa obsessão do jornalismo estrangeiro de fomentar nos seus compatriotas com um ódio irreconciliável, um desprezo tão ostensivo e insultante contra o gênio musical italiano. Enquanto, mais do que qualquer outra, as outras artes, assim com todas as ciências, a cada dia mais, mais vão se respeitando mutuamente, honrando-se e confortando-se de conselhos de ambos os lados dos Alpes, oferecendo assim hospitalidade mútua (hospitalidade que os italianos não recusam nem à música estrangeira), a que se deve tanta raiva contra a nossa música? Ira que, nenhum protesto, entretanto vai, de qualquer modo, justificar? Pretender-se-ia, talvez, ressuscitar o antigo e falso dogma, que obrigava a arte de alimentar-se apenas de elementos nacionais, repudiando assim qualquer enxerto estrangeiro, por mais similares? Mas um tal princípio atualmente é geralmente abandonado, agora que os fatos e as teorias mostraram com tanta evidência que todas as artes podem adquirir vida nova, possam melhorarem-se indefinidamente e sempre se revigorar mediante a contínua troca de ideias, mediante a assimilação de novos elementos estéticos que, embora de origem estrangeira, talvez não sejam menos do que o dos nativos essenciais para as artes; certamente necessário comunicar à arte das nações individuais um tal substrato ou fundo comum que só possa tornar o processo da arte paralelo aquele da civilização geral: que a arte, não menos que nacional, quer ser nos dias de hoje cosmopolita (1).

(1) Essas linhas já haviam sido traçadas quando um artigo do Crepúsculo nos veio aos olhos com frases, pronunciadas sobre literatura, perfeitamente coincidentes com as nossas. Vale a pena mencionar um fragmento do que foi escrito: cuja autoridade

APPENDICE

IL CORISTA.

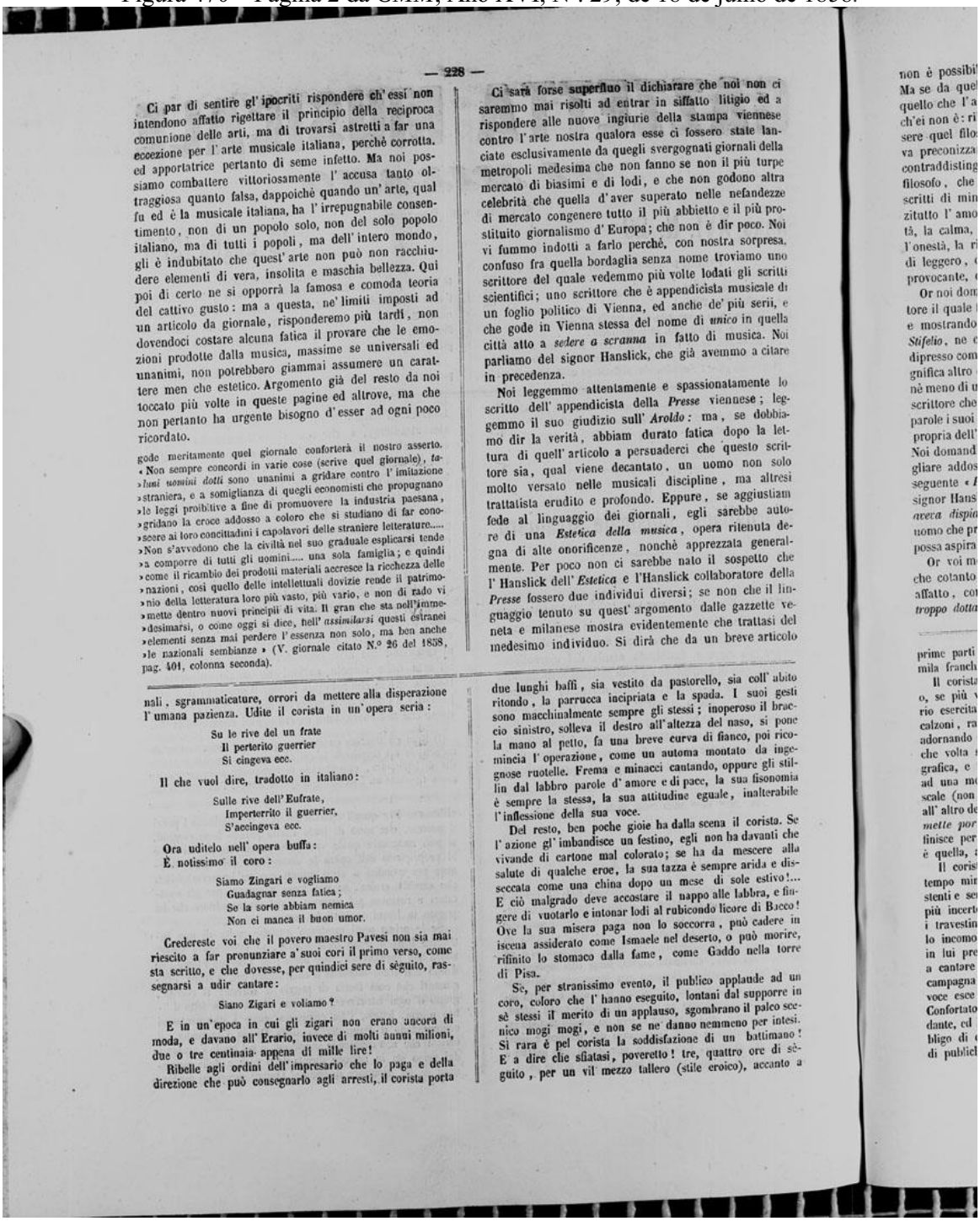
Il corista, in generale, è un cantante che ha perduto mezza la voce o l'attitudine a sostenere parti, anche accessorie, di un'opera. Con frequenza è un orecchiante che s'intende teoricamente di musica, come una virtuosa di grido s'intende di modestia. Nei teatri principali c'è un direttore dei cori, chiamato anche, forse con improprietà di vocabolo, istruttore. Diciamo con improprietà di vocabolo poiché direzione od istruzione, o l'una e l'altra insieme, non impediscono ai coristi di stonar come gazze, e di continuare, una stagione intiera, in questo metodo lacerante, a malgrado delle lamentanze del publico e delle sferzate dei giornali, non esclusi pur quelli che lodano e incensano tutto, incominciando, s'intende, dalle prime parti… Abbonate. Per quegli spartiti nei quali predominano i pezzi d'insieme, che sono di tanto effetto quando bene eseguiti, si può imaginare quale vantaggio procaccino al maestro e al proprietario dell'opera le discordanze dei cori, sostenute per quindici o venti minuti con un'imperturbabilità che sarebbe eroica, se non fosse straziante per gli spettatori e rovinosa pel maestro e pel povero editore che ha pagato in buoni contanti la musica.

Se le prime parti mostrano qualche volta di non intendere bene il senso delle parole, se storpiano i versi, talora già sgangherati, del poeta; se alterano i tempo, se danno alla frase musicale il chiaroscuro con la scopa, imaginatevi che cosa faccia di peggio il corista@ Il corista, gretto d'ogni istruzione, il corista che non ha letto il libro o che, lettolo, l'ha compreso come i commentatori comprendono il *Papa Satan* della Divina Commedia, il corista che non conosce le situazioni, e pel quale l'armonia del verso sta in ragione diretta della voce e delle espressioni di un istruttore di reclute! Quindi spropositi mador-

[615] N.T.: o texto principal para a presente investigação foi destacado do seu contexto, em cor preta, desbotando-se em cinza a parte irrelevante. Apenas o trecho realçado foi traduzido.

10.1.2.2 Apêndice 10.1.VI – Estrangeirismo na música italiana, p.2

Figura 470 – Página 2 da *GMM*, Ano XVI, Nº. 29, de 18 de julho de 1858.



— 228 —

Ci par di sentire gl' ipocriti rispondere ch' essi non intendono affatto rigettare il principio della reciproca comunione delle arti, ma di trovarsi astretti a far una eccezione per l' arte musicale italiana, perchè corrotta, ed apportatrice pertanto di seme infetto. Ma noi possiamo combattere vittoriosamente l' accusa tanto oltraggiosa quanto falsa, dappoichè quando un' arte, qual fu ed è la musicale italiana, ha l' irrepugnabile consentimento, non di un popolo solo, non del solo popolo italiano, ma di tutti i popoli, ma dell' intero mondo, gli è indubitato che quest' arte non può non racchiudere elementi di vera, insolita e maschia bellezza. Qui poi di certo ne si opporrà la famosa e comoda teoria del cattivo gusto: ma a questa, ne' limiti imposti ad un articolo da giornale, risponderemo più tardi, non dovendoci costare alcuna fatica il provare che le emozioni prodotte dalla musica, massime se universali ed unanimi, non potrebbero giammai assumere un carattere men che estetico. Argomento già del resto da noi toccato più volte in queste pagine ed altrove, ma che non pertanto ha urgente bisogno d' esser ad ogni poco ricordato.

gode meritamente quel giornale conforterà il nostro asserto. « Non sempre concordi in varie cose (scrive quel giornale), *tabuni uomini dotti* sono unanimi a gridare contro l' imitazione »straniera, e a somiglianza di quegli economisti che propugnano »le leggi proibitive a fine di promuovere la industria paesana, »gridano la croce addosso a coloro che si studiano di far conoscere ai loro concittadini i capolavori delle straniere letterature..... »Non s'avvedono che la civiltà nel suo graduale esplicarsi tende »a comporre di tutti gli uomini..... una sola famiglia; e quindi »come il ricambio dei prodotti materiali accresce la ricchezza delle »nazioni, così quello delle intellettuali dovizie rende il patrimo»nio della letteratura loro più vasto, più vario, e non di rado vi »mette dentro nuovi principii di vita. Il gran che sta nell'immedesimarsi, o come oggi si dice, nell' *assimilarsi* questi estranei »elementi senza mai perdere l' essenza non solo, ma ben anche »le nazionali sembianze » (V. giornale citato N.° 26 del 1858, pag. 401, colonna seconda).

Ci sarà forse superfluo il dichiarare che noi non ci saremmo mai risolti ad entrar in siffatto litigio ed a rispondere alle nuove ingiurie della stampa viennese contro l' arte nostra qualora esse ci fossero state lanciate esclusivamente da quegli svergognati giornali della metropoli medesima che non fanno se non il più turpe mercato di biasimi e di lodi, e che non godono altra celebrità che quella d' aver superato nelle nefandezze di mercato congenere tutto il più abbietto e il più prostituito giornalismo d' Europa; che non è dir poco. Noi vi fummo indotti a farlo perchè, con nostra sorpresa, confuso fra quella bordaglia senza nome troviamo uno scrittore del quale vedemmo più volte lodati gli scritti scientifici; uno scrittore che è appendicista musicale di un foglio politico di Vienna, ed anche de' più serii, e che gode in Vienna stessa del nome di *unico* in quella città atto a *sedere a scranna* in fatto di musica. Noi parliamo del signor Hanslick, che già avemmo a citare in precedenza.

Noi leggemmo attentamente e spassionatamente lo scritto dell' appendicista della *Presse* viennese; leggemmo il suo giudizio sull' *Aroldo*: ma, se dobbiamo dir la verità, abbiam durato fatica dopo la lettura di quell' articolo a persuaderci che questo scrittore sia, qual viene decantato, un uomo non solo molto versato nelle musicali discipline, ma altresì trattatista erudito e profondo. Eppure, se aggiustiam fede al linguaggio dei giornali, egli sarebbe autore di una *Estetica della musica*, opera ritenuta degna di alte onorificenze, nonchè apprezzata generalmente. Per poco non ci sarebbe nato il sospetto che l' Hanslick dell' *Estetica* e l'Hanslick collaboratore della *Presse* fossero due individui diversi; se non che il linguaggio tenuto su quest' argomento dalle gazzette veneta e milanese mostra evidentemente che trattasi del medesimo individuo. Si dirà che da un breve articolo

nali, sgrammaticature, orrori da mettere alla disperazione l' umana pazienza. Udite il corista in un' opera seria:

Su le rive del un frate
Il perterito guerrier
Si cingeva ecc.

Il che vuol dire, tradotto in italiano:

Sulle rive dell' Eufrate,
Imperterrito il guerrier,
S'accingeva ecc.

Ora uditelo nell' opera buffa:
È notissimo il coro:

Siamo Zingari e vogliamo
Guadagnar senza fatica;
Se la sorte abbiam nemica
Non ci manca il buon umor.

Credereste voi che il povero maestro Pavesi non sia mai riescito a far pronunziare a' suoi cori il primo verso, come sta scritto, e che dovesse, per quindici sere di seguito, rassegnarsi a udir cantare:

Siano Zigari e voliamo?

E in un' epoca in cui gli zigari non erano ancora di moda, e davano all' Erario, invece di molti annui milioni, due o tre centinaia appena di mille lire!

Ribelle agli ordini dell' impresario che lo paga e della direzione che può consegnarlo agli arresti, il corista porta due lunghi baffi, sia vestito da pastorello, sia coll' abito ritondo, la parrucca incipriata e la spada. I suoi gesti sono macchinalmente sempre gli stessi; inoperoso il braccio sinistro, solleva il destro all' altezza del naso, si pone la mano al petto, fa una breve curva di fianco, poi ricomincia l' operazione, come un automa montato da ingegnose ruotelle. Frema e minacci cantando, oppure gli stillin dal labbro parole d' amore e di pace, la sua fisonomia è sempre la stessa, la sua attitudine eguale, inalterabile l' inflessione della sua voce.

Del resto, ben poche gioie ha dalla scena il corista. Se l' azione gl' imbandisce un festino, egli non ha davanti che vivande di cartone mal colorato; se ha da mescere alla salute di qualche eroe, la sua tazza è sempre arida e disseccata come una china dopo un mese di sole estivo!... E ciò malgrado deve accostare il nappo alle labbra, e fingere di vuotarlo e intonar lodi al rubicondo licore di Bacco! Ove la sua misera paga non lo soccorra, può cadere in iscena assiderato come Ismaele nel deserto, o può morire, rifinito lo stomaco dalla fame, come Gaddo nella torre di Pisa.

Se, per stranissimo evento, il publico applaude ad un coro, coloro che l' hanno eseguito, lontani dal supporre in sè stessi il merito di un applauso, sgombrano il palco scenico mogi mogi, e non se ne danno nemmeno per intesi. Sì rara è pel corista la soddisfazione di un battimano! E a dire che sfiatasi, poveretto! tre, quattro ore di seguito, per un vil mezzo tallero (stile eroico), accanto a

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1858:1-52], 1858, p. 228).

– Transcrição da página 2 –

Ci par di sentire gl'ipcriti rispondere ch'essi non intendono affatto rigettare il principio della reciproca comunione delle arti, ma di trovarsi astretti a far una eccezione per l'arte musicale italiana, perché corrotta, ed apportatrice pertanto di seme infetto. Ma noi possiamo combattere vittoriosamente l'accusa tanto oltraggiosa quanto falsa, dappoichè quando un'arte, qual fu ed è la musicale italiana, ha l'irrepugnabile consentimento, non di un popolo solo, non del solo popolo italiano, ma di tutti i popoli, ma dell'intero mondo, gli è indubitato che quest'arte non può non racchiudere elementi di vera, insolita e maschia bellezza. Qui poi di certo ne si opporrà la famosa e comoda teoria del cattivo gusto: ma a questa, ne'limiti imposti ad un articolo de giornale, risponderemo più tardi, non dovendovi costare alcuna fatica il provare che le emozioni prodotte dalla musica, massime se universali ed unanimi, non potrebbero giammai assumere un carattere men che estetico. Argomento già del resto da noi toccato più volte in queste paggine ed altrove, ma che non pertanto ha urgente bisogno d'esser ad ogni poco ricordato.

gode meritamente quel giornale conforterà il nostro asserto. «Non sempre concordi in varie cose (scrive quel giornale), *ta*-»*luni uomini dotti* sono unanimi a gridare contro l'imitazione »straniera, e a somiglianza di quegli economisti che propugnano »le leggi proibitive a fine di promuovere la industria paesana, »gridano la croce addosso a coloro che si studiano di far cono-»scere ai loro concittadini i capolavori delle straniere letterature….. »Non s'avvedono che la civiltà nel suo graduale esplicarsi tende »a comporre di tutti gli uomini….. una sola famiglia; e quindi »come il ricambio dei prodotti materiali accresce la ricchezza delle »nazioni, così quello delle intelletuali dovizie rende il patrimo-»nio della letteratura loro più vasto, più vairo, e non di rado vi »mette dentro nuovi principii di vita. Il gran che sta nell'imme-»desimarsi, o come oggi si dice, nell'*assimilarsi* questi estranei »elementi senza mai perdere l'essenza non solo, ma ben anche » le nazionali sembianze» (V. giornale citato N.º 26 del 1858, pag. 401, colonna seconda).

Ci sarà forse superfluo il dichiarare che noi non ci saremmo mai risolti ad entrar in siffatto litigo ed a rispondere alle nuove ingiurie della stampa viennese contro l'arte nostra qualora esse ci fossero state lanciate esclusivamente da quegli svergognati giornali della metropoli medesima che non fanno se non il più turpe mercato di biasimi e di lodi, e che non godono altra celebrità che quella d'aver superato nelle nefandezze di mercato congenere tutto il più abbietto e il più prostituito giornalismo d' Europa; che non è dir poco. Noi vi fummo indotti a farlo perché, con nostra sorpresa, confuso fra quella bordaglia senza nome troviamo uno scrittore del quale vedemmo più volte lodati gli scritti scientifici; uno scrittore che è appendicista musicale di un foglio politico di Vienna, ed anche de' più serii, e che gode in Vienna stessa del nome di unico in quella città atto a sedere a scranna in fatto di musica. Noi parliamo del signor Hanslick, che già avemmo a citare in precedenza.

Noi leggemmo attentamente e spassionatamente lo scritto dell'appendicista della Presse Viennense; leggemo il suo giudizio sull' Aroldo: ma, se dobbiamo dir la verità, abbiam durato fatica dopo la lettura di quell'articolo a persuaderci che questo scrittore sia, qual viene decantato, un uomo non solo molto versato nelle musicali discipline, ma altresi trattatista erudito e profondo. Eppure, se aggiustiam fede al linguaggio dei giornali, egli sarebbe autore di una Estetica della musica, opera ritenuta degna di alte onorificenze, nonchê apprezzata generalmente. Per poco non ci sarebbe nato il sospetto che l'Hanslick dell'Estetica e l'Hanslick collaboratore della Presse fossero due individui diversi; se non che il linguaggio tenuto su quest'argomento dalle trattasi del medesimo individuo. Si dirà che da un breve articolo

---

nali, sgrammaticature, orrori da mettere alla disperazione l'umana pazienza. Udite il corista in un'opera seria:

Su le rive del un frate
Il perterito guerrier
Si cingeva ecc.

Il che vuol dire, tradotto in italiano:

Sulle rive dell'Eufrate,
Imperterrito il guerrier,
S'accingeva ecc.

Ora uditelo nell'opera buffa:
È notissimo il coro:

Siamo Zingari e vogliamo
Guadagnar senza fatica;
Se la sorte abbiam nemica
Non ci manca il buon umor.

Credereste voi che il povero maestro `Pavesi non sia mai
riescito a far pronunziare a'suoi cori il primo verso, come sta scritto, e che dovesse, per quindici sere di sèguito, rassegnarsi a udir cantare:

Siano Zigari e voliamo?

E in un'epoca in cui gli zigari non erano ancora di moda, e davano all'Erario, invece di molti aunui milioni, due o tre centinaia appena di mille lire!

Ribelle agli ordini dell'impresario che lo paga e della direzione che può consegnarlo agli arresti, il corista porta due lunghi baffi, sia vestito da pastorello, sia coll'abito ritondo, la parrucca incipriata e la spada. I suoi gesti sono macchinalmente sempre gli stessi; inoperoso il braccio sinistro, solleva il destro all'altezza del naso, si pone la mano al petto, fa una breve curva di fianco, poi ricomincia l'operazione, come un automa montato da ingegnose ruotelle. Frema e minacci cantando, oppure gli stillin dal labbro parole d'amore e di pace, la sua fisonomia è sempre la stessa, la sua attitudine eguale, inalterabile l'inflessione della sua voce.

Del resto, ben poche gioie ha dalla scena il corista. Se l'azione gl'imbandisce un festino, egli non ha davanti che vivande di cartone mal colorato; se ha da mescere alla salute di qualche eroe, la sua tazza è sempre arida e disseccata come una china dopo un mese di sole estivo!... E ciò malgrado deve accostare il nappo alle labbra, e fingere di vuotarlo e intonar lodi al rubicondo licore di Bacco! Ove la sua misera paga non lo soccorra, può cadere in iscena assiderato come Ismaele nel deserto, o può morire, rifinito lo stomaco dalla fame, come Gaddo nella torre di Pisa.

Sé, per stranissimo evento, il publico applaude ad un coro, coloro che l'hanno eseguito, lontani dal supporre in sé stessi il merito di un applauso, sgombrano il palco scenico mogi mogi, e non se ne danno nemmeno per intesi. Si rara è pel corista la soddisfazione di un battimano! E a dire che sfiatasi, poveretto! tre, quattro ore di séguito, per un vil mezzo tallero (stile eroico), accanto a

– Tradução do texto transcrito[616] –

Ci par di sentire gl'ipcriti rispondere ch'essi non intendono affatto rigettare il principio della reciproca comunione delle arti, ma di trovarsi astretti a far una eccezione per l'arte musicale italiana, perché corrotta, ed apportatrice pertanto di seme infetto. Ma noi possiamo combattere vittoriosamente l'accusa tanto oltraggiosa quanto falsa, dappoichè quando un'arte, qual fu ed è la musicale italiana, ha l'irrepugnabile consentimento, non di un popolo solo, non del solo popolo italiano, ma di tutti i popoli, ma dell'intero mondo, gli è indubitato che quest'arte non può non racchiudere elementi di vera, insolita e maschia bellezza. Qui poi di certo ne si opporrà la famosa e comoda teoria del cattivo gusto: ma a questa, ne'limiti imposti ad un articolo de giornale, risponderemo più tardi, non dovendovi costare alcuna fatica il provare che le emozioni prodotte dalla musica, massime se universali ed unanimi, non potrebbero giammai assumere un carattere men che estetico. Argomento già del resto da noi toccato più volte in queste paggine ed altrove, ma che non pertanto ha urgente bisogno d'esser ad ogni poco ricordato.

goza merecidamente aquele jornal consolará a nosso declaração. "Nem sempre concordam em várias coisas (escreve o jornal), *alguns homens instruídos* são unânimes em gritar contra imitações estrangeiras e, à semelhança dos economistas que defendem leis proibitivas para promover a indústria local, clamam pela cruz para aqueles que procuram ensinar aos seus concidadãos as obras-primas das literaturas estrangeiras..... Não percebem que a civilização em seu desenvolvimento gradual tende a se compor de todos os homens..... uma só família; e, portanto, à medida que a troca de produtos materiais aumenta a riqueza das nações, assim a dos intelectuais torna a riqueza da própria literatura mais vasta, mais variada e, frequentemente, introduz-lhe novos princípios de vida. A vantagem de especializar-se, ou como hoje se diz, de assimilar-se esses elementos estranhos, sem jamais perder a essência, não apenas, mas também as caracteresticas nacionais" (V. jornal citado no 26 de 1858, p. 401, segunda coluna).

Ci sarà forse superfluo il dichiarare che noi non ci saremmo mai risolti ad entrar in siffatto litigo ed a rispondere alle nuove ingiurie della stampa viennese contro l'arte nostra qualora esse ci fossero state lanciate esclusivamente da quegli svergognati giornali della metropoli medesima che non fanno se non il più turpe mercato di biasimi e di lodi, e che non godono altra celebrità che quella d'aver superato nelle nefandezze di mercato congenere tutto il più abbietto e il più prostituito giornalismo d' Europa; che non è dir poco. Noi vi fummo indotti a farlo perché, con nostra sorpresa, confuso fra quella bordaglia senza nome troviamo uno scrittore del quale vedemmo più volte lodati gli scritti scientifici; uno scrittore che è appendicista musicale di un foglio politico di Vienna, ed anche de' più serii, e che gode in Vienna stessa del nome di unico in quella città atto a sedere a scranna in fatto di musica. Noi parliamo del signor Hanslick, che già avemmo a citare in precedenza.

Noi leggemmo attentamente e spassionatamente lo scritto dell'appendicista della Presse Viennense; leggemo il suo giudizio sull' Aroldo: ma, se dobbiamo dir la verità, abbiam durato fatica dopo la lettura di quell'articolo a persuaderci che questo scrittore sia, qual viene decantato, un uomo non solo molto versato nelle musicali discipline, ma altresi trattatista erudito e profondo. Eppure, se aggiustiam fede al linguaggio dei giornali, egli sarebbe autore di una Estetica della musica, opera ritenuta degna di alte onorificenze, nonchê apprezzata generalmente. Per poco non ci sarebbe nato il sospetto che l'Hanslick dell'Estetica e l'Hanslick collaboratore della Presse fossero due individui diversi; se non che il linguaggio tenuto su quest'argomento dalle trattasi del medesimo individuo. Si dirà che da un breve articolo

nali, sgrammaticature, orrori da mettere alla disperazione l'umana pazienza. Udite il corista in un'opera seria:

Su le rive del un frate
Il perterito guerrier
Si cingeva ecc.

Il che vuol dire, tradotto in italiano:

Sulle rive dell'Eufrate,
Imperterrito il guerrier,
S'accingeva ecc.

Ora uditelo nell'opera buffa:
È notissimo il coro:

Siamo Zingari e vogliamo
Guadagnar senza fatica;
Se la sorte abbiam nemica
Non ci manca il buon umor.

Credereste voi che il povero maestro `Pavesi non sia mai
riescito a far pronunziare a'suoi cori il primo verso, come sta scritto, e che dovesse, per quindici sere di sèguito, rassegnarsi a udir cantare:

Siano Zigari e voliamo?

E in un'epoca in cui gli zigari non erano ancora di moda, e davano all'Erario, invece di molti aunui milioni, due o tre centinaia appena di mille lire!

Ribelle agli ordini dell'impresario che lo paga e della direzione che può consegnarlo agli arresti, il corista porta due lunghi baffi, sia vestito da pastorello, sia coll'abito ritondo, la parrucca incipriata e la spada. I suoi gesti sono macchinalmente sempre gli stessi; inoperoso il braccio sinistro, solleva il destro all'altezza del naso, si pone la mano al petto, fa una breve curva di fianco, poi ricomincia l'operazione, come un automa montato da ingegnose ruotelle. Frema e minacci cantando, oppure gli stillin dal labbro parole d'amore e di pace, la sua fisonomia è sempre la stessa, la sua attitudine eguale, inalterabile l'inflessione della sua voce.

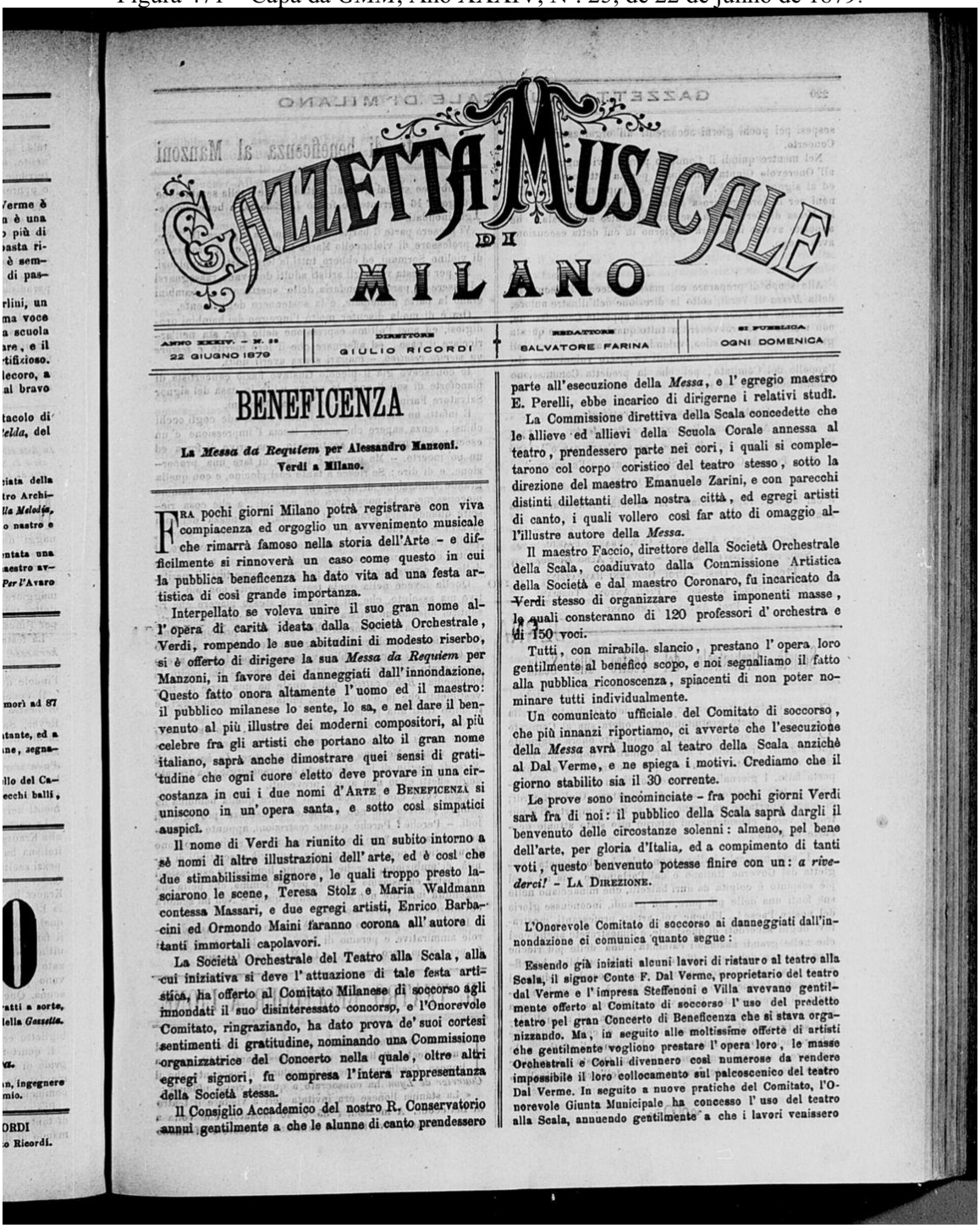
Del resto, ben poche gioie ha dalla scena il corista. Se l'azione gl'imbandisce un festino, egli non ha davanti che vivande di cartone mal colorato; se ha da mescere alla salute di qualche eroe, la sua tazza è sempre arida e disseccata come una china dopo un mese di sole estivo!... E ciò malgrado deve accostare il nappo alle labbra, e fingere di vuotarlo e intonar lodi al rubicondo licore di Bacco! Ove la sua misera paga non lo soccorra, può cadere in iscena assiderato come Ismaele nel deserto, o può morire, rifinito lo stomaco dalla fame, come Gaddo nella torre di Pisa.

Sé, per stranissimo evento, il publico applaude ad un coro, coloro che l'hanno eseguito, lontani dal supporre in sé stessi il merito di un applauso, sgombrano il palco scenico mogi mogi, e non se ne danno nemmeno per intesi. Si rara è pel corista la soddisfazione di un battimano! E a dire che sfiatasi, poveretto! tre, quattro ore di séguito, per un vil mezzo tallero (stile eroico), accanto a

[616] N.T.: o texto principal para a presente investigação foi destacado do seu contexto, em cor preta, desbotando-se em cinza a parte irrelevante. Apenas o trecho realçado foi traduzido.

10.1.3 Apêndice 10.1.VII – GMM (1879:25)

10.1.3.1 Apêndice 10.1.VIII – Anúncio do concerto

Figura 471 – Capa da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 25, de 22 de junho de 1879.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

ANNO XXXIV. – N. 25 — 22 GIUGNO 1879 | DIRETTORE GIULIO RICORDI | REDATTORE SALVATORE FARINA | SI PUBBLICA OGNI DOMENICA

BENEFICENZA

La *Messa da Requiem* per Alessandro Manzoni.
Verdi a Milano.

Fra pochi giorni Milano potrà registrare con viva compiacenza ed orgoglio un avvenimento musicale che rimarrà famoso nella storia dell'Arte – e difficilmente si rinnoverà un caso come questo in cui la pubblica beneficenza ha dato vita ad una festa artistica di così grande importanza.

Interpellato se voleva unire il suo gran nome all'opera di carità ideata dalla Società Orchestrale, Verdi, rompendo le sue abitudini di modesto riserbo, si è offerto di dirigere la sua *Messa da Requiem* per Manzoni, in favore dei danneggiati dall'innondazione. Questo fatto onora altamente l'uomo ed il maestro: il pubblico milanese lo sente, lo sa, e nel dare il benvenuto al più illustre dei moderni compositori, al più celebre fra gli artisti che portano alto il gran nome italiano, saprà anche dimostrare quei sensi di gratitudine che ogni cuore eletto deve provare in una circostanza in cui i due nomi d'Arte e Beneficenza si uniscono in un'opera santa, e sotto così simpatici auspici.

Il nome di Verdi ha riunito di un subito intorno a sè nomi di altre illustrazioni dell'arte, ed è così che due stimabilissime signore, le quali troppo presto lasciarono le scene, Teresa Stolz e Maria Waldmann contessa Massari, e due egregi artisti, Enrico Barbacini ed Ormondo Maini faranno corona all'autore di tanti immortali capolavori.

La Società Orchestrale del Teatro alla Scala, alla cui iniziativa si deve l'attuazione di tale festa artistica, ha offerto al Comitato Milanese di soccorso agli innondati il suo disinteressato concorso, e l'Onorevole Comitato, ringraziando, ha dato prova de' suoi cortesi sentimenti di gratitudine, nominando una Commissione organizzatrice del Concerto nella quale, oltre altri egregi signori, fu compresa l'intera rappresentanza della Società stessa.

Il Consiglio Accademico del nostro R. Conservatorio annuì gentilmente a che le alunne di canto prendessero parte all'esecuzione della *Messa*, e l'egregio maestro E. Perelli, ebbe incarico di dirigerne i relativi studi.

La Commissione direttiva della Scala concedette che le allieve ed allievi della Scuola Corale annessa al teatro, prendessero parte nei cori, i quali si completarono col corpo coristico del teatro stesso, sotto la direzione del maestro Emanuele Zarini, e con parecchi distinti dilettanti della nostra città, ed egregi artisti di canto, i quali vollero così far atto di omaggio all'illustre autore della *Messa*.

Il maestro Faccio, direttore della Società Orchestrale della Scala, coadiuvato dalla Commissione Artistica della Società e dal maestro Coronaro, fu incaricato da Verdi stesso di organizzare queste imponenti masse, le quali consteranno di 120 professori d'orchestra e di 150 voci.

Tutti, con mirabile slancio, prestano l'opera loro gentilmente al benefico scopo, e noi segnaliamo il fatto alla pubblica riconoscenza, spiacenti di non poter nominare tutti individualmente.

Un comunicato ufficiale del Comitato di soccorso, che più innanzi riportiamo, ci avverte che l'esecuzione della *Messa* avrà luogo al teatro della Scala anzichè al Dal Verme, e ne spiega i motivi. Crediamo che il giorno stabilito sia il 30 corrente.

Le prove sono incominciate – fra pochi giorni Verdi sarà fra di noi: il pubblico della Scala saprà dargli il benvenuto delle circostanze solenni: almeno, pel bene dell'arte, per gloria d'Italia, ed a compimento di tanti voti, questo benvenuto potesse finire con un: *a rivederci!* – La Direzione.

L'Onorevole Comitato di soccorso ai danneggiati dall'innondazione ci comunica quanto segue:

Essendo già iniziati alcuni lavori di ristauro al teatro alla Scala, il signor Conte F. Dal Verme, proprietario del teatro dal Verme e l'impresa Steffenoni e Villa avevano gentilmente offerto al Comitato di soccorso l'uso del predetto teatro pel gran Concerto di Beneficenza che si stava organizzando. Ma, in seguito alle moltissime offerte di artisti che gentilmente vogliono prestare l'opera loro, le masse Orchestrali e Corali divennero così numerose da rendere impossibile il loro collocamento sul palcoscenico del teatro Dal Verme. In seguito a nuove pratiche del Comitato, l'Onorevole Giunta Municipale ha concesso l'uso del teatro alla Scala, annuendo gentilmente a che i lavori venissero

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 224).

– Transcrição do texto –

BENEFICENZA

La Messa da Requiem per Alessandro Manzoni.
Verdi a Milano.

Fra pochi giorni Milano potrà registrare con viva compiacenza ed orgoglio un avvenimento musicale che rimarrà famoso nella storia dell'Arte – e difficilmente si rinnoverà un caso come questo in cui la pubblica beneficenza ha dato vita ad una festa artistica di così grande importanza.

Interpellato se voleva unire il suo gran nome all'opera di carità ideata dalla Società Orchestrale, Verdi, rompendo le sue abitudini di modesto riserbo, si è offerto di dirigere la sua *Messa da Requiem* per Manzoni, in favore dei danneggiati dall'innondazione. Questo fatto onora altamente l'uomo ed il maestro: il pubblico milanese lo sente, lo sa, e nel dare il benvenuto al più illustre dei moderni compositori, al più celebre fra gli artisti che portano alto il gran nome italiano, saprà anche dimostrare quei sensi di gratitudine che ogni cuore eletto deve provare in una circostanza in cui i due nome d'ARTE E BENEFICENZA si uniscono in un'opera santa, e sotto così simpatici auspici.

Il nome di Verdi ha riunito di un subito intorno a sé nomi di altre illustrazioni dell'arte, ed è così che due stimabilissime signore, le quali troppo presto lasciarono le scene, Teresa Stolz e Maria Waldmann contessa Massari, e due egregi artisti, Enrico Barbacini ed Ormondo Maini faranno corona all'autore di tanti immortali capolavori.

La Società Orchestrale del Teatro all Scala, alla cui iniziativa si deve l'attuazione di tale festa artistica, ha offerto al Comitato Milanese di soccorso agli innondati il suo disinteressato concorso, e l'Onorevole Comitato, ringraziando, ha dato prova de' suoi cortesi sentimenti di gratitudine, nominando una Commissione organizzatrice del Concerto nella quale, oltre altri egregi signori, fu compresa l'intera rappresentanza della Società stessa.

Il Consiglio Accademico del nostro R. Conservatorio annui gentilmente a che le alunne di canto prendessero parte all'esecuzione della *Messa*, e l'egregio maestro E. Perelli, ebbe incarico di dirigerne i relativi studi.

La Commissione direttiva della Scala concedette che le allieve ed allievi della Scuola Corale annessa al teatro, prendessero parte nei cori, i quali si completarono col corpo coristico del teatro stesso, sotto la direzione del maestro Emanuele Zarini, e con parecchi distinti dilettanti della nostra città, ed egregi artisti di canto, i quali vollero così far atto di omaggio all'ilustre autore della *Messa*.

Il maestro Faccio, direttore della Società Orchestrale della Scala, coadiuvato dalla Commissione Artistica Verdi stesso di organizzare queste imponenti masse, le quali consteranno di 120 professori d'orchestra e di 150 voci.

Tutti, con mirabile slancio, prestano l'opera loro gentilmente al benefico scopo, e noi segnaliamo il fatto alla pubblica riconoscenza, spiacenti di non poter nominare tutti individualmente.

Un comunicato ufficiale del Comitato di soccorso, che più innanzi riportiamo, ci avverte che l'esecuzione della *Messa* avrà luogo al teatro della Scala anziché al Dal Verme, e ne spiega i motivi. Crediamo che il giorno stabilito sia il 30 corrente.

Le prove sono incominciate – fra pochi giorni Verdi sarà fra di noi: il pubblico della Scala saprà dargli il benvenuto delle circostanze solenni: almeno, pel bene dell'arte, per gloria d'Italia, ed a compimento di tanti voti, questo benvenuto potesse finire con un: a rivederci! – LA DIREZIONE.

[…]

– Transcrição do texto traduzido-

BENEFICÊNCIA

A Missa de Réquiem por Alessandro Manzoni.
Verdi em Milão.

Em poucos dias, Milão poderá registrar com vivo prazer e orgulho um evento musical que permanecerá famoso na história da arte – e dificilmente voltará a acontecer um caso como este no qual a caridade pública deu vida a uma festa artística de tão grande importância.

Perguntado se ele queria combinar seu grande nome com
a obra de caridade idealizada pela Sociedade Orquestral, Verdi, rompendo seu hábito de reservado modesto, ofereceu-se para reger sua *Missa de Réquiem* por Manzoni, a favor dos atingidos pela enchente. Este fato honra enormemente o homem e o mestre: o público milanês sente, conhece e, ao acolher o mais ilustre dos compositores modernos, ao mais famoso dentre os artistas que elevam o grande nome italiano, ele também será capaz de demonstrar aqueles sentimentos de gratidão que todo coração eleito deve experimentar em uma circunstância em que os dois nomes de ARTE E BENEFÍCIO se juntam em uma obra santa, e sob tão simpáticos auspícios.

O nome de Verdi reuniu imediatamente ao seu redor nomes de outras ilustrações da arte, e foi assim que duas estimadíssimas senhoras, que logo deixaram as cenas, Teresa Stolz e Maria Waldmann, condessa Massari, e dois ilustres artistas, Enrico Barbacini e Ormondo Maini coroarão o autor de muitas obras de arte imortais.

A Sociedade Orquestral do Teatro Alla Scala, a cuja iniciativa se deva a atuação de tal celebração artística, ofereceu ao Comitê Milanê de socorro aos inundados o seu desinteressado concurso, e o Honorável Comitê, agradecendo, deu prova dos seus corteses sentimentos de gratidão, nomeação uma Comissão organizadora do Concerto na qual, além de outros senhores ilustres, foi compreendida por toda representação da própria Sociedade.

O Conselho Acadêmico do nossa R. Conservatório concordou gentilmente que os alunos de canto tomassem parte nas execuções da Missa, e o ilustre maestro E. Perelli, foi encarrgado de dirigir-lhes os relativos estudos.

O Comitê diretor do Alla Scala admitiu que as alunas e alunos da Escola de Coral anexa ao teatro, tomassem parte nos coros, os quais se completaram com o corpo corístico do próprio teatro, sob a direção do mestre Emanuele Zarini e com vários amadores distintos de nossa cidade, e ilustres artistas de canto, que quiseram fazer isso em homenagem ao ilustre autor da *Missa*.

O maestro Faccio, diretor da Sociedade Orquestral do Alla Scala, da parte da própria Comissão Artística, assistiu o próprio Verdi na organização dessa imponente massa, a qual será compostas por 120 professores de orquestra e 150 vozes.

Todos, com admirável entusiasmo, emprestaram o trabalho
gentilmente ao propósito benéfico, e nós assinalamos o fato ao reconhecimento público, lamentando por não poder nomeá-los todos individualmente.

Uma comunicado oficial do Comitê de Socorro, que mais acima reportamos, nos alerta que a execução da *Missa* ocorrerá no Teatro Alla Scala, em vez de no Dal Verme, e explica as razões. Acreditamos que o dia atual é o dia 30 corrente.

Os ensaios começaram – dentro de poucos dias, Verdi estará entre nós: o público do Alla Scala será capaz de dár-lhe as boas-vindas das circunstâncias solenes: pelo menos para o bem da arte, para a glória da Itália e para a realização de tantos votos, essas boas-vindas poderiam terminar com um: até breve! – A GESTÃO.

[…]

10.1.4 Apêndice 10.1.IX – GMM (1879:27)

Apêndice 10.1.X – Notícias do concerto, p.1

Figura 472 – Capa do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879.

SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE DI MILANO

Anno XXXIV - N. 27. — Domenica 6 luglio 1879.

LA MESSA DA REQUIEM di GIUSEPPE VERDI

AL TEATRO ALLA SCALA

Fu una festa, ma una festa dell'ingegno e del cuore; l'arte condotta per mano dalla pietà conta il suo massimo trionfo. In uno degli scorsi numeri dicevamo: « . . . . . fra « pochi giorni Verdi sarà fra di noi: il pubblico della Scala saprà dargli il benvenuto delle « circostanze solenni: almeno pel bene dell'arte, per gloria d'Italia ed a compimento di « tanti voti, questo benvenuto potesse finire con un: *a rivederci!* »

Ci siamo ingannati: non fu il pubblico della Scala, ma tutta Milano che diede un solenne benvenuto a Verdi: vorrà questo benvenuto dire pur anche: *a rivederci?*.... non lo sappiamo davvero: ma l'illustre maestro deve aver veduto quale immensa somma di affetti e di stima esso conti fra noi, non essendo Milano seconda a nessuna delle altre città che acclamarono i capolavori di così illustre uomo.

Un nuovo lavoro di Verdi vuol dire vita nuova dell'arte, nuove glorie all'Italia!

Il pubblico che ha le intuizioni delle cose grandi e giuste, ha ciò pienamente affermato, gridando per mille bocche a Verdi: *Maestro, dateci un'opera!...*

Questo plebiscito artistico deve aver dimostrato a Verdi dove sono rivolte le speranze, i desiderî dell'universale: questa dolce violenza riescirà a fargli rompere il già troppo lungo silenzio?... ripetiamo ancora una volta: almeno ciò fosse pel bene dell'arte, per gloria d'Italia ed a compimento di tanti voti.

LA DIREZIONE.

La stampa cittadina ha dato brillanti ed ampî ragguagli intorno all'esito della serata di beneficenza alla Scala: essendo questi uno specchio fedele delle generali impressioni, crediamo opportuno di riprodurre tutti gli articoli scritti in proposito.

Ma tale festa artistica fu di tanta importanza, che l'eco ne risuonò per tutta Italia: epperciò riportiamo anche le notizie telegrafiche che i principali fogli italiani ricevettero su tale argomento.

LA PERSEVERANZA

(1.° luglio)

L'arte e la beneficenza ricorderanno la serata di ieri, alla Scala, come una delle più belle, delle più commoventi, delle più clamorose, per la bellezza della musica, la maravigliosa esecuzione e le deliranti accoglienze del pubblico. Nessuno si è lagnato del caldo, e neppure lo ha sentito, perchè era molto più forte il calore dell'entusiasmo. Il trionfo maggiore, diciamolo prima d'ogni altra cosa, è stato per l'autore della *Messa*.

Nelle accoglienze fatte ieri sera al maestro Verdi, c'era insieme una entusiastica ammirazione per l'artista, e una profonda simpatia per l'uomo, per l'elevatezza del suo carattere, per le sue eminenti virtù. Si è applaudito al compositore che, solo, ha saputo conservare la sua grande riputazione artistica all'Italia, che non ha lasciato troncare la splendida catena delle sue gloriose tradizioni, i di cui anelli, senza di lui, si sarebbero spezzati, forse senza speranza di riannodarli. Il pubblico milanese, sempre compreso da affettuosa ammirazione pel suo Manzoni, cogli applausi di ieri sera ha voluto ridire ancora una volta a Verdi, che la sua musica, calorosamente pietosa, era la sola degna di piangere sulla grandezza modesta dell'autore del *Cinque Maggio*. Descrivere quelle ovazioni, quei fremiti, quegli entusiasmi più bollenti della temperatura del teatro, ch'è tutto dire, a parole non si può. Chi non ha veduto quel pubblico di ieri sera e chi non ha udite quelle grida, non può immaginarselo.

La *Messa*, stupendamente eseguita, diretta dal braccio poderoso e dalla mente creatrice dell'autore, fece il suo solito effetto di commozione nella parte drammatica, e di fascino musicale quando la melodia campeggia. Sui caratteri e sui pregi di questo lavoro, ora non si può nè si deve ripetere ciò che fu detto e ridetto da tutti i critici, ed anche da chi scrive questo cenno improvvisato. A riudirla aumenta la convinzione ch'è una composizione delle più poderose, pensate, studiate e sentite, che sieno uscite dalla fervida fantasia verdiana. Ed il distintivo che metterà il *Requiem* di Verdi in un posto a parte nella storia dell'arte, è il suo carattere tutto individuale, quello sovratutto d'averne fatta una produzione, non già mistica, ma umana, drammatica, che va diritta al cuore, acconciandosi così alle vôlte brune e misteriose del tempio, come all'ambiente sfolgorante del teatro. – Se nel *Requiem* di Mozart domina il patetico, in quello di Cherubini la severa religiosità, in quello di Berlioz la terribilità, avvi in quello di Verdi il dolore e l'emozione.

Lascio le considerazioni generali per venire alla cronaca della indimenticabile serata. Il teatro, come si prevedeva, era pienissimo: tutti i posti nella platea occupati, e nei palchetti le persone stipate: i pochi palchi vuoti erano quelli rilasciati troppo tardi dai proprietari al Comitato di soccorso.

Il teatro aveva un aspetto molto allegro, anche senza le cortine dei palchi: nell'atrio c'erano arbusti aggruppati, e fiori pure sul davanzale della platea.

Sulla scena, bene disposte, sopra aeconce impalcature, stavano le masse orchestrali e corali: gli artisti principali sul davanti, e nel mezzo Giuseppe Verdi. L'arrivo delle signore Stolz e Waldmann, e dei signori Barbacini e Maini, fu salutato da un cordiale e simpatico applauso, che si è convertito in delirio all'apparire del maestro. Gli applausi

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 250).

– Transcrição da página 1 –

LA MESSA DA REQUIEM di GIUSEPPE VERDI

AL TEATRO ALLA SCALA

***

Fu una festa, ma una festa dell'ingegno e del cuore; l'arte condotta per mano dalla pietà conta il suo massimo trionfo. In uno degli scorsi numeri dicevamo: «..... fra «pochi giorni Verdi sarà fra di noi: il pubblico della Scala saprà dargli il benvenuto delle «circostanze solenni: almeno pel bene dell'arte, per gloria d'Italia ed a compimento di «tanti voti, questo benvenuto potesse finire con un: *a rivederci*!»

Ci siamo ingannati: non fu il pubblico della Scala, ma tutta Milano che diede un solenne benvenuto a Verdi: vorrà questo benvenuto dire pur anche: *a rivederci?*.... non lo sappiamo davvero: ma l'illustre maestro deve aver veduto quale immensa somma di affetti e di stima esso conti fra noi, non essendo Milano seconda a nessuna delle altre città che acclamarono i capolavori di così illustre uomo.

Un nuovo lavoro di Verdi vuol dire vita nuova dell'arte, nuove glorie all'Italia!

Il pubblico che ha le intuizioni delle cose grandi e giuste, ha ciò pienamente affermato, gridando per mille bocche a Verdi: *Maestro, dateci un'opera!...*

Questo plebiscito artistico deve aver dimostrato a Verdi dove sono rivolte le speranze, i desideri dell'universale: questa dolce violenza riescirà a fargli rompere il già troppo lungo silenzio?... ripetiamo ancora una volta: almeno ciò fosse pel bene dell'arte, per gloria d'Italia ed a compimento di tanti voti.

LA DIREZIONE.

La stampa cittadina ha dato brillanti ed ampî ragguagli intorno all'esito della serata di beneficenza Alla Scala: essendo questi uno specchio fedele delle generali impressioni, crediamo opportuno di riprodurre tutti gli articoli scritti in proposito.

Ma tale festa artistica fu di tanta importanza, che l'eco ne risuonò per tutta Italia: epperciò riportiamo ancho le notizie telegrafiche che i principali fogli italiani ricevettero su tale argomento.

LA PERSEVERANZA

(1.º luglio)

L'arte e la beneficenza ricorderanno la serata di ieri, alla Scala, come una delle più belle, della musica, la maravigliosa esecuzione e le deliranti accoglienze del pubblico. Nessuno si è lagnato del caldo, e neppure lo ha sentito, perché era molto più forte il calore dell'entusiasmo. Il trionfo maggiore, diciamolo prima d'ogni altra cosa, è stato per l'autore della *Messa*.

Nelle accoglienze fatte ieri sera al maestro Verdi, c'era insieme una entusiastica ammirazione per l'artista, e una profonda simpatia per l'uomo, per l'elevatezza del suo carattere, per le sue eminenti virtù. Si è applaudito al compositore che, solo, ha saputo conservare la sua grande riputazione artistica all'Italia, che non ha lasciato troncare la splendida catena delle sue gloriose tradizioni, i di cui anelli, senza di lui, si sarebbero spezzati, forse senza speranza di riannodarli. Il pubblico milanese, sempre compreso da affettuosa ammirazione pel suo Manzoni, cogli applausi di ieri sera ha voluto ridire ancora una volta a Verdi, che la sua musica, calorosamente pietosa, era la sola degna di piangere sulla grandezza modesta dell'autore del *Cinque Maggio*. Descrivere quelle ovazioni, quei fremiti, quegli entusiasmi più bollenti della temperatura del teatro, ch'è tutto dire, a parole non si può. Chi non ha veduto quel pubblico di ieri sera e chi non ha udite quelle gride, non può immaginarselo.

La Messa, stupendamente eseguita, diretta dal braccio poderoso e dalla mente creatrice dell'autore, fece il suo solito effetto di commozione nella parte drammatica, e di fascino musicale quando la melodia campeggia. Sui caratteri e sui pregi di questo lavoro, ora non si può né si deve ripetere ciò che fu detto e ridetto da tutti i critici, ed anche da chi scrive questo cenno improvvisato. A riudirla aumenta la convinzione ch'è una composizione delle più poderose, pensate, studiate e sentite, che sieno uscite dalla fervida fantasia verdiana. Ed il distintivo che metterà il *Requiem* di Verdi in un posto a parte nella storia dell'arte, è il suo carattere tutto individuale, quello sovratutto d'averne fatta una produzione, non già mistica, ma umana, drammatica, che va diritta al cuore, acconciandosi così alle vôlte brune e misteriose del tempio, come all'ambiente sfolgorante del teatro. – Se nel *Requiem* di Mozart domina il patetico, in quello di Cherubini la severa religiosità, in quello di Berlioz la terribilità, avvi in quello di Verdi il dolore e l'emozione.

Lascio le considerazione generali per venire alla cronaca della indimenticabile serata. Il teatro, come si prevedeva, era pienissimo: tutti i posti nella platea occupati, e nei palchetti le persone stipate: i pochi palchi vuoti erano quelli rilasciati troppo tardi dai proprietari al Comitato di soccorso.

Il teatro aveva un aspetto molto allegro, anche senza le cortine dei palchi: nell'atrio c'erano arbusti aggruppati, e fiori pure sul davanzale della platea.

Sulla scena, bene disposte, sopra acconce impalcature, stavano le masse orchestrali e corali: gli artisti principali sul davanti, e nel mezzo Giuseppe Verdi. L'arrivo delle signori Stolz e Waldmann, e dei signori Barbacini e Maini, fu salutato da un cordiale e simpatico applauso, che si è convertito in delirio all'apparire del maestro. Gli applausi

– Transcrição do texto traduzido-

A MISSA DE RÉQUIEM de GIUSEPPE VERDI

NO TEATRO ALLA SCALA

***

Foi uma festa, mas um banquete do gênio e do coração; a arte conduzida pela mão da piedade conta o seu maior triunfo. Em um dos números anteriores, dissemos: «..... dentro de «alguns dias, Verdi estará entre nós: o público do Alla Scala saberá dar-lhe as boas-vindas das «circunstâncias solenes: pelo menos pelo bem da arte, pela glória da Itália e pela conclusão de «tantos votos, essas boas-vindas poderão terminar com um: até breve! »

Fomos enganados: não foi o público do Alla Scala, mas toda Milão que deu uma solene boas-vindas a Verdi: essa acolhida também desejará dizer: até mais ver?.... não sabemos realmente: mas o ilustre maestro deve ter visto qual imensa soma de afetos e de estima conta entre nós, não sendo o Milão segundo a nenhuma das outras cidades que aclamaram as obras-primas de um assim homem tão ilustre.

Uma nova obra de Verdi significa nova vida artística, novas glórias para a Itália!

O público que tem as intuições das coisas grandes e justas, tem isso plenamente afirmado, gritando por mil bocas para Verdi: *Maestro, nos dê uma ópera!*...

Esse plebiscito artístico deve ter mostrado a Verdi onde são revoltas as esperanças e desejos do universal: essa doce violência conseguirá fazê-lo romper o já tão longo silêncio?... repitamos mais uma vez: ao menos isso fosse pela glória da arte, e pela glória da Itália e para cumprimento de tantos votos.

A DIREÇÃO.

A imprensa da cidade forneceu informações brilhantes e amplas resumo sobre o êxito da noite de beneficência no Alla Scala: sendo este um espelho fiel das impressões gerais, acreditamos que é apropriado reproduzir todos os artigos escritos sobre o assunto.

Mas essa celebração artística foi tão importante que o eco reçoou por toda a Itália: e, por isso, também relatamos as informações telegráficas que os principais jornais italianos receberam sobre esse assunto.

L A P E R S E V E R A N Z A

(1.º julho)

A arte e a caridade se lembrarão da noite de ontem, no alla
Scala, como uma das mais belas da música, a maravilhosa execução e a delirante recepção do público. Ninguém reclamou do calor, nem mesmo sentiram-no, porque o calor do entusiasmo era muito mais forte. O maior triunfo, digamos antes de mais nada, foi para o autor da Missa.

Na recepção feita ontem à noite ao maestro Verdi, havia
juntas uma entusiastica admiração pelo artista e uma profunda simpatia pelo homem, por seu caráter elevado, por suas virtudes eminentes. Aplaudiu-se o compositor que, só, tem sabido conservar sua grande reputação artística na Itália, que não deixou interromper a esplêndida cadeia das suas gloriosas tradições, e de cujos anéis, sem ele, seriam quebrados, talvez sem esperança de re-amarrá-los. O público milanês, sempre imbuido pela admiração afetuosa pelo seu Manzoni, com os aplausos da noite passada desejava repetir mais uma vez a Verdi que sua música, calorosamente piedosa, era a única digna de chorar pela modesta grandeza do autor de *Cinque Maggio*. Descrever aquelas ovações, aqueles fremitos, aqueles entusiasmos mais quentes que a temperatura do teatro, elas falam por si, não há palavras para exprimir. Quem não viu aquele público de ontem à noite e quem não ouviu aqueles gritos, não poderá imaginá-los.

A missa, estupendamente executada, regida pelo braço po-
deroso e pela mente criativa do autor, fez o seu solido efeito de comoção na parte dramática, e de fascínio musical quando a melodia se destaca. Sobre os personagens e os méritos deste trabalho, não podemos e não devemos repetir o que foi dito e redito por todos os críticos e também por aqueles que escrevem esse aceno improvisado. Ouvi-la novamente aumenta a convicção de que é uma composição das mais poderosos, pensadas, estudadas e sentidas, que tenham saido da poderosa imaginação verdiana. E o distintivo que colocará o *Réquiem* de Verdi num lugar à parte na história da arte é seu caráter inteiramente individual, aquele acima de tudo de tê-la feito uma produção, não já mistica, mas humana, dramatica, que vai direto ao coração, conformando-se assim ao sombrio e misterioso vulto do templo, como ao ambiente deslumbrante do teatro. – Se no *Réquiem* de Mozart o patético domina, no de Cherubini a severa religiosidade, no de Berlioz, o horror, há no de Verdi a dor e a emoção.

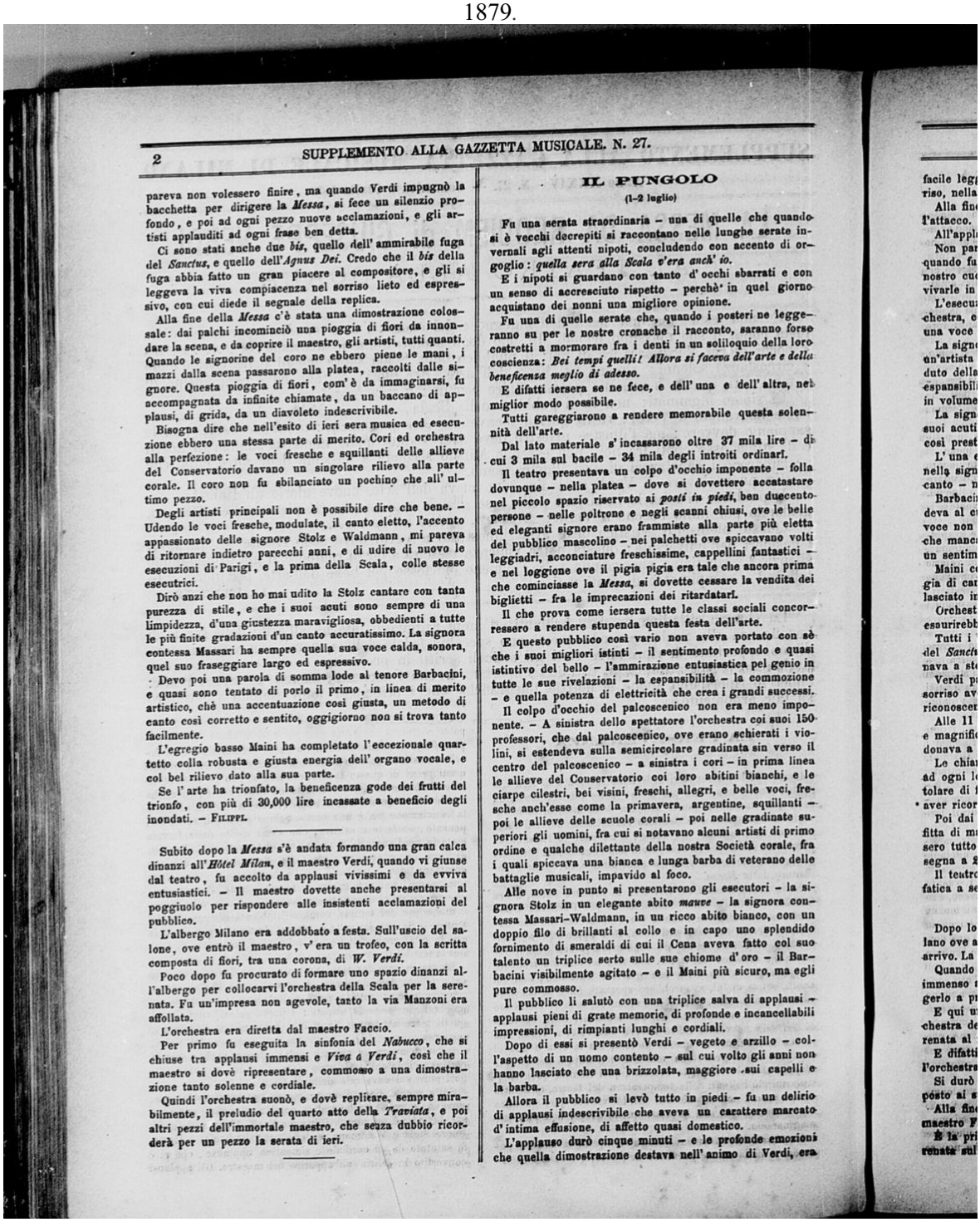
Deixo as considerações gerais para chegar à crônica da noite inesquecível. O teatro, como se previa, estava muito cheio: todos os assentos na plateia ocupados e os camarotes estavam lotados: os poucas camarotes vazios eram aqueles liberados tarde demais pelos proprietários para o Comitê de socorro.

O teatro tinha um aspecto muito alegre, mesmo sem as cortinas dos camarotes: no átrio haviam arbustos agrupados e flores também no parapeito da janela da plateia.

No palco, bem posicionadas, acima dos andaimes adequados, estavam as massas orquestrais e corais: os principais artistas na frente e no meio Giuseppe Verdi. Na chegada, as senhoras Stolz e Waldmann e dos senhores Barbacini e Maini, foram recebidos por um aplauso cordial e simpátocp, que se transformou em delírio ao aparecer do maestro. Os aplausos

10.1.4.1 Apêndice 10.1.XI – Notícias do concerto, p.2

Figura 473 – Página 2 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879.



2 SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE. N. 27.

pareva non volessero finire, ma quando Verdi impugnò la bacchetta per dirigere la *Messa*, si fece un silenzio profondo, e poi ad ogni pezzo nuove acclamazioni, e gli artisti applauditi ad ogni frase ben detta.

Ci sono stati anche due *bis*, quello dell' ammirabile fuga del *Sanctus*, e quello dell'*Agnus Dei*. Credo che il *bis* della fuga abbia fatto un gran piacere al compositore, e gli si leggeva la viva compiacenza nel sorriso lieto ed espressivo, con cui diede il segnale della replica.

Alla fine della *Messa* c'è stata una dimostrazione colossale: dai palchi incominciò una pioggia di fiori da innondare la scena, e da coprire il maestro, gli artisti, tutti quanti. Quando le signorine del coro ne ebbero piene le mani, i mazzi dalla scena passarono alla platea, raccolti dalle signore. Questa pioggia di fiori, com' è da immaginarsi, fu accompagnata da infinite chiamate, da un baccano di applausi, di grida, da un diavoleto indescrivibile.

Bisogna dire che nell'esito di ieri sera musica ed esecuzione ebbero una stessa parte di merito. Cori ed orchestra alla perfezione: le voci fresche e squillanti delle allieve del Conservatorio davano un singolare rilievo alla parte corale. Il coro non fu sbilanciato un pochino che all' ultimo pezzo.

Degli artisti principali non è possibile dire che bene. – Udendo le voci fresche, modulate, il canto eletto, l'accento appassionato delle signore Stolz e Waldmann, mi pareva di ritornare indietro parecchi anni, e di udire di nuovo le esecuzioni di Parigi, e la prima della Scala, colle stesse esecutrici.

Dirò anzi che non ho mai udito la Stolz cantare con tanta purezza di stile, e che i suoi acuti sono sempre di una limpidezza, d'una giustezza maravigliosa, obbedienti a tutte le più finite gradazioni d'un canto accuratissimo. La signora contessa Massari ha sempre quella sua voce calda, sonora, quel suo fraseggiare largo ed espressivo.

Devo poi una parola di somma lode al tenore Barbacini, e quasi sono tentato di porlo il primo, in linea di merito artistico, chè una accentuazione così giusta, un metodo di canto così corretto e sentito, oggigiorno non si trova tanto facilmente.

L'egregio basso Maini ha completato l'eccezionale quartetto colla robusta e giusta energia dell' organo vocale, e col bel rilievo dato alla sua parte.

Se l' arte ha trionfato, la beneficenza gode dei frutti del trionfo, con più di 30,000 lire incassate a beneficio degli inondati. – FILIPPI.

Subito dopo la *Messa* s'è andata formando una gran calca dinanzi all'*Hôtel Milan*, e il maestro Verdi, quando vi giunse dal teatro, fu accolto da applausi vivissimi e da evviva entusiastici. – Il maestro dovette anche presentarsi al poggiuolo per rispondere alle insistenti acclamazioni del pubblico.

L'albergo Milano era addobbato a festa. Sull'uscio del salone, ove entrò il maestro, v' era un trofeo, con la scritta composta di fiori, tra una corona, di *W. Verdi*.

Poco dopo fu procurato di formare uno spazio dinanzi all'albergo per collocarvi l'orchestra della Scala per la serenata. Fu un'impresa non agevole, tanto la via Manzoni era affollata.

L'orchestra era diretta dal maestro Faccio.

Per primo fu eseguita la sinfonia del *Nabucco*, che si chiuse tra applausi immensi e *Viva a Verdi*, così che il maestro si dovè ripresentare, commosso a una dimostrazione tanto solenne e cordiale.

Quindi l'orchestra suonò, e dovè replicare, sempre mirabilmente, il preludio del quarto atto della *Traviata*, e poi altri pezzi dell'immortale maestro, che senza dubbio ricorderà per un pezzo la serata di ieri.

IL PUNGOLO

(1-2 luglio)

Fu una serata straordinaria – una di quelle che quando si è vecchi decrepiti si raccontano nelle lunghe serate invernali agli attenti nipoti, concludendo con accento di orgoglio: *quella sera alla Scala v'era anch' io.*

E i nipoti si guardano con tanto d' occhi sbarrati e con un senso di accresciuto rispetto – perchè in quel giorno acquistano dei nonni una migliore opinione.

Fu una di quelle serate che, quando i posteri ne leggeranno su per le nostre cronache il racconto, saranno forse costretti a mormorare fra i denti in un soliloquio della loro coscienza: *Bei tempi quelli! Allora si faceva dell'arte e della beneficenza meglio di adesso.*

E difatti iersera se ne fece, e dell' una e dell' altra, nel miglior modo possibile.

Tutti gareggiarono a rendere memorabile questa solennità dell'arte.

Dal lato materiale s' incassarono oltre 37 mila lire – di cui 3 mila sul bacile – 34 mila degli introiti ordinari.

Il teatro presentava un colpo d'occhio imponente – folla dovunque – nella platea – dove si dovettero accatastare nel piccolo spazio riservato ai *posti in piedi*, ben duecento persone – nelle poltrone e negli scanni chiusi, ove le belle ed eleganti signore erano frammiste alla parte più eletta del pubblico mascolino – nei palchetti ove spiccavano volti leggiadri, acconciature freschissime, cappellini fantastici – e nel loggione ove il pigia pigia era tale che ancora prima che cominciasse la *Messa*, si dovette cessare la vendita dei biglietti – fra le imprecazioni dei ritardatari.

Il che prova come iersera tutte le classi sociali concorressero a rendere stupenda questa festa dell'arte.

E questo pubblico così vario non aveva portato con sè che i suoi migliori istinti – il sentimento profondo e quasi istintivo del bello – l'ammirazione entusiastica pel genio in tutte le sue rivelazioni – la espansibilità – la commozione – e quella potenza di elettricità che crea i grandi successi.

Il colpo d'occhio del palcoscenico non era meno imponente. – A sinistra dello spettatore l'orchestra coi suoi 150 professori, che dal palcoscenico, ove erano schierati i violini, si estendeva sulla semicircolare gradinata sin verso il centro del palcoscenico – a sinistra i cori – in prima linea le allieve del Conservatorio coi loro abitini bianchi, e le ciarpe cilestri, bei visini, freschi, allegri, e belle voci, fresche anch'esse come la primavera, argentine, squillanti – poi le allieve delle scuole corali – poi nelle gradinate superiori gli uomini, fra cui si notavano alcuni artisti di primo ordine e qualche dilettante della nostra Società corale, fra i quali spiccava una bianca e lunga barba di veterano delle battaglie musicali, impavido al foco.

Alle nove in punto si presentarono gli esecutori – la signora Stolz in un elegante abito *mauve* – la signora contessa Massari-Waldmann, in un ricco abito bianco, con un doppio filo di brillanti al collo e in capo uno splendido fornimento di smeraldi di cui il Cena aveva fatto col suo talento un triplice serto sulle sue chiome d' oro – il Barbacini visibilmente agitato – e il Maini più sicuro, ma egli pure commosso.

Il pubblico li salutò con una triplice salva di applausi – applausi pieni di grate memorie, di profonde e incancellabili impressioni, di rimpianti lunghi e cordiali.

Dopo di essi si presentò Verdi – vegeto e arzillo – coll'aspetto di un uomo contento – sul cui volto gli anni non hanno lasciato che una brizzolata, maggiore sui capelli e la barba.

Allora il pubblico si levò tutto in piedi – fu un delirio di applausi indescrivibile che aveva un carattere marcato d' intima effusione, di affetto quasi domestico.

L'applauso durò cinque minuti – e le profonde emozioni che quella dimostrazione destava nell' animo di Verdi, era

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 251).

– Transcrição da página 2 –

pareva non volessero finire, ma quando Verdi impugnò la bacchetta per dirigere la *Messa*, si fece un silenzio profondo, e poi ad ogni pezzo nuove acclamazioni, e gli artisti applauditi ad ogni frase ben detta.

Ci sono stati anche due *bis*, quello dell'ammirabile fuga del *Sanctus*, e quello dell'*Agnus Dei*. Credo che il *bis* della fuga abbia fatto un gran piacere al compositore, e gli si leggeva la viva compiacenza nel sorriso lieto ed espressivo, con cui diede il segnale della replica.

Alla fine della *Messa* c'è stata una dimostrazione colossale: dai palchi incominciò una pioggia di fiori da innondare la scena, e da coprire il maestro, gli artisti, tutti quanti. Quando le signorine del coro ne ebbero piene le mani, i mazzi dalla scena passarono alla platea, raccolti dalle signore. Questa pioggia di fiori, com'è da immaginarsi, fu accompagnata da infinite chiamate, da un baccano di applausi, di grida, da un diavoleto indescrivibile.

Bisogna dire che nell'esito di ieri sera musica ed esecuzione ebbero una stessa parte di merito. Cori ed orchestra alla perfezione: le voci fresche e squillanti delle allieve del Conservatorio davano un singolare rilievo alla parte corale. Il coro non fu sbilanciato un pochino che all'ultimo pezzo.

Degli artisti principali non è possibile dire che bene. – Udendo le voci fresche, modulate, il canto eletto, l'accento appassionato delle signore Stolz e Waldmann, mi pareva di ritornare indietro parecchi anni, e di udire di nuovo le esecuzioni di Parigi, e la prima della Scala, colle stesse esecutrici.

Dirò anzi che non ho mai udito la Stolz cantare con tanta purezza di stile, e che i suoi acuti sono sempre di una limpidezza, d'una giustezza maravigliosa, obbedienti a tutte le più finite gradazioni d'un canto accuratissimo. La signora contessa Massari ha sempre quella sua voce calda, sonora, quel suo fraseggiare largo ed espressivo.

Devo poi una parola di somma lode al tenore Barbacini, e quasi sono tentato di porlo il primo, in linea di merito artistico, chè una accentuazione così giusta, un metodo di canto così corretto e sentito, oggigiorno non si trova tanto facilmente.

L'egregio basso Maini ha completato l'eccezionale quartetto colla robusta e giusta energia dell'organo vocale, e col bel rilievo dato alla sua parte.

Se l'arte ha trionfato, la beneficenza gode dei frutti del trionfo, con più di 30,000 lire incassate a beneficio degli inondati. – FILIPPI.

Subito dopo la *Messa* s'è andata formando una gran calca dinanzi all'*Hôtel Milan*, e il maestro Verdi, quando vi giunse dal teatro, fu accolto da applausi vivissimi e da evviva entusiastici. – Il maestro dovette anche presentarsi al poggiolo per rispondere alle insistenti acclamazioni del pubblico.

L'albergo Milano era addobbato a festa. Sull'uscio del salone, ove entrò il maestro, v'era un trofeo, con la scritta composta di fiori, tra una corona, di *W. Verdi*.

Poco dopo fu procurato di formare uno spazio dianzi all'albergo per collocarvi l'orchestra della Scala per la serenata. Fu un'impresa non agevole, tanto la via Manzoni era affollata.

L'orchestra era diretta dal maestro Faccio.

Per primo fu eseguita la sinfonia del *Nabucco*, che si chiuse tra applausi immensi e *Viva a Verdi*, così che il maestro si dovè ripresentare, commosso a una dimostrazione tanto solenne e cordiale.

IL PUNGOLO

(1-2 luglio)

Fu una serata straordinaria – una di quelle che quando si è vecchi decrepiti si raccontano nelle lunghe serate invernali agli attenti nipoti, concludendo con accento di orgoglio: *quella sera Alla Scala v'era anch'io*.

E i nipoti si guardano con tanto d'occhi sbarrati e con un senso di accresciuto rispetto – perché in quel giorno acquistano dei nonni una migliore opinione.

Fu una di quelle serate che, quando i posteriori ne leggeranno su per le nostre cronache il racconto, saranno forse costretti a mormorare fra i denti in un soliloquio della loro coscienza: *Bei tempì quelli! Allora si faceva dell'arte e della beneficenza meglio di adesso*.

E difatti iersera se ne fece, e dell'una e dell'altra, ne miglior modo possibile.

Tutti gareggiarono a rendere memorabile questa solennità dell'arte.

Dal lato materiale s'incassarono oltre 37 mila lire – di cui 3 mila sul bacile – 34 mila degli introiti ordinari.

Il teatro presentava un colpo d'occhio imponente – folla dovunque – nella platea – dove si dovettero accatastare nel piccolo spazio riservato ai *posti in piedi*, ove le belle ed eleganti signore erano frammiste alla parte più eletta del pubblico mascolino – nei palchetti ove spiccavano volti leggiadri, acconciature freschissime, cappellini fantastici – e nel loggione ove il pigia era tale che ancora prima che cominciasse la *Messa*, si dovette cessare la vendita dei biglietti – fra le imprecazioni dei ritardatari.

Il che prova come iersera tutte le classi sociali concorressero a rendere stupenda questa festa dell'arte.

E questo pubblico così vario non aveva portato con sé che i suoi migliori istinti – il sentimento profondo e quasi istintivo del bello – l'ammirazione entusiastica pel genio in tutte le sue rivelazioni – la espansibilità – la commozione – e quella potenza di elettricità che crea i grandi successi.

Il colpo d'occhio del palcoscenico non era meno imponente. – A sinistra dello spettatore l'orchestra coi suoi 150 professori, che dal palcoscenico, ove erano schierati i violini, si estendeva sulla semicircolare gradinata sin verso il centro del palcoscenico – a sinistra i cori – in prima linea le allieve del Conservatorio coi loro abitini bianchi, e le ciarpe cilestri, bei visini, freschi, allegri, e belle voci, fresche anch'esse come la primavera, argentine, squillanti – poi le allieve delle scuole corali – poi nelle gradinate superiori gli uomini, fra cui si notavano alcuni artisti di primo ordine e qualche dilettante della nostra Società corale, fra i quali spiccava una bianca e lunga barba di veterano delle battaglie musicali, impavido al foco.

Alle nove in punto si presentarono gli esecutori – la signora Stolz in un elegante abito *mauve* – la signora contessa Massari-waldmann, in un ricco abito bianco, con un doppio filo di brillanti al collo e in capo uno splendido fornimento di smeraldi di cui il Cena aveva fatto col suo talento un triplice serto sulle chiome d'oro – il Barbacini visibilmente agitato – e il Maini più sicuro, ma egli pure commosso.

Il pubblico li salutò con una triplice salva di applausi – applausi pieni di grate memorie, di profonde e incancellabili impressioni, di rimpianti lunghi e cordiali.

Dopo di essi si presentò Verdi – vegeto e arzillo – coll'aspetto di un uomo contento – sul cui volto gli anni non hanno lasciato che una brizzolata, maggiore sui capelli e la barba.

Allora il pubblico si levò tutto in piedi – fu un delirio di applausi indescrivibile che aveva un carattere marcato d'intima effusione, di affetto quasi domestico.

L'applauso durò cinque minuti – e le profonde emozioni

Quindi l'orchestra suonò, e dovè replicare, sempre mira- bilmente, il preludio del quarto atto della *Traviata*, e poi altri pezzi dell'immortale maestro, che senza dubbio ricor-derà per un pezzo la serata di ieri.	che quella dimostrazione destava nell'animo di Verdi, era

– Tradução do texto transcrito –

pareciam não querer acabar, mas quando Verdi empunhou a batuta para reger a *Missa*, se fez um silêncio profundo, e depois de cada parte nova aclamação, e os artistas aplaudidos a cada frase bem dita.

Houveram também dois *bis*, o da admirável fuga do *Sanctus* e o do *Agnus Dei*. Acredito que o *bis* da fuga tenha dado um grande prazer ao compositor, e se notava na viva complacência no sorriso feliz e expressivo com o qual deu o sinal da réplica.

No final da *Missa*, houve uma demonstração colossal: dos camarotes começaram uma chuva de flores para inundar a cena e cobrir o maestro, os artistas, todos quantos. Quando as senhoras do coral ficaram com as mãos cheias, os buquês da cena passaram para a plateia, reunidos pelas senhoras. Essa chuva de flores, como se pode imaginar, foi acompanhada por intermináveis chamadas, por aplausos ensurdecedores, por gritos, por um ruído indescritível.

Deve-se dizer que no êxito da noite passada a música e a execução tiveram a mesma parte de mérito. Coros e orquestra à perfeição: as vozes frescas e vibrantes dos alunos do Conservatório deram um singular relevo à parte coral. O coro não foi desequilibrado nem um pouco até o último trecho.

Dos principais artistas, não é possível dizer isso bem. – Ouvindo as vozes frescas e moduladas, o canto eleito, o acento apaixonado das senhoras Stolz e Waldmann, pareciam me fazer voltar vários anos e ouvir novamente as execuções em Paris e a estreia no Alla Scala, com as mesmas artistas.

Na verdade, direi que nunca ouvi Stolz cantar com tanta pureza de estilo, e que os seus agudos são sempre de uma clareza, de uma maravilhosa justeza, obedientes a todas as mais finitas gradações de um canto muito preciso. A senhora Condessa Massari tem sempre sua voz calorosa e sonora, bem como o seu fraseado amplo e expressivo.

Devo, então, uma palavra de louvor supremo ao tenor Barbacini, e estou quase tentado a colocá-lo em primeiro lugar, de acordo com o mérito artístico, pela acentuação justa, o método de canto tão correto e sentido, que hoje em dia não se encontra com facilidade.

O ilustre baixo Maini completou o quarteto excepcional com a energia robusta e correta do órgão vocal e com o belo relevo dado a sua parte.

Se a arte triunfou, a beneficência desfrutou dos frutos do triunfo, com mais de 30.000 libras em dinheiro para o benefício dos inundados. – FILIPPI.

Imediatamente após a *Missa*, uma grande multidão se formou em frente ao *Hotel Milão*, e o maestro Verdi, ao chegar do teatro, foi recebido com aplausos animados e saudações entusiasmadas. – O maestre também teve que aparecer+ na varanda para responder as insistentes aclamações do público.

O hotel de Milão foi decorado para a festa. Na porta do Salão, onde o mestre entrou, havia um troféu, com a escrita composta de flores, entre uma coroa, de *W. Verdi*.

Pouco tempo depois, procurou-se formar um espaço diante do hotel para colocar a orquestra do Alla Scala para a serenata. Foi uma tarefa difícil, pois a Via Manzoni estava lotada.

A orquestra foi regida pelo maestro Faccio.

Primeiramente, foi executada a sinfonia de *Nabucco*, que terminou entre enormes aplausos e *Viva a Verdi*, de modo que o maestro teve que reaparecer, comovido ante uma demonstração tão solene e cordial.

Então a orquestra soou, e teve que repetir, sempre admiravelmente, o prelúdio do quarto ato de *La Traviata*, e depois

IL PUNGOLO

(1-2 julho)

Foi uma noite extraordinária – uma daquelas que quando se é velho decrépito se conta nas longas noites de inverno para os netos atentos, concluindo com um acento de orgulho: *eu também estava naquela noite no Alla Scala*.

E os netos se entreolham com os olhos bem abertos e com um senso de respeito aumentado – porque naquele dia eles adquirem uma opinião melhor dos avós.

Foi uma daquelas noites em que, quando na posteridade lerem a história pela nossa crônica, seremos talvez forçados a murmurar entre os dentes em um solilóquio de sua consciência: *Bons tempos aqueles! Quando se fazia arte e caridade melhor do que agora.*

E, de fato, foi feito ontem à noite e, tanto uma e quanto outra, da melhor maneira possível.

Todos competiram para tornar memorável essa solenidade da arte.

No lado material, foram arrecadadas mais de 37 mil liras – das quais 3 mil na bacia de doações – 34 mil de renda ordinária.

O teatro apresentava uma aparência impressionante – multidão por toda parte – na plateia – onde tiveram que se amontoar no pequeno espaço reservado para *lugares de pé*, onde as senhoras bonitas e elegantes estavam misturadas com a parte mais escolhida do público masculino – nos camarotes onde os rostos se destacavam penteados graciosos, chapéus fantásticos – e na galeria onde a multidão era tal que, mesmo antes do início da *Missa*, era necessário encerrar a venda dos ingressos – entre as maldições dos que chegavam atrasados.

O que prova como todas as classes sociais contribuíram para tornar maravilhosa essa celebração da arte.

E esse público tão variado não tinha trazido consigo outra coisa que seus melhores instintos – o profundo e quase instintivo sentimento do belo – a admiração entusiástica pelo gênio em todas as suas revelações – expansibilidade – emoção – e esse poder da eletricidade que cria os grandes sucessos.

A impressão do palco não era menos imponente. – À esquerda do espectador, a orquestra com seus 150 professores, que desde o palco cênico, onde estavam alinhados os violinos, estendiam-se na escada semicircular em direção ao centro do palco – à esquerda os coros – na linha de frente os alunos do Conservatório com suas vestes brancas e os lenços azuis, rostos bonitos, vozes frescas, alegres e bonitas, frescas também como a primavera, prateada, vibrante – depois os alunos das escolas corais – e, nos degraus superiores, os homens, entre os quais alguns artistas de primeira ordem foram notados e alguns amadores de nossa sociedade de corais, no meio deles havia uma barba branca e comprida de veterano das batalhas musicais, destemido ao fogo.

Às nove horas, em ponto, os artistas se apresentaram – a sra. Stolz, em um elegante vestido malva – a sra. condessa Massari-Waldmann, em um rico vestido branco, com um fio duplo de brilhantes no pescoço e na cabeça um esplêndido arranjo de esmeraldas, das quais fez-se com seu talento uma tríplice grinalda sobre a coroa dourada – o Barbacini visivelmente agitado – e o Maini mais seguro, mas ele também se emocionou.

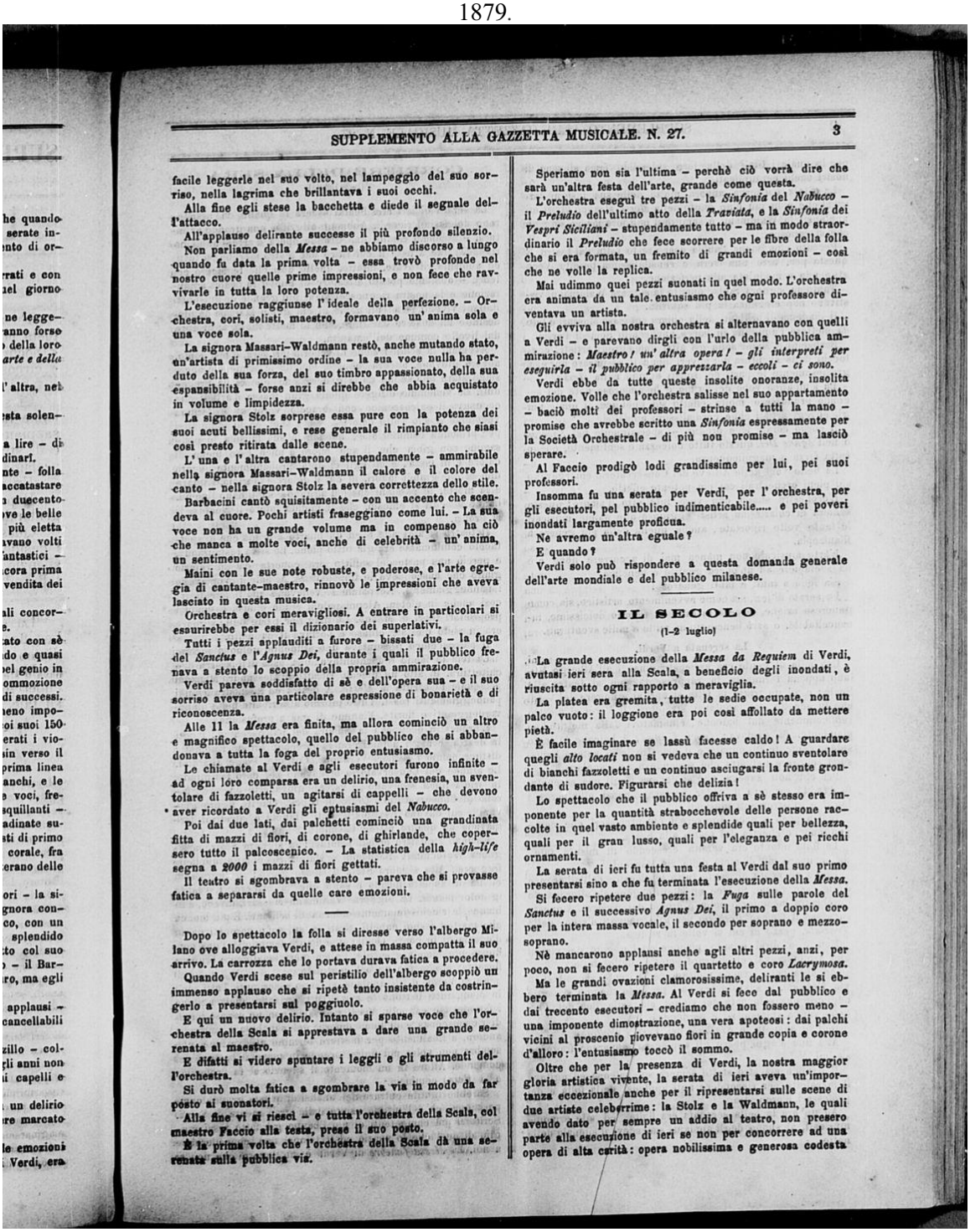
O público os saudou com uma tríplice salva de palmas – aplausos cheios de lembranças agradecidas, impressões profundas e inesquecíveis, de saudades longas e cordiais.

Depois deles, Verdi apareceu – cheio de vigor e ágil – com o aspecto de um homem feliz – em cujo rosto os anos não deixaram mais que um grisalho maior nos cabelos e na barba.

outras peças do maestro imortal, que sem dúvida se lembrará por um tempo a noite de ontem.	Então o público se levantou – era um delírio de aplausos indescritíveis que tinha um caráter marcado de efusão íntima, de afeto quase doméstico. Os aplausos duraram cinco minutos – e as emoções pro- fundas que aquela demonstração despertou na alma de Verdi foram

10.1.4.2 Apêndice 10.1.XII – Notícias do concerto, p.3

Figura 474 – Página 3 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879.



SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE. N. 27. 3

facile leggerle nel suo volto, nel lampeggio del suo sorriso, nella lagrima che brillantava i suoi occhi.

Alla fine egli stese la bacchetta e diede il segnale dell'attacco.

All'applauso delirante successe il più profondo silenzio.

Non parliamo della *Messa* – ne abbiamo discorso a lungo quando fu data la prima volta – essa trovò profonde nel nostro cuore quelle prime impressioni, e non fece che ravvivarle in tutta la loro potenza.

L'esecuzione raggiunse l'ideale della perfezione. – Orchestra, cori, solisti, maestro, formavano un' anima sola e una voce sola.

La signora Massari-Waldmann restò, anche mutando stato, un'artista di primissimo ordine – la sua voce nulla ha perduto della sua forza, del suo timbro appassionato, della sua espansibilità – forse anzi si direbbe che abbia acquistato in volume e limpidezza.

La signora Stolz sorprese essa pure con la potenza dei suoi acuti bellissimi, e rese generale il rimpianto che siasi così presto ritirata dalle scene.

L' una e l' altra cantarono stupendamente – ammirabile nella signora Massari-Waldmann il calore e il colore del canto – nella signora Stolz la severa correttezza dello stile.

Barbacini cantò squisitamente – con un accento che scendeva al cuore. Pochi artisti fraseggiano come lui. – La sua voce non ha un grande volume ma in compenso ha ciò che manca a molte voci, anche di celebrità – un' anima, un sentimento.

Maini con le sue note robuste, e poderose, e l'arte egregia di cantante-maestro, rinnovò le impressioni che aveva lasciato in questa musica.

Orchestra e cori meravigliosi. A entrare in particolari si esaurirebbe per essi il dizionario dei superlativi.

Tutti i pezzi applauditi a furore – bissati due – la fuga del *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, durante i quali il pubblico frenava a stento lo scoppio della propria ammirazione.

Verdi pareva soddisfatto di sè e dell'opera sua – e il suo sorriso aveva una particolare espressione di bonarietà e di riconoscenza.

Alle 11 la *Messa* era finita, ma allora cominciò un altro e magnifico spettacolo, quello del pubblico che si abbandonava a tutta la foga del proprio entusiasmo.

Le chiamate al Verdi e agli esecutori furono infinite – ad ogni loro comparsa era un delirio, una frenesia, un sventolare di fazzoletti, un agitarsi di cappelli – che devono aver ricordato a Verdi gli entusiasmi del *Nabucco*.

Poi dai due lati, dai palchetti cominciò una grandinata fitta di mazzi di fiori, di corone, di ghirlande, che copersero tutto il palcoscenico. – La statistica della *high-life* segna a *2000* i mazzi di fiori gettati.

Il teatro si sgombrava a stento – pareva che si provasse fatica a separarsi da quelle care emozioni.

Dopo lo spettacolo la folla si diresse verso l'albergo Milano ove alloggiava Verdi, e attese in massa compatta il suo arrivo. La carrozza che lo portava durava fatica a procedere.

Quando Verdi scese sul peristilio dell'albergo scoppiò un immenso applauso che si ripetè tanto insistente da costringerlo a presentarsi sul poggiuolo.

E qui un nuovo delirio. Intanto si sparse voce che l'orchestra della Scala si apprestava a dare una grande serenata al maestro.

E difatti si videro spuntare i leggii e gli strumenti dell'orchestra.

Si durò molta fatica a sgombrare la via in modo da far posto ai suonatori.

Alla fine vi si riescì – e tutta l'orchestra della Scala, col maestro Faccio alla testa, prese il suo posto.

È la prima volta che l'orchestra della Scala dà una serenata sulla pubblica via.

Speriamo non sia l'ultima – perchè ciò vorrà dire che sarà un'altra festa dell'arte, grande come questa.

L'orchestra eseguì tre pezzi – la *Sinfonia* del *Nabucco* – il *Preludio* dell'ultimo atto della *Traviata*, e la *Sinfonia* dei *Vespri Siciliani* – stupendamente tutto – ma in modo straordinario il *Preludio* che fece scorrere per le fibre della folla che si era formata, un fremito di grandi emozioni – così che ne volle la replica.

Mai udimmo quei pezzi suonati in quel modo. L'orchestra era animata da un tale entusiasmo che ogni professore diventava un artista.

Gli evviva alla nostra orchestra si alternavano con quelli a Verdi – e parevano dirgli con l'urlo della pubblica ammirazione: *Maestro! un' altra opera! – gli interpreti per eseguirla – il pubblico per apprezzarla – eccoli – ci sono.*

Verdi ebbe da tutte queste insolite onoranze, insolita emozione. Volle che l'orchestra salisse nel suo appartamento – baciò molti dei professori – strinse a tutti la mano – promise che avrebbe scritto una *Sinfonia* espressamente per la Società Orchestrale – di più non promise – ma lasciò sperare.

Al Faccio prodigò lodi grandissime per lui, pei suoi professori.

Insomma fu una serata per Verdi, per l' orchestra, per gli esecutori, pel pubblico indimenticabile..... e pei poveri inondati largamente proficua.

Ne avremo un'altra eguale?

E quando?

Verdi solo può rispondere a questa domanda generale dell'arte mondiale e del pubblico milanese.

IL SECOLO

(1-2 luglio)

La grande esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi, avutasi ieri sera alla Scala, a beneficio degli inondati, è riuscita sotto ogni rapporto a meraviglia.

La platea era gremita, tutte le sedie occupate, non un palco vuoto: il loggione era poi così affollato da mettere pietà.

È facile imaginare se lassù facesse caldo! A guardare quegli *alto locati* non si vedeva che un continuo sventolare di bianchi fazzoletti e un continuo asciugarsi la fronte grondante di sudore. Figurarsi che delizia!

Lo spettacolo che il pubblico offriva a sè stesso era imponente per la quantità strabocchevole delle persone raccolte in quel vasto ambiente e splendide quali per bellezza, quali per il gran lusso, quali per l'eleganza e pei ricchi ornamenti.

La serata di ieri fu tutta una festa al Verdi dal suo primo presentarsi sino a che fu terminata l'esecuzione della *Messa*.

Si fecero ripetere due pezzi: la *Fuga* sulle parole del *Sanctus* e il successivo *Agnus Dei*, il primo a doppio coro per la intera massa vocale, il secondo per soprano e mezzo-soprano.

Nè mancarono applausi anche agli altri pezzi, anzi, per poco, non si fecero ripetere il quartetto e coro *Lacrymosa*.

Ma le grandi ovazioni clamorosissime, deliranti le si ebbero terminata la *Messa*. Al Verdi si fece dal pubblico e dai trecento esecutori – crediamo che non fossero meno – una imponente dimostrazione, una vera apoteosi: dai palchi vicini al proscenio piovevano fiori in grande copia e corone d'alloro: l'entusiasmo toccò il sommo.

Oltre che per la presenza di Verdi, la nostra maggior gloria artistica vivente, la serata di ieri aveva un'importanza eccezionale anche per il ripresentarsi sulle scene di due artiste celeberrime: la Stolz e la Waldmann, le quali avendo dato per sempre un addio al teatro, non presero parte alla esecuzione di ieri se non per concorrere ad una opera di alta carità: opera nobilissima e generosa codesta

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 252).

– Transcrição da página 3 –

quando fu data la prima volta – essa trovò profonde nel nostro cuore quelle prime impressioni, e non fece che ravvivarle in tutta la loro potenza.

L'esecuzione raggiunse l'ideale della perfezione. – Orchestra, cori, solisti, maestro, formavano un'anima sola e una voce sola.

La signora Massari-Waldmann restò, anche mutando stato, un'artista di primissimo ordine – la sua voce nulla ha perduto della sua forza, del suo timbro appassionato, della sua espansibilità – forse anzi si direbbe che abbia acquistato in volume e limpidezza.

La signora Stolz sorprese essa pure con la potenza dei suoi acuti bellissimi, e rese generale il rimpianto che siasi così presto ritirata dalle scene.

L'una e l'altra cantarono stupendamente – ammirabile nella signora Massari-Waldamann il calore e il colore del canto – nella signora Stolz la severa correttezza dello stile.

Barnacini cantò squisitamente – con un accento che scendeva al cuore. Pochi artisti fraseggiano come lui. – La sua voce non ha un grande volume ma in compenso ha ciò che manca a molte voci, anche di celebrità – un'anima, un sentimento.

Maini con le sue note robuste, e poderose, e l'arte egregia di cantante-maestro, rinnovò le impressioni che aveva lasciato in questa musica.

Orchestra e cori meravigliosi. A entrare in particolari si esaurirebbe per essi il dizionario dei superlativi.

Tutti i pezzi applauditi a furore – bissati due – la fuga del *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, durante i quali il pubblico frenava a stento lo scoppio della propria ammirazione.

Verdi pareva soddisfatto di sé e dell'opera sua – e il suo sorriso aveva una particolare espressione di bonarietà e di riconoscenza.

Alle 11 la *Messa* era finita, ma allora cominciò un altro e magnifico spettacolo, quello del pubblico che si abbandonava a tutta la foga del proprio entusiasmo.

Le chiamate al Verdi e agli esecutori furono infinite – ad ogni loro comparsa era un delirio, una frenesia, un sventolare di fazzoletti, un agitarsi di cappelli – che devono aver ricordato a Verdi gli entusiasmi del *Nabucco*.

Poi dai due lati, dai palchetti cominciò una grandinata fitta di mazzi di fiori, di corone, di ghirlande, che coprirono tutto il palcoscenico. – La statistica della *high-life* segna *2000* i mazzi di fiori gettati.

Dopo lo spettacolo la folla si diresse verso l'albergo Milano ove alloggiava Verdi, e attese in massa compatta il suo arrivo. La carrozza che lo portava durava fatica a procedere.

Quando Verdi scese sul peristilio dell'albergo scoppiò un immenso applauso che si ripetè tanto insistente da costringerlo a presentarsi sul poggiolo.

E qui un nuovo delirio. Intanto si sparse voce che l'orchestra della Scala si apprestava a dare una grande serenata al maestro.

E difatti si videro spuntare i leggii e gli strumenti dell'orchestra.

Si durò molta fatica a sgombrare la via in modo da far posto ai suonatori.

Alla fine vi si riesci – e tutta l'orchestra della Scala, col maestro Faccio alla testa, prese il suo posto.

È la prima volta che l'orchestra della Scala dà una serenata sulla pubblica via.

Speriamo non sia l'ultima – perché ciò vorrà dire che sarà un'altra festa dell'arte, grande come questa.

L'orchestra eseguì tre pezzi – la *Sinfonia del Nabucco* – il *Preludio* dell'ultimo atto della *Traviata*, e la *Sinfonia* dei *Vespri Siciliani* – stupendamente tutto – ma in modo straordinario il *Preludio* che fece scorrere per le fibre della folla che si era formata, un fremito di grandi emozioni – così che ne volle la replica.

Mai udimmo quei pezzi suonati in quel modo. L'orchestra era animata da un tale entusiasmo che ogni professore diventava un artista.

Gli evviva alla nostra orchestra si alternavano con quelli a Verdi – e parevano dirgli con l'urlo della pubblica ammirazione: *Maestro! un'altra opera! – gli interpreti per eseguirla – il pubblico per apprezzarla – eccoli – ci sono*.

Verdi ebbe da tutte queste insolite onoranze, insolita emozione. Volle che l'orchestra salisse nel suo appartamento – baciò molti dei professori – strinse a tutti la mano – promise che avrebbe scritto una *Sinfonia* espressamente per la Società Orchestrale – di più non promise – ma lasciò sperare.

Al Faccio prodigò lodi grandissime per lui, pei suoi professori.

Insomma fu una serata per Verdi, per l'orchestra, per gli esecutori, pel pubblico indimenticabile….. e pei poveri inondati largamente proficua.

Ne avremo un'altra eguale?

E quando?

Verdi solo può rispondere a questa domanda generale dell'arte mondiale e del pubblico milanese.

IL SECOLO

(1-2 luglio)

La grande esecuzione della *Messa da Requiem* di Verdi, avutasi ieri sera Alla Scala, a beneficio degli inondati, è riuscita sotto ogni rapporto a meraviglia.

La platea era gremita, tutte le sedie occupate, non un palco vuoto: il logge era poi così affollato da mettere pietà.

È facile immaginare se lassù facesse caldo! A guardare quegli *alto locati* non si vedeva che un continuo sventolare di bianchi fazzoletti e un continuo asciugarsi la fronte grondante di sudore. Figurarsi che delizia!

Lo spettacolo che il pubblico offriva a sé stesso era imponente per la quantità strabocchevole delle persone raccolte in quel vasto ambiente e splendide quali per bellezza, quali per il gran lusso, quali per l'eleganza e pei ricchi ornamenti.

La serata di ieri fu tutta una festa al Verdi dal suo primo presentarsi sino a che fu terminata l'esecuzione della *Messa*.

Si fecero ripetere due pezzi: la *Fuga* sulle parole de *Sanctus* e il successivo *Agnus Dei*, il primo a doppio coro per la intera massa vocale, il secondo per soprano e mezzo-soprano.

Né mancarono applausi anche agli altri pezzi, anzi, per poco, non si fecero ripetere il quartetto e coro *Lacrymosa*.

Ma le grandi ovazioni clamorosissime, deliranti le si ebbero terminata la *Messa*. Al Verdi si fece dal pubblico e dai trecento esecutori – crediamo che non fossero meno – una imponente dimostrazione, una vera apoteosi: dai palchi vicini al proscenio piovevano fiori in grande copia e corone d'alloro: l'entusiasmo toccò il sommo.

Oltre che per la presenza di Verdi, la nostra maggior gloria artistica vivente, la serata di ieri aveva un'importanza eccezionale anche per il ripresentarsi sulle scene di due artiste celeberrime: la Stolz e la Waldmann, le quali

	avendo dato per sempre un addio al teatro, non presero parte alla esecuzione di ieri se non per concorrere ad una opera di alta carità: opera nobilissima e generosa codesta

– Tradução do texto transcrito –

quando a deram pela primeira vez – e encontraram no fundo do nosso coração aquelas primeiras impressões, e não fez nada além de revivê-las com toda potência.

A execução alcançou o ideal de perfeição. – Orquestra, coros, solistas, maestros, formaram uma alma apenas e uma só voz.

A senhora Massari-Waldmann permaneceu, mesmo mudando de estado, uma artista de primeiríssima ordem – sua voz não perdeu nada de sua força, de seu timbre apaixonado, de sua expansibilidade – talvez até se diga que tenha adquirido em volume e clareza.

A senhora Stolz surpreendeu também com a sua potência
dos seus belíssimos agudos e fez geral o lamento por ter retira-se tão cedo da cena.

Ambas cantaram estupendamente – admirável na senhora Massari-waldamann o calor e a cor do canto – na senhora. Stolz a severa precisão do estilo.

Barnacini cantou requintadamente – com um acento que
desceu ao coração. Poucos artistas fraseiam como ele. – A sua voz não tem um grande volume, mas, por outro lado, tem o que falta em muitas vozes, até mesmo em celebridades – uma alma, um sentimento.

Maini, com suas notas robustas e poderosas, e a ilustre arte
de cantor-maestro, renovou as impressões que tinha deixado nessa música.

Orquestra e coros maravilhosos. Para entrar em detalhes,
se exauriria para tanto o dicionário dos superlativos.

Todas as peças aplaudidas com furor – duas delas *bisadas*
– a fuga do *Sanctus* e o *Agnus Dei*, durante as quais o público mal conteve a eclosão da própria admiração.

Verdi parecia satisfeito consigo mesmo e com sua obra – e
seu sorriso tinha uma expressão particular de bondade e de reconhecimento.

Às 11 horas terminou a *Missa*, mas então começou um outro espetáculo magnífico, aquele do público que se entregou a todo o calor do próprio entusiasmo.

As chamadas a Verdi e aos demais artistas foram infinitas – a cada aparição era um delírio, um frenesi, um acenar de lenços, um agitar-se de chapéus – que devem ter lembrado a Verdi do entusiasmo de *Nabucco*.

Então, de ambos os lados, dos camarotes começou uma
espessa tempestade de maços de flores, coroas, guirlandas, que cobriam todo o palco. – As estatísticas da *high-life* marcam 2000 os maços de flores lançados.

Após o show, a multidão seguiu em direção ao hotel de
Milão, onde Verdi estava hospedado, e esperou em massa compacta por sua chegada. A carruagem que o levava demorou a prosseguir.

Quando Verdi desceu para o peristilo do hotel, irrompeu
um imenso aplauso que se repetiu com tanta insistência que o forçou a aparecer na varanda.

E aqui um novo delírio. Enquanto isso, espalharam-se rumores de que a orquestra do Alla Scala estava se preparando para dar ao maestro uma grande serenata.

E, de fato, vimos aparecer as estantes de partitura e os instrumentos da orquestra.

Foi preciso muito esforço para abrir caminho e dar espaço
aos instrumentistas.

No final, se conseguiu – e toda a orquestra do Alla Scala,
com o maestro Faccio à frente, tomou o seu posto.

Esperemos que não seja a última – porque isso significa
dizer que haverá outra festa da arte, tão grande quanto essa.

A orquestra tocou três peças – a *Sinfonia* de *Nabucco* – o
prelúdio do último ato de *La Traviata* e a *Sinfonia* do *Vespri Siciliani* – estupendamente tudo – mas de maneira extraordinária o prelúdio que fez escorrer pelas fibras da multidão que se formara, uma frêmito de grandes emoções – tanto que se pediu réplica.

Nunca ouvimos aquelas peças tocadas de tal modo. A orquestra estava animada por certo entusiasmo que todo professor se tornou um artista.

As saudações à nossa orquestra se alternaram com aquelas
a Verdi – e pareciam dizer-lhe com os gritos de admiração pública: *Maestro! mais uma ópera! – os intérpretes para executá-la – o público para apreciá-la – Cá estão – Existem*.

Verdi teve de todas aquelas honras incomuns, uma emoção incomum. Quis que a orquestra subisse ao seu apartamento – beijou muitos dos professores – apertou a mão de todos – prometeu que escreveria uma *Sinfonia* expressamente para a Sociedade Orquestral – nada mais prometeu –, mas deixou-nos esperar.

A Faccio, fez enormes elogios, por seus professores.

Em suma, foi uma noite para Verdi, para a orquestra, para
os intérpretes, para o público inesquecível..... e para os pobres inundados, largamente lucrativa.

Teremos outra igual?

E quando?

Apenas Verdi pode responder a essa questão geral da arte mundial e do público milanês.

IL SECOLO

(1-2 luglio)

A grande apresentação da *Missa de Réquiem* de Verdi, ocorrida ontem à noite no Alla Scala, em benefício dos alagados, foi maravilhosamente bem-sucedida em todos os aspectos.

A plateia estava lotada, todas as cadeiras ocupadas, nem um espaço vazio: os camarotes estavam tão lotados de dar pena.

É fácil de se imaginar se lá em cima estava calor! Olhando
para aqueles *lugares altos*, só se podia ver um contínuo abanar-se de lenços brancos e um contínuo enxugar de suor na testa. Imaginem que delícia!

O espetáculo que o público oferecia a si mesmo foi imponente para a quantidade esmagadora de pessoas reunidas naquele vasto ambiente e esplêndido por sua beleza, tanto pelo grande luxo, como pela elegância e pelos ricos ornamentos.

A noite de ontem foi toda de festa a Verdi, desde sua primeira aparição até o final da execução da *Missa*.

Fizeram-se repetir duas peças: a *Fuga* nas palavras do *Sanctus* e o subsequente *Agnus Dei*, o primeiro com um coro duplo para toda a massa vocal, o segundo para soprano e mezzo-soprano.

Não faltaram aplausos também às outras peças; de fato, por
pouco, não se fizeram repetir o quarteto e o coro *Lacrymosa*.

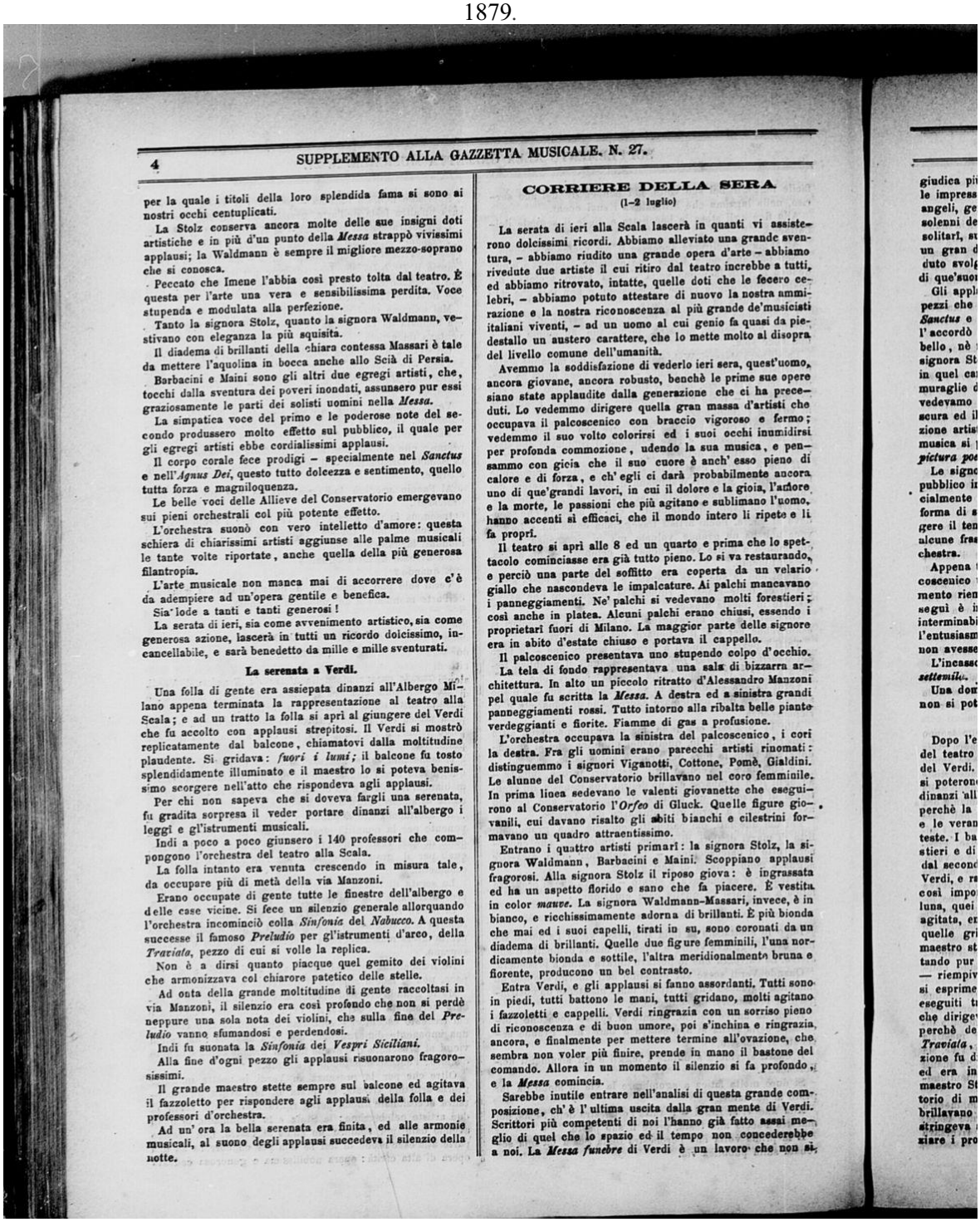
Mas as grandes ovações clamorosíssimas, delirantes ocorreram terminada a *Missa*. A Verdi, foi feita pelo público e pelos trezentos artistas – acreditamos que não era menos – uma demonstração imponente, uma verdadeira apoteose: dos camarotes próximos ao proscênio choviam grandes quantidades de flores e coroas de louros: o entusiasmo tocou o cume.

Além da presença de Verdi, nossa maior glória artística viva, a noite de ontem teve uma importância excepcional também devido à apresentação na cena de duas artistas muito famosas: a Stolz e a Waldmann, que se

É a primeira vez que a orquestra do Alla Scala faz serenata na rua pública.	despediram para sempre do teatro, não participaram da execução de ontem, exceto para concorrer a uma obra de alta caridade: obra nobilíssima e generoso desse tipo

10.1.4.3 Apêndice 10.1.XIII – Notícias do concerto, p.4

Figura 475 – Página 4 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879.



4 SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE. N. 27.

per la quale i titoli della loro splendida fama si sono ai nostri occhi centuplicati.

La Stolz conserva ancora molte delle sue insigni doti artistiche e in più d'un punto della *Messa* strappò vivissimi applausi; la Waldmann è sempre il migliore mezzo-soprano che si conosca.

Peccato che Imene l'abbia così presto tolta dal teatro. È questa per l'arte una vera e sensibilissima perdita. Voce stupenda e modulata alla perfezione.

Tanto la signora Stolz, quanto la signora Waldmann, vestivano con eleganza la più squisita.

Il diadema di brillanti della chiara contessa Massari è tale da mettere l'aquolina in bocca anche allo Scià di Persia.

Barbacini e Maini sono gli altri due egregi artisti, che, tocchi dalla sventura dei poveri inondati, assunsero pur essi graziosamente le parti dei solisti uomini nella *Messa*.

La simpatica voce del primo e le poderose note del secondo produssero molto effetto sul pubblico, il quale per gli egregi artisti ebbe cordialissimi applausi.

Il corpo corale fece prodigi – specialmente nel *Sanctus* e nell'*Agnus Dei*, questo tutto dolcezza e sentimento, quello tutta forza e magniloquenza.

Le belle voci delle Allieve del Conservatorio emergevano sui pieni orchestrali col più potente effetto.

L'orchestra suonò con vero intelletto d'amore: questa schiera di chiarissimi artisti aggiunse alle palme musicali le tante volte riportate, anche quella della più generosa filantropia.

L'arte musicale non manca mai di accorrere dove c'è da adempiere ad un'opera gentile e benefica.

Sia lode a tanti e tanti generosi!

La serata di ieri, sia come avvenimento artistico, sia come generosa azione, lascerà in tutti un ricordo dolcissimo, incancellabile, e sarà benedetto da mille e mille sventurati.

La serenata a Verdi.

Una folla di gente era assiepata dinanzi all'Albergo Milano appena terminata la rappresentazione al teatro alla Scala; e ad un tratto la folla si aprì al giungere del Verdi che fu accolto con applausi strepitosi. Il Verdi si mostrò replicatamente dal balcone, chiamatovi dalla moltitudine plaudente. Si gridava: *fuori i lumi;* il balcone fu tosto splendidamente illuminato e il maestro lo si poteva benissimo scorgere nell'atto che rispondeva agli applausi.

Per chi non sapeva che si doveva fargli una serenata, fu gradita sorpresa il veder portare dinanzi all'albergo i leggi e gl'istrumenti musicali.

Indi a poco a poco giunsero i 140 professori che compongono l'orchestra del teatro alla Scala.

La folla intanto era venuta crescendo in misura tale, da occupare più di metà della via Manzoni.

Erano occupate di gente tutte le finestre dell'albergo e delle case vicine. Si fece un silenzio generale allorquando l'orchestra incominciò colla *Sinfonia* del *Nabucco*. A questa successe il famoso *Preludio* per gl'istrumenti d'arco, della *Traviata*, pezzo di cui si volle la replica.

Non è a dirsi quanto piacque quel gemito dei violini che armonizzava col chiarore patetico delle stelle.

Ad onta della grande moltitudine di gente raccoltasi in via Manzoni, il silenzio era così profondo che non si perdè neppure una sola nota dei violini, che sulla fine del *Preludio* vanno sfumandosi e perdendosi.

Indi fu suonata la *Sinfonia* dei *Vespri Siciliani*.

Alla fine d'ogni pezzo gli applausi risuonarono fragorosissimi.

Il grande maestro stette sempre sul balcone ed agitava il fazzoletto per rispondere agli applausi della folla e dei professori d'orchestra.

Ad un'ora la bella serenata era finita, ed alle armonie musicali, al suono degli applausi succedeva il silenzio della notte.

CORRIERE DELLA SERA

(1–2 luglio)

La serata di ieri alla Scala lascerà in quanti vi assisterono dolcissimi ricordi. Abbiamo alleviato una grande sventura, – abbiamo riudito una grande opera d'arte – abbiamo rivedute due artiste il cui ritiro dal teatro increbbe a tutti, ed abbiamo ritrovato, intatte, quelle doti che le fecero celebri, – abbiamo potuto attestare di nuovo la nostra ammirazione e la nostra riconoscenza al più grande de'musicisti italiani viventi, – ad un uomo al cui genio fa quasi da piedestallo un austero carattere, che lo mette molto al disopra del livello comune dell'umanità.

Avemmo la soddisfazione di vederlo ieri sera, quest'uomo, ancora giovane, ancora robusto, benchè le prime sue opere siano state applaudite dalla generazione che ci ha preceduti. Lo vedemmo dirigere quella gran massa d'artisti che occupava il palcoscenico con braccio vigoroso e fermo; vedemmo il suo volto colorirsi ed i suoi occhi inumidirsi per profonda commozione, udendo la sua musica, e pensammo con gioia che il suo cuore è anch' esso pieno di calore e di forza, e ch' egli ci darà probabilmente ancora uno di que'grandi lavori, in cui il dolore e la gioia, l'amore e la morte, le passioni che più agitano e sublimano l'uomo, hanno accenti sì efficaci, che il mondo intero li ripete e li fa propri.

Il teatro si aprì alle 8 ed un quarto e prima che lo spettacolo cominciasse era già tutto pieno. Lo si va restaurando, e perciò una parte del soffitto era coperta da un velario giallo che nascondeva le impalcature. Ai palchi mancavano i panneggiamenti. Ne' palchi si vedevano molti forestieri; così anche in platea. Alcuni palchi erano chiusi, essendo i proprietari fuori di Milano. La maggior parte delle signore era in abito d'estate chiuso e portava il cappello.

Il palcoscenico presentava uno stupendo colpo d'occhio.

La tela di fondo rappresentava una sala di bizzarra architettura. In alto un piccolo ritratto d'Alessandro Manzoni pel quale fu scritta la *Messa*. A destra ed a sinistra grandi panneggiamenti rossi. Tutto intorno alla ribalta belle piante verdeggianti e fiorite. Fiamme di gas a profusione.

L'orchestra occupava la sinistra del palcoscenico, i cori la destra. Fra gli uomini erano parecchi artisti rinomati: distinguemmo i signori Viganotti, Cottone, Pomè, Gialdini. Le alunne del Conservatorio brillavano nel coro femminile. In prima linea sedevano le valenti giovanette che eseguirono al Conservatorio l'*Orfeo* di Gluck. Quelle figure giovanili, cui davano risalto gli abiti bianchi e cilestrini formavano un quadro attraentissimo.

Entrano i quattro artisti primari: la signora Stolz, la signora Waldmann, Barbacini e Maini. Scoppiano applausi fragorosi. Alla signora Stolz il riposo giova: è ingrassata ed ha un aspetto florido e sano che fa piacere. È vestita in color *mauve*. La signora Waldmann-Massari, invece, è in bianco, e ricchissimamente adorna di brillanti. È più bionda che mai ed i suoi capelli, tirati in su, sono coronati da un diadema di brillanti. Quelle due figure femminili, l'una nordicamente bionda e sottile, l'altra meridionalmente bruna e fiorente, producono un bel contrasto.

Entra Verdi, e gli applausi si fanno assordanti. Tutti sono in piedi, tutti battono le mani, tutti gridano, molti agitano i fazzoletti e cappelli. Verdi ringrazia con un sorriso pieno di riconoscenza e di buon umore, poi s'inchina e ringrazia ancora, e finalmente per mettere termine all'ovazione, che sembra non voler più finire, prende in mano il bastone del comando. Allora in un momento il silenzio si fa profondo, e la *Messa* comincia.

Sarebbe inutile entrare nell'analisi di questa grande composizione, ch' è l' ultima uscita dalla gran mente di Verdi. Scrittori più competenti di noi l'hanno già fatto assai meglio di quel che lo spazio ed il tempo non concederebbe a noi. La *Messa funebre* di Verdi è un lavoro che non si

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 253).

– Transcrição da página 4 –

per la quale i titoli della loro splendida fama si sono ai nostri occhi centuplicati.

La Stolz conserva ancora molte delle sue insigni doti artistiche e in più d'un punto della *Messa* strappò vivissimi applausi; la Waldmann è sempre il migliore mezzo-soprano che si conosca.

Peccato che Imene l'abbia così presto tolta dal teatro. È
questa per l'arte una vera e sensibilissima perdita. Voce stupenda e modulata alla perfezione.

Tanto la signora Stolz, quanto la signora Waldmann, ve-
stivano con eleganza la più squisita.

Il diadema di brillanti della chiara contessa Massari è tale
da mettere l'acquolina in bocca anche allo Scià di Persia.

Barbacini e Maini sono gli altri due egregi artisti, che, tocchi dalla sventura dei poveri inondati, assunsero pur essi graziosamente le parti dei solisti uomini nella *Messa*.

La simpatica voce del primo e le poderose note de secondo produssero molto effetto sul pubblico, il quale per gli egregi artisti ebbe cordialissimi applausi.

Il corpo corale fece prodigi – specialmente nel *Sanctus* e nell'*Agnus Dei*, questo tutto dolcezza e sentimento, quello tutta forza e magniloquenza.

Le belle voci delle Allieve del Conservatorio emergevano
sui pieni orchestrali col più potente effetto.

L'orchestra suonò con vero intelletto d'amore: questa schiera di chiarissimi artisti aggiunse alle palme musicali le tante volte riportate, anche quella della più generosa filantropia.

L'arte musicale non manca mai di accorrere dove c'è da adempiere ad un'opera gentile e benefica.

Sia lode a tanti e tanti generosi!

La serata di ieri, sia come avvenimento artistico, sia come
generosa azione, lascerà in tutti un ricordo dolcissimo, incancellabile, e sarà benedetto da mille e mille sventurati.

La serenata a Verdi.

Una folla di gente era assiepata dinanzi all'Albergo Mi-
lano appena terminata la rappresentazione al teatro alla Scala; e ad un tratto la folla si aprì al giungere del Verdi che fu accolto con applausi strepitosi. Il Verdi si mostrò replicatamente dal balcone, chiamatovi dalla moltitudine plaudente. Si gridava: *fuori i lumi*; il balcone fu tosto splendidamente illuminato e il maestro lo si poteva benissimo scorgere nell'atto che rispondeva agli applausi.

Per chi non sapeva che si doveva fargli una serenata, fu gradita sorpresa il veder portare dinanzi all'albergo i leggi e gl'istrumenti musicali.

Indi a poco a poco giunsero i 140 professori che compongono l'orchestra del teatro Alla Scala.

La folla intanto era venuta crescendo in misura tale, da occupare più di metà della via Manzoni.

Erano occupate di gente tutte le finestre dell'albergo delle case vicine. Si fece un silenzio generale allorquando l'orchestra incominciò colla *Sinfonia* del *Nabucco*. A questa successe il famoso *Preludio* per gl'istrumenti d'arco, della *Traviata*, pezzo di cui si volle la replica.

Non è a dirsi quanto piacque quel gemito dei violini che armonizzava col chiarore patetico delle stelle.

Ad onta della grande moltitudine di gente raccoltasi in via Manzoni, il silenzio era così profondo che non si perdè neppure una sola nota dei violini, che sulla fine del *Preludio* vanno sfumandosi e perdendosi.

Indi fu suonata la *Sinfonia* dei *Vespri Siciliani*.

Alla fine d'ogni pezzo gli applausi risuonarono fragoro-
sissimi.

CORRIERE DELLA SERA

(1-2 luglio)

La serata di ieri Alla Scala lascerà in quanti in assisterono dolcissimi ricordi. Abbiamo alleviato una grande sventura, – abbiamo riudito una grande opera d'arte – abbiamo rivedute due artiste il cui ritiro dal teatro increbbe a tutti, ed abbiamo ritrovato, intatte, quelle doti che le fecero celebri, – abbiamo potuto attestare di nuovo la nostra ammirazione e la nostra riconoscenza al più grande de'musicisti italiani vivente, – ad un uomo al cui genio fa quasi da piedestallo un austero carattere, che lo mette molto al disopra del livello comune dell'umanità.

Avemmo la soddisfazione di vederlo ieri sera, quest'uomo,
ancora giovane, ancora robusto, benchè le prime sue opere siano state applaudite dalla generazione che ci ha preceduti. Lo vedemmo dirigere quella gran massa d'artisti che occupava il palcoscenico con braccio vigoroso e fermo; vedemmo il suo volto colorirsi ed i suoi occhi inumidirsi per profonda commozione, udendo la sua musica, e pensammo con gioia che il suo cuore è anch'esso pieno di calore e di forza, e ch'egli ci darà probabilmente ancora uno di que'grandi lavori, in cui il dolore e la gioia, l'amore e la morte, le passioni che più agitano e sublimano l'uomo, hanno accenti si efficaci, che il mondo intero li ripete e li fa propri.

Il teatro si aprì alle 8 ed un quarto e prima che lo spettacolo cominciasse era già tutto pieno. Lo si va restaurando, e perciò una parte del soffitto era coperta da un velario giallo che nascondeva le impalcature. Ai palchi mancavano i panneggiamenti. Ne' palchi si vedevano molti forestieri; così anche in platea. Alcuni palchi erano chiusi, essendo i proprietari fuori di Milano. La maggior parte delle signore era in abito d'estate chiuso e portava il cappello.

Il palcoscenico presentava uno stupendo colpo d'occhio.

La tela di fondo rappresentava una sala di bizzarra architetura. In alto un piccolo ritratto d'Alessandro Manzoni pel quale fu scritta la *Messa.* A destra ed a sinistra grandi panneggiamenti rossi. Tutto intorno alla ribalta belle piante verdeggianti e fiorite. Fiamme di gas a profusione.

L'orchestra occupava la sinistra del palcoscenico, i cori
la destra. Fra gli uomini erano parecchi artisti rinomati; distinguemmo i signori Viganotti, Cottone, Pomè, Gialdini. Le alunne del Conservatorio brillavano nel coro femminile. In prima linea sedevano le valenti giovanette che eseguirono al Conservatorio *l'Orfeo* di Gluck. Quelle figure giovanili, cui davano risalto gli abiti bianchi e cilestrini formavano un quadro attraentissimo.

Entrano i quattro artisti primari: la signora Stolz, la signora Waldamann, Barbacini e Maini. Scoppiano applausi fragorosi. Alla signora Stolz il riposo giova: è ingrassata ed ha un aspetto florido e sano che fa piacere. È vestita in color *mauve*. La signora Waldmann-Massari, invece, è in bianco, e ricchissimamente adorna di brillanti. È più bionda che mai ed i suoi capelli, tirati in su, sono coronati da un diadema di brillanti. Quelle due figure femminili, l'una nordicamente bionda e sottile, l'altra meridionalmente bruna e fiorente, producono un bel contrasto.

Entra Verdi, e gli applausi si fanno assordanti. Tutti sono
in piedi, tutti battono le mani, tutti gridano, molti agitano i fazzoletti e cappelli. Verdi ringrazia con un sorriso pieno di riconoscenza e di buon umore, poi s'inchina e ringrazia, anchora, e finalmente per mettere termine all'ovazione, che sembra non voler più finire, prende in mano il bastone del comando. Allora in un momento il silenzio si fa profondo, e la *Messa* comincia.

Sarebbe inutile entrare nell'analisi di questa grande com-
posizione, ch'è l'ultima uscita dalla gran mente di Verdi.

Il grande maestro stette sempre sul balcone ed agitava il fazzoletto per rispondere agli applausi della folla e dei professori d'orchestra.

Ad un'ora la bella serenata era finita, ed alle armonie musicali, al suono degli applausi succedeva il silenzio della notte.

Scrittori più competenti di noi l'hanno già fatto assai meglio di quel che lo spazio ed il tempo non concederebbe a noi. La *Messa funebre* di Verdi è un lavoro che non si

– Tradução do texto transcrito –

para a qual os títulos da sua esplêndida reputação estiveram aos nossos olhos centuplicados.

A Stolz ainda mantém muitos dos seus talentos artísticos
distintos e em mais de um ponto na *Missa* arrancou vivíssimos aplausos; a Waldmann é sempre o melhor mezzo-soprano que se conhece.

Pena que o casamento a levou embora do teatro tão cedo.
Esta é uma perda real e muito sensata para a arte. Voz maravilhosa e perfeitamente modulada.

Tanto a senhora Stolz quanto a senhora Waldmann ves-
tiam-se com a mais requintada elegância.

A tiara brilhante da condessa Massari é tal de meter água na boca até mesmo no Xá da Pérsia.

Barbacini e Maini são os outros dois ilustres artistas que,
tocados pela desgraça dos pobres inundados, graciosamente assumiram as partes dos solistas masculinos na *Missa*.

A voz agradável do primeiro e as notas poderosas do se-
gundo produziram muito efeito no público, que para os grandes artistas teve aplausos cordialíssimos.

O corpo coral fez prodígios – especialmente no *Sanctus*
e no *Agnus Dei*, toda essa doçura e sentimento, toda essa força e magniloquência.

As belas vozes dos estudantes do Conservatório emergiram
nas inteiras orquestrais com o mais potente efeito.

A orquestra tocava com o verdadeiro intelecto do amor:
essa legião de claríssimos artistas acrescenta às palmas musicais tantas vezes reportadas, também a mais generosa filantropia.

A arte musical nunca deixa de apressar-se onde há um trabalho amável e benéfico a cumprir.

Sejam louvados tantos e tantos generosos!

Ontem à noite, tanto como um evento artístico quanto como uma ação generosa, deixará em todos uma recordação docíssima, inesquecível, e será abençoada por mil e mil infelizes.

A serenata a Verdi.

Uma multidão de pessoas se aglomerou em frente ao Hotel Milão assim que a apresentação no Alla Scala terminou; e de repente a multidão se abriu para a chegada de Verdi, que foi recebido com aplausos intensos. Verdi apareceu várias vezes na varanda, chamado pela multidão que o. As pessoas gritavam: *venha às luzes*; a varanda logo foi esplendidamente iluminada e o maestro pôde ser muito bem visto ao responder aos aplausos.

Para aqueles que não sabiam que se deveria fazer-lhe uma
serenata, foi uma surpresa agradável ver-se levados diante do Hotel as estantes e os instrumentos musicais.

Então gradualmente vieram os 140 professores que compõem a orquestra do teatro Alla Scala.

Enquanto isso, a multidão havia crescido tanto, ocupando mais da metade da Via Manzoni.

Todas as janelas do hotel e das casas vizinhas estavam tomadas de gente. Fez-se um silêncio geral quando a orquestra começou com a *Sinfonia* de *Nabucco*. Seguiu-se o famoso *Prelúdio* para instrumentos de arco, de *La Traviata*, peça que se pediu *bis*.

CORRIERE DELLA SERA
(1-2 julho)

A noite de ontem no Alla Scala deixará boas lembranças
aos que compareceram. Aliviamos um grande infortúnio – ouvimos novamente uma grande obra de arte – vimos duas artistas cujo afastamento dos palcos foi um incentivo para todos, e descobrimos intactas as qualidades que as tornaram famosas – fomos capazes de atestar novamente nossa admiração e a nosso reconhecimento ao maior dos musicistas italianos vivos, – a um homem cuja genialidade é quase como um pedestal, um caráter austero, que o coloca muito acima do nível comum da humanidade.

Tivemos a satisfação de vê-lo ontem à noite, este homem,
ainda jovem, ainda forte, embora suas primeiras óperas tenham sido aplaudidas pela geração que nos precedeu. Nós o vimos dirigir com um braço vigoroso e firme aquela grande massa de artistas que ocupavam o palco; vimos seu rosto colorir-se e seus olhos umedecerem-se por profunda comoção, ouvindo sua música, e pensamos com alegria que seu coração também está cheio de calor e força, e que ele provavelmente ainda nos dará uma dessas grandes obras, nas quais a dor e a alegria, o amor e a morte, as paixões que mais agitam e sublimam o homem, têm acentos eficazes, que o mundo inteiro as repete e as faz próprias.

O teatro abriu às oito e quinze e, antes do espetaculo começasse, já estava cheio. Está sendo restaurado e, portanto, uma parte do teto estava coberta por uma cortina amarela que escondia os andaimes. Nos camarotes faltavam as cortinas. Muitos estrangeiros podiam ser vistos nos camarotes; também na plateia. Alguns camarotes estavam fechados, estando os proprietários fora de Milão. A maioria das mulheres usavam vestido de verão fechado e portavam chapéu.

O palco dava uma impressão estupenda.

A tela de fundo representava um salão de curiosa arqui-
tetura. Acima, um pequeno retrato de Alessandro Manzoni para o qual foi escrita a *Missa*. À direita e à esquerda grandes cortinas vermelhas. Em torno de toda ribalta, belas plantas verdes e floridas. Chamas de gás em profusão.

A orquestra ocupava a esquerda do palco, os coros, a direita. Entre os homens estavam vários artistas de renome; distinguimos os senhores Viganotti, Cottone, Pomè, Gialdini. As estudantes do Conservatório brilhavam no coro feminino. Na linha de frente, sentavam-se as jovens talentosas que apresentaram o *Orfeu* de Gluck no Conservatório. Aquelas figuras juvenis, que deram destaque aos vestidos brancos e celestes, formaram uma imagem muito atraente.

Os quatro artistas principais entram: a senhora Stolz, a senhora Waldamann, Barbacini e Maini. Irromperam aplausos estrondosos. A senhora Stolz se beneficia da aposentadoria: engordou e parece saudável. Ela veste-se na cor malva. A senhora Waldmann-Massari, por outro lado, é em branco e ricamente adornada com brilhantes. Está mais loira do que nunca e seu cabelo, puxados para cima, são coroados com um diadema de brilhantes. Essas duas figuras femininas, uma nordicamente loira e magra, a outra morena e florescente do sul, produzem um belo contraste.

Verdi entra e os aplausos tornam-se ensurdecedores. Todo
mundo está de pé, todo mundo batendo palmas, todo mundo está gritando, muitos estão agitando lenços e chapéus. Verdi agradece com um sorriso cheio de gratidão e bom humor, depois se inclina e agradece novamente e, finalmente, para pôr um fim à ovação, que

Não precisa ser dito o quanto agrada aquele gemido dos violinos que se harmonizava com o brilho patético das estrelas.

Apesar da grande multidão de pessoas reunidas na Via Manzoni, o silêncio foi tão profundo que nem uma única nota dos violinos foi perdida, que no final do *Prelúdio* vão desaparecendo e se perdendo.

Então a *Sinfonia* de *Vespri Siciliani* foi tocada.

No final de cada peça, os aplausos soavam altíssimos.

O grande maestro sempre ficava na sacada e agitava o lenço para responder aos aplausos da multidão e dos professores da orquestra.

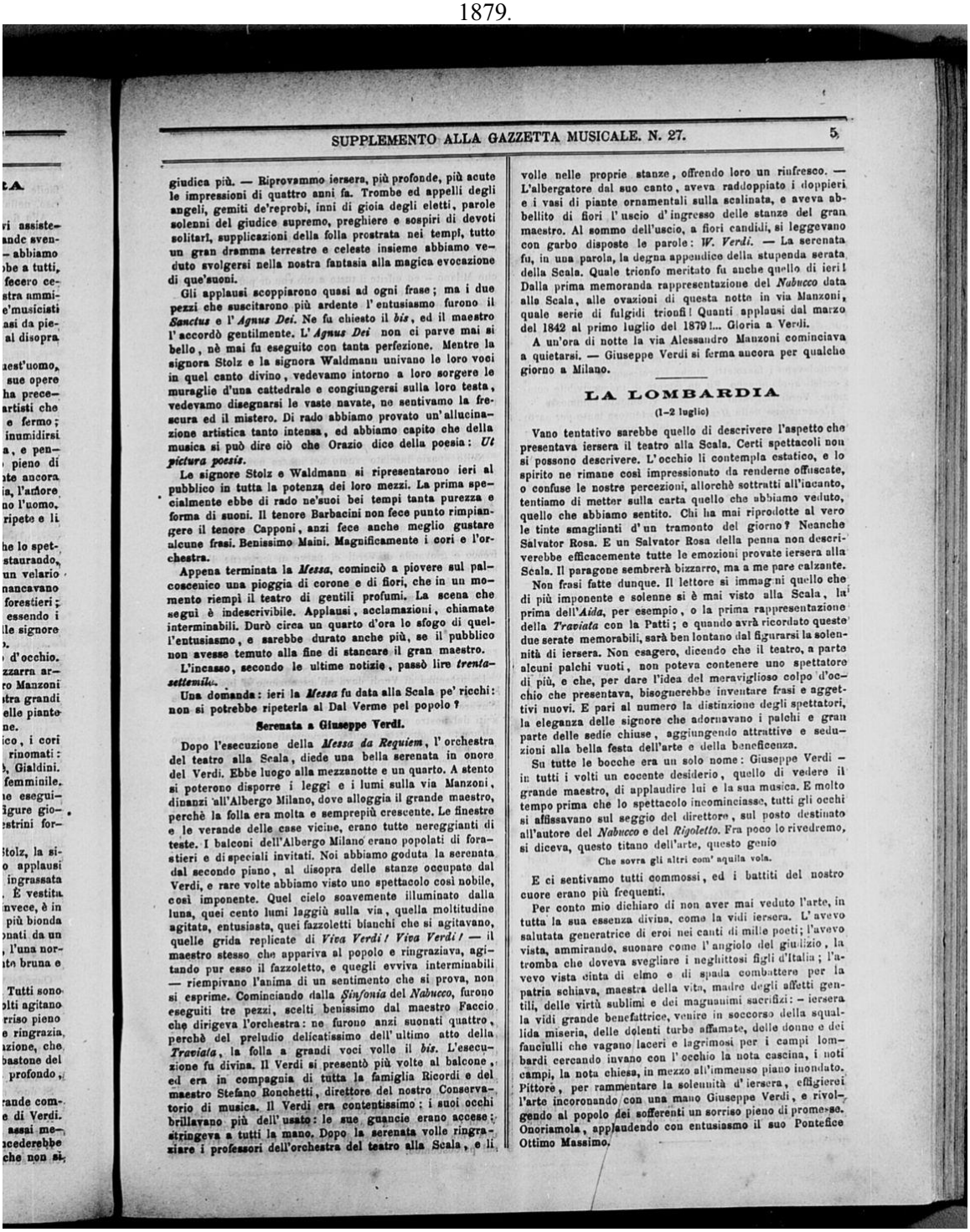
À uma hora terminou a bela serenata e, para as harmonias musicais, o som dos aplausos foi seguido pelo silêncio da noite.

parece não querer mais terminar, ele assume o comando. Então, em um momento, o silêncio se torna profundo e a *Missa* começa.

Seria inútil entrar na análise dessa grande composição, que é a última saída da grande mente de Verdi. Escritores mais competentes que nós já analisaram-na muito melhor do que o espaço e o tempo não nos permitiriam. A *Missa funebre* de Verdi é uma obra que não se

10.1.4.4 Apêndice 10.1.XIV – Notícias do concerto, p.5

Figura 476 – Página 5 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879.



SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE. N. 27. 5

giudica più. — Riprovammo iersera, più profonde, più acute le impressioni di quattro anni fa. Trombe ed appelli degli angeli, gemiti de'reprobi, inni di gioia degli eletti, parole solenni del giudice supremo, preghiere e sospiri di devoti solitari, supplicazioni della folla prostrata nei templi, tutto un gran dramma terrestre e celeste insieme abbiamo veduto svolgersi nella nostra fantasia alla magica evocazione di que'suoni.

Gli applausi scoppiarono quasi ad ogni frase; ma i due pezzi che suscitarono più ardente l'entusiasmo furono il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*. Ne fu chiesto il *bis*, ed il maestro l'accordò gentilmente. L'*Agnus Dei* non ci parve mai sì bello, nè mai fu eseguito con tanta perfezione. Mentre la signora Stolz e la signora Waldmann univano le loro voci in quel canto divino, vedevamo intorno a loro sorgere le muraglie d'una cattedrale e congiungersi sulla loro testa, vedevamo disegnarsi le vaste navate, ne sentivamo la freschezza ed il mistero. Di rado abbiamo provato un'allucinazione artistica tanto intensa, ed abbiamo capito che della musica si può dire ciò che Orazio dice della poesia: *Ut pictura poesis*.

Le signore Stolz e Waldmann si ripresentarono ieri al pubblico in tutta la potenza dei loro mezzi. La prima specialmente ebbe di rado ne'suoi bei tempi tanta purezza e forma di suoni. Il tenore Barbacini non fece punto rimpiangere il tenore Capponi, anzi fece anche meglio gustare alcune frasi. Benissimo Maini. Magnificamente i cori e l'orchestra.

Appena terminata la *Messa*, cominciò a piovere sul palcoscenico una pioggia di corone e di fiori, che in un momento riempì il teatro di gentili profumi. La scena che seguì è indescrivibile. Applausi, acclamazioni, chiamate interminabili. Durò circa un quarto d'ora lo sfogo di quell'entusiasmo, e sarebbe durato anche più, se il pubblico non avesse temuto alla fine di stancare il gran maestro.

L'incasso, secondo le ultime notizie, passò lire *trentasettemila*.

Una domanda: ieri la *Messa* fu data alla Scala pe' ricchi: non si potrebbe ripeterla al Dal Verme pel popolo?

Serenata a Giuseppe Verdi.

Dopo l'esecuzione della *Messa da Requiem*, l'orchestra del teatro alla Scala, diede una bella serenata in onore del Verdi. Ebbe luogo alla mezzanotte e un quarto. A stento si poterono disporre i leggi e i lumi sulla via Manzoni, dinanzi all'Albergo Milano, dove alloggia il grande maestro, perchè la folla era molta e semprepiù crescente. Le finestre e le verande delle case vicine, erano tutte nereggianti di teste. I balconi dell'Albergo Milano erano popolati di forastieri e di speciali invitati. Noi abbiamo goduta la serenata dal secondo piano, al disopra delle stanze occupate dal Verdi, e rare volte abbiamo visto uno spettacolo così nobile, così imponente. Quel cielo soavemente illuminato dalla luna, quei cento lumi laggiù sulla via, quella moltitudine agitata, entusiasta, quei fazzoletti bianchi che si agitavano, quelle grida replicate di *Viva Verdi! Viva Verdi!* — il maestro stesso che appariva al popolo e ringraziava, agitando pur esso il fazzoletto, e quegli evviva interminabili — riempivano l'anima di un sentimento che si prova, non si esprime. Cominciando dalla *Sinfonia* del *Nabucco*, furono eseguiti tre pezzi, scelti benissimo dal maestro Faccio che dirigeva l'orchestra: ne furono anzi suonati quattro, perchè del preludio delicatissimo dell'ultimo atto della *Traviata*, la folla a grandi voci volle il *bis*. L'esecuzione fu divina. Il Verdi si presentò più volte al balcone, ed era in compagnia di tutta la famiglia Ricordi e del maestro Stefano Ronchetti, direttore del nostro Conservatorio di musica. Il Verdi era contentissimo: i suoi occhi brillavano più dell'usato: le sue guancie erano accese; stringeva a tutti la mano. Dopo la serenata volle ringraziare i professori dell'orchestra del teatro alla Scala, e li volle nelle proprie stanze, offrendo loro un rinfresco. — L'albergatore dal suo canto, aveva raddoppiato i doppieri e i vasi di piante ornamentali sulla scalinata, e aveva abbellito di fiori l'uscio d'ingresso delle stanze del gran maestro. Al sommo dell'uscio, a fiori candidi, si leggevano con garbo disposte le parole: *W. Verdi.* — La serenata fu, in una parola, la degna appendice della stupenda serata della Scala. Quale trionfo meritato fu anche quello di ieri! Dalla prima memoranda rappresentazione del *Nabucco* data alla Scala, alle ovazioni di questa notte in via Manzoni, quale serie di fulgidi trionfi! Quanti applausi dal marzo del 1842 al primo luglio del 1879!... Gloria a Verdi.

A un'ora di notte la via Alessandro Manzoni cominciava a quietarsi. — Giuseppe Verdi si ferma ancora per qualche giorno a Milano.

LA LOMBARDIA

(1-2 luglio)

Vano tentativo sarebbe quello di descrivere l'aspetto che presentava iersera il teatro alla Scala. Certi spettacoli non si possono descrivere. L'occhio li contempla estatico, e lo spirito ne rimane così impressionato da renderne offuscate, o confuse le nostre percezioni, allorchè sottratti all'incanto, tentiamo di metter sulla carta quello che abbiamo veduto, quello che abbiamo sentito. Chi ha mai riprodotte al vero le tinte smaglianti d'un tramonto del giorno? Neanche Salvator Rosa. E un Salvator Rosa della penna non descriverebbe efficacemente tutte le emozioni provate iersera alla Scala. Il paragone sembrerà bizzarro, ma a me pare calzante.

Non frasi fatte dunque. Il lettore si immagini quello che di più imponente e solenne si è mai visto alla Scala, la prima dell'*Aida*, per esempio, o la prima rappresentazione della *Traviata* con la Patti; e quando avrà ricordato queste due serate memorabili, sarà ben lontano dal figurarsi la solennità di iersera. Non esagero, dicendo che il teatro, a parte alcuni palchi vuoti, non poteva contenere uno spettatore di più, e che, per dare l'idea del meraviglioso colpo d'occhio che presentava, bisognerebbe inventare frasi e aggettivi nuovi. E pari al numero la distinzione degli spettatori, la eleganza delle signore che adornavano i palchi e gran parte delle sedie chiuse, aggiungendo attrattive e seduzioni alla bella festa dell'arte e della beneficenza.

Su tutte le bocche era un solo nome: Giuseppe Verdi — in tutti i volti un cocente desiderio, quello di vedere il grande maestro, di applaudire lui e la sua musica. E molto tempo prima che lo spettacolo incominciasse, tutti gli occhi si affissavano sul seggio del direttore, sul posto destinato all'autore del *Nabucco* e del *Rigoletto*. Fra poco lo rivedremo, si diceva, questo titano dell'arte, questo genio

Che sovra gli altri com' aquila vola.

E ci sentivamo tutti commossi, ed i battiti del nostro cuore erano più frequenti.

Per conto mio dichiaro di non aver mai veduto l'arte, in tutta la sua essenza divina, come la vidi iersera. L'avevo salutata generatrice di eroi nei canti di mille poeti; l'avevo vista, ammirando, suonare come l'angiolo del giudizio, la tromba che doveva svegliare i neghittosi figli d'Italia; l'avevo vista cinta di elmo e di spada combattere per la patria schiava, maestra della vita, madre degli affetti gentili, delle virtù sublimi e dei magnanimi sacrifizi: — iersera la vidi grande benefattrice, venire in soccorso della squallida miseria, delle dolenti turbe affamate, delle donne e dei fanciulli che vagano laceri e lagrimosi per i campi lombardi cercando invano con l'occhio la nota cascina, i noti campi, la nota chiesa, in mezzo all'immenso piano inondato. Pittore, per rammentare la solennità d'iersera, effigierei l'arte incoronando con una mano Giuseppe Verdi, e rivolgendo al popolo dei sofferenti un sorriso pieno di promesse. Onoriamola, applaudendo con entusiasmo il suo Pontefice Ottimo Massimo.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 254).

– Transcrição da página 5 –

giudica più. – Riprovammo iersera, più profonde, più acute le impressioni di quattro anni fa. Trombe ed appelli degli angeli, gemiti de'reprobi, inni di gioia degli eletti, parole solenni del giudice supremo, preghiere e sospiri di devoti

volle nelle proprie stanze, offrendo loro un rinfresco. – L'albergatore dal suo canto, aveva raddoppiato i doppieri e i vasi di piante ornamentali sulla scalinata, e aveva abbellito di fiori l'uscio d'ingresso delle stanze del gran

solitarî, supplicazioni della folla prostrata nei tempî, tutto un gran dramma terrestre e celeste insieme abbiamo veduto svolgersi nella nostra fantasia alla magica evocazione di que'suoni.

Gli applausi scoppiarono quasi ad ogni frase; ma i due pezzi che suscitarono più ardente l'entusiasmo furono il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*. Ne fu chiesto il bis, ed il maestro l'accordò gentilmente. L'*Agnus Dei* non ci parve mai si bello, né mai fu eseguito con tanta perfezione. Mentre la signora Stolz e la signora Waldmann univano le loro voci in quel canto divino, vedevamo intorno a loro sorgere le muraglie d'una cattedrale e congiungersi sulla loro testa, vedevamo disegnarsi le vaste navate, ne sentivamo la frescura ed il mistero. Di rado abbiamo provato un'allucianzione artistica tanto intensa, ed abbiamo capito che della musica si può dire ciò che Orazio dice della poesia: *Ut pictura poesis*.

Le signore Stolz e Waldmann si ripresentarono ieri al pubblico in tutta la potenza dei loro mezzi. La prima specialmente ebbe di rado ne'soui bei tempi tanta purezza e forma di suoni. Il tenore Barbacini non fece punto rimpiangere il tenore Capponi, anzi fece anche meglio gustare alcune frasi. Benissimo Maini. Magnificamente i cori e l'orchestra.

Appena terminata la *Messa*, cominciò a piovere sul palcoscenico una pioggia di corone e di fiori, che in un momento riempì il teatro di gentili profumi. La scena che seguì è indescrivibile. Applausi, acclamazioni, chiamate interminabili. Durò circa un quarto d'ora lo sfogo di quel-l'entusiasmo, e sarebbe durato anche più, se il pubblico non avesse temuto alla fine di stancare il gran maestro.

L'incasso, secondo le ultime notizie, passò lire *trentasettemile*.

Una domanda: ieri la *Messa* fu data Alla Scala pe'ricchi:
non si potrebbe ripeterla al Dal Verme pel popolo?

Serenata a Giuseppe Verdi.

Dopo l'esecuzione della *Messa da Requiem*, l'orchestra
del teatro Alla Scala, diede una bella serenata in onore del Verdi. Ebbe luogo alla mezzanotte e un quarto. A stento si poterono disporre i leggi e i lumi sulla via Manzoni, dinanzi all'Albergo Milano, dove alloggia il grande maestro, perché la folla era molta e sempre più crescente. Le finestre e le verande delle case vicine, erano tutte nereggianti di teste. I balconi dell'Albergo Milano erano popolati di forastieri e di speciali invitati. Noi abbiamo goduta la serenata dal secondo piano, al disopra delle stanze occupate dal Verdi, e rare volte abbiamo visto uno spettacolo così nobile, così imponente. Quel cielo soavemente illuminato dalla luna, quei cento lumi laggiù sulla via, quella moltitudine agitata, entusiasta, quei, fazzoletti bianchi che si agitavano, quelle grida replicate di *Viva Verdi! Viva Verdi!* – il maestro stesso che appariva al popolo e ringraziava, agitando pur esso il fazzoletto, e quegli evviva interminabili – riempivano l'anima di un sentimento che si prova, non si esprime. Cominciando dalla *Sinfonia* del *Nabucco*, furono eseguiti tre pezzi, scelti benissimo dal maestro Faccio che dirigeva l'orchestra: ne furono anzi suonati quattro, perché del preludio delicatissimo dell'ultimo atto della *Traviata*, la folla a grandi voci volle il *bis*. L'esecuzione fu divina. Il Verdi si presentò più volte al balcone, ed era in compagnia di tutta la famiglia Ricordi e del maestro Stefano Ronchetti, direttore del nostro Conservatorio di musica. Il Verdi era contentissimo: i suoi occhi brillavano più dell'usato: le sue guance erano accese: stringeva a tutti la mano. Dopo la serenata volle ringraziare i professori dell'orchestra del teatro Alla Scala, e li maestro. Al sommo dell'uscio, a fiori candidi, si leggevano con garbo disposte le parole: *W. Verdi*. – La serenata fu, in una parola, la degna appendice della stupenda serata della Scala. Quale trionfo meritato fu anche quello di ieri! Dalla prima memoranda rappresentazione del *Nabucco* data Alla Scala, alle ovazioni di questa notte in via Manzoni, quale serie di fulgidi trionfi! Quanti applausi dal marzo del 1842 al primo luglio del 1879!... Gloria a Verdi.

A un'ora di notte la via Alessandro Manzoni cominciava a quietarsi. – Giuseppe Verdi si ferma ancora per qualche giorno a Milano.

LA LOMBARDIA

(1-2 luglio)

Vano tentativo sarebbe quello di descrivere l'aspetto che
presentava iersera il teatro Alla Scala. Certi spettacoli non si possono descrivere. L'occhie li contempla estatico, e lo spirito ne rimane così impressionato da rendere offuscate, o confuse le nostre percezioni, allorchè sottratti all'incanto, tentiamo di metter sulla carta quello che abbiamo veduto, quello che abbiamo sentito. Chi ha mai riprodotte al vero le tinte smaglianti d'un tramonto del giorno? Neanche Salvator Rosa. E un Salvator Rosa della penna non descriverebbe efficacemente tutte le emozioni provate iersera alla Scala. Il paragone sembrerà bizzarro, ma a me pare calzante.

Non frasi fatte dunque. Il lettore si immagini quello che
di più imponente e solenne si è mai visto Alla Scala, la prima dell'*Aida*, per esempio, o la prima rappresentazione della *Traviata* con la Patti; e quando avrà ricordato queste due serate memorabili, sarà ben lontano dal figurarsi la solennità di iersera. Non esagero, dicendo che il teatro, a parte alcuni palchi vuoti, non poteva contenere uno spettatore di più, e che, per dare l'idea del meraviglioso colpo d'occhio che presentava, bisognerebbe inventare frasi e aggettivi nuovi. E pari al numero la distinzione degli spettatori, la eleganza delle signore che adornavano i palchi e gran parte delle sedie chiuse, aggiungendo attrattive e seduzioni alla bella festa dell'arte e della beneficenza.

Su tutte le bocche era un solo nome: Giuseppe Verdi – in tutti i volti un cocente desiderio, quello di vedere il grande maestro, di applaudire lui e la sua musica. E molto tempo prima che lo spettacolo incominciasse, tutti gli occhi si affissavano sul seggio del direttore, sul posto destinato all'autore del *Nabucco* e del *Rigoletto*. Fra poco lo rivedremo, si diceva, questo titano dell'arte, questo genio

Che sovra gli altri com' aquila vola.

E ci sentivamo tutti commossi, ed i battiti del nostro cuori erano più frequenti.

Per conto mio dichiaro di non aver mai veduto l'arte, in
tutta la sua essenza divina, come la vidi iersera. L'avevo salutata generatrice di eroi nei canti di mille poeti; l'avevo vista, ammirando, suonare come l'angiolo del giudizio, la tromba che doveva svegliare i neghittosi figli d'Italia; l'avevo vista cinta di elmo e di spada combattere per la patria schiava, maestra della vista, madre degli affetti gentili, delle virtù sublimi e dei magnanimi sacrifizi: – iersera la vidi grande benefattrice, venire in soccorso della squallida miseria, delle dolenti turbe affamate, delle donne e dei fanciulli che vagano laceri e lagrimosi per i campi lombardi cercando invano con l'occhio la nota cascina, i noti campi, la nota chiesa, in mezzo all'immenso piano inondato. Pittore, per rammentare la solennità d'iersera, effigierei l'arte incoronando con una mano Giuseppe Verdi, e rivolgendo al popolo dei sofferenti un sorriso pieno di promesse. Onoriamola, applaudendo con entusiasmo il suo Pontefice Ottimo Massimo.

– Tradução do texto transcrito –

julga mais. – Experimentamos novamente noite passada, mais profundas e mais agudas as impressões de quatro anos atrás. desejou fazê-lo no próprio quarto, oferecendo-lhes um refresco. – o dono do hotel, ao seu lado, havia redobrado os candelabros

Trombetas e apelos dos anjos, gemidos de réprobos, hinos de alegria dos eleitos, palavras solenes do juiz supremo, orações e suspiros de solitários devotos, súplicas da multidão prostrada nos templos, todo um grande drama terrestre e celestial que vimos se desenrolar na nosso fantasia à evocação mágica desses sons.

Os aplausos eclodiram quase em todas as frases; mas as duas peças que despertaram o mais ardente entusiasmo foram o *Sanctus* e o *Agnus Dei*. Um bis foi solicitado a cada e o maestro os concedeu gentilmente. O *Agnus Dei* nunca nos pareceu tão belo, nem foi executado com tanta perfeição. Enquanto a senhora Stolz e a senhora Waldmann uniram suas vozes naquele canto divino, vimos erguerem-se ao redor delas as muralhas de uma catedral e ajuntar-se sobre suas cabeças, vimos as vastas naves sendo desenhadas, sentimos sua frescura e o mistério. Raramente experimentamos uma alucinação artística tão intensa e entendemos que da música se pode dizer o que Orazio diz sobre a poesia: *Ut pictura poesis*.

As senhoras Stolz e Waldmann se apresentaram novamente ao público ontem, com toda a potência dos seus meios. A primeira, especialmente, raramente teve nos seus bons tempos tanta pureza e forma de som. O tenor Barbacini não se deteve em recordar o tenor Capponi, em vez disso fez até melhor, apreciando algumas frases. Muito bem Maini. Magnificamente os coros e a orquestra.

Assim que a *Missa* terminou, uma chuva de coroas e flores começou a cair no palco, que em um momento encheu o teatro com perfumes suaves. A cena que se seguiu é indescritível. Aplausos, aclamações, chamadas intermináveis. A empolgação desse entusiasmo durou cerca de um quarto de hora e teria durado ainda mais, se o público não tivesse temido cansar o grande maestro ao fim.

As receitas, de acordo com as últimas notícias, passavam de 37 mil liras.

Uma pergunta: ontem a *Missa* foi dada no Alla Scala para os ricos: não poderia ser repetida no Dal Verme para o povo?

Serenata a Giuseppe Verdi.

Após a apresentação da *Missa da Réquiem*, a orquestra do Teatro Alla Scala deu uma bela serenata em homenagem a Verdi. Aconteceu à meia-noite e um quarto. Era difícil organizar as estantes e as luzes da Via Manzoni, em frente ao Hotel Milão, onde fica hospedado o grande maestro, porque a multidão era grande e crescente. As janelas e varandas das casas vizinhas eram todas repletas de cabeças. As varandas do Hotel Milão estavam povoadas de estrangeiros e convidados especiais. Apreciamos a serenata do segundo andar, acima dos quartos ocupados por Verdi, e em raras ocasiões vimos um espetáculo tão nobre e imponente. Aquele céu suavemente iluminado pela lua, aquelas cem luzes lá embaixo na rua, aquela multidão agitada e entusiasmada, aqueles lenços brancos que se agitavam, aqueles gritos repetidos de *Viva Verdi! Viva Verdi!* – o próprio mestre que apareceu ao povo e agradeceu, acenando também o seu lenço e aqueles saudações intermináveis – enchiam a alma com um sentimento que se sente, não se exprime. Começando com a *Sinfonia* de *Nabucco*, três peças foram executadas, escolhidas muito bem pelo maestro Faccio que dirigia a orquestra: foram tocadas ainda quatro, porque do prelúdio delicadíssimo do último ato de *La Traviata*, a multidão em grande voz pediu bis. A execução foi divina. Verdi apareceu várias vezes na varanda e estava na companhia de toda a família Ricordi e do maestro Stefano Ronchetti, diretor do nosso Conservatório de música. Verdi ficou contentíssimo: seus olhos brilhavam mais do que de costume: suas bochechas ardiam: ele apertava a mão de todos com força. Depois da serenata, ele quis agradecer aos professores da orquestra do Teatro Alla Scala e o e os vasos de plantas ornamentais da escadaria e tinha adornado de flores a porta de entrada dos aposentos do grande maestro. No topo da porta, com flores brancas, se liam com garbo dispostas as palavras: *W. Verdi*. – A serenata foi, em uma palavra, o apêndice digno da maravilhosa noite do Alla Scala. Que triunfo merecido foi também o de ontem! Desde a primeira apresentação memorável de *Nabucco* realizada no Alla Scala, até as ovações desta noite na Via Manzoni, que série de triunfos brilhantes! Quantos aplausos de março de 1842 a primeiro de julho de 1879!... Glória a Verdi.

A uma hora da madrugada, a Via Alessandro Manzoni começou a se acalmar. – Giuseppe Verdi permanece ainda por alguns dias em Milão.

LA LOMBARDIA

(1-2 julho)

Uma tentativa vã seria aquela de descrever o aspecto que apresentou noite passada o teatro Alla Scala. Certos espetáculos não podem ser descritos. O olho os contempla estáticos, e o espírito permanece tão impressionado por eles que se rende ofuscado ou confusas as nossas percepções, quando retiradas do encanto, tentamos colocar no papel o que tivemos visto, e o que tivemos ouvido. Quem nunca reproduziu verdadeiramente as tintas brilhantes de um crepúsculo do dia? Nem mesmo Salvator Rosa. E um Salvator Rosa da pena não descreveria eficazmente todas as emoções experimentadas noite passada no Alla Scala. A comparação parecerá curiosa, mas parece-me apropriada.

Nenhuma sentença foi feita. O leitor pode imaginar o que foi mais imponente e solene no Alla Scala, a estreia de *Aida*, por exemplo, ou a primeira apresentação de *La Traviata*, com Patti; e quando terá recordado dessas duas noites memoráveis, estará bem distante de imaginar-se a solenidade da noite passada. Não estou exagerando, dizendo que o teatro, exceto por alguns camarotes vazios, não podia mais conter um espectador e que, para dar a ideia da maravilhosa visão que se apresentava, seria necessário inventar novas frases e adjetivos. E igual ao número das distinções dos espectadores, a elegância das senhoras que adornavam os camarotes e grande parte das cadeiras fechadas, acrescentando atrações e seduções à bela celebração da arte e da caridade.

Em todas as bocas havia apenas um nome: Giuseppe Verdi – em todos os rostos um desejo ardente de ver o grande maestro, de aplaudi-lo e a sua música. E muito antes do espetáculo começar, todos os olhos estavam fixos no assento do regente, no local destinado ao autor de *Nabucco* e *Rigoletto*. Logo o veremos novamente, se dizia, esse titã da arte, esse gênio

Que sobre os outros como águia voa.

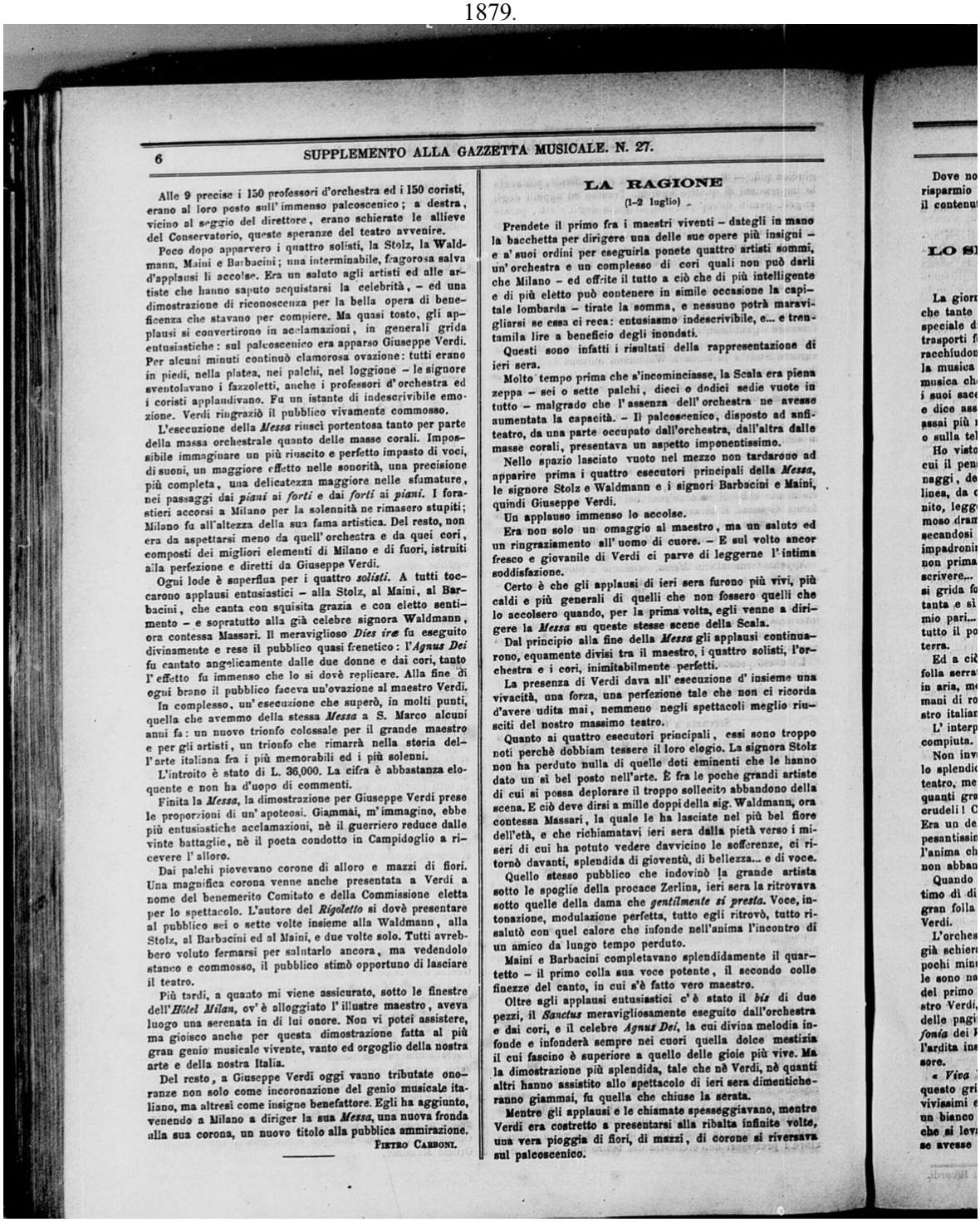
E todos nos sentimos emocionados, e as batidas de nossos corações eram mais frequentes.

Da minha parte, declaro jamais ter visto a arte, em toda a sua essência divina, como a vi noite passada. a saudei geradora de heróis nos cantos de mil poetas; a tinha visto admirando, admirando tocar como o anjo do julgamento, a trombeta que deveria despertar os filhos sórdidos da Itália; a tinha visto adornada por elmos e espadas para combater pela pátria escrava, maestra da visão, mãe dos afetos gentis, das virtudes sublimes e sacrifícios magnânimos: – ontem à noite a vi como uma grande benfeitora, para ajudar a miserável miséria, os problemas das dolentes turbas famintas, de mulheres e das crianças que vagando lacerados e em lágrimas pelos campos lombardos, procurando em vão com olhos a conhecida *cascina*[617], os conhecidos campos, a conhecida igreja, no meio da imensa planície inundada. Pintor, para recordar a solenidade da noite passada, retratarei a arte coroando Giuseppe Verdi com uma mão e dando às pessoas em sofrimento um sorriso cheio de promessas. Honremo-la, aplaudindo com entusiasmo o seu *Pontifice Optimus Maximus*.

[617] N.T.: *Cascina*: "a construção onde está localizado o estábulo das vacas e, às vezes, até uma pequena casa de laticínio; na zona rural de Vale do Pó, casa camponesa". Disponível em: <http://bit.ly/2QyUN4a>. Acesso em 19 nov. 2019.

10.1.4.5 Apêndice 10.1.XV – Notícias do concerto, p.6

Figura 477 – Página 6 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879.



6 SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE. N. 27.

Alle 9 precise i 150 professori d'orchestra ed i 150 coristi, erano al loro posto sull' immenso palcoscenico; a destra, vicino al seggio del direttore, erano schierate le allieve del Conservatorio, queste speranze del teatro avvenire.

Poco dopo apparvero i quattro solisti, la Stolz, la Waldmann, Maini e Barbacini; una interminabile, fragorosa salva d'applausi li accolse. Era un saluto agli artisti ed alle artiste che hanno saputo acquistarsi la celebrità, – ed una dimostrazione di riconoscenza per la bella opera di beneficenza che stavano per compiere. Ma quasi tosto, gli applausi si convertirono in acclamazioni, in generali grida entusiastiche: sul palcoscenico era apparso Giuseppe Verdi. Per alcuni minuti continuò clamorosa ovazione: tutti erano in piedi, nella platea, nei palchi, nel loggione – le signore sventolavano i fazzoletti, anche i professori d'orchestra ed i coristi applaudivano. Fu un istante di indescrivibile emozione. Verdi ringraziò il pubblico vivamente commosso.

L'esecuzione della *Messa* riuscì portentosa tanto per parte della massa orchestrale quanto delle masse corali. Impossibile immaginare un più riuscito e perfetto impasto di voci, di suoni, un maggiore effetto nelle sonorità, una precisione più completa, una delicatezza maggiore nelle sfumature, nei passaggi dai *piani* ai *forti* e dai *forti* ai *piani*. I forastieri accorsi a Milano per la solennità ne rimasero stupiti; Milano fu all'altezza della sua fama artistica. Del resto, non era da aspettarsi meno da quell' orchestra e da quei cori, composti dei migliori elementi di Milano e di fuori, istruiti alla perfezione e diretti da Giuseppe Verdi.

Ogni lode è superflua per i quattro *solisti*. A tutti toccarono applausi entusiastici – alla Stolz, al Maini, al Barbacini, che canta con squisita grazia e con eletto sentimento – e sopratutto alla già celebre signora Waldmann, ora contessa Massari. Il meraviglioso *Dies iræ* fu eseguito divinamente e rese il pubblico quasi frenetico: l'*Agnus Dei* fu cantato angelicamente dalle due donne e dai cori, tanto l' effetto fu immenso che lo si dovè replicare. Alla fine di ogni brano il pubblico faceva un'ovazione al maestro Verdi.

In complesso, un' esecuzione che superò, in molti punti, quella che avemmo della stessa *Messa* a S. Marco alcuni anni fa: un nuovo trionfo colossale per il grande maestro e per gli artisti, un trionfo che rimarrà nella storia dell' arte italiana fra i più memorabili ed i più solenni.

L'introito è stato di L. 36,000. La cifra è abbastanza eloquente e non ha d'uopo di commenti.

Finita la *Messa*, la dimostrazione per Giuseppe Verdi prese le proporzioni di un' apoteosi. Giammai, m'immagino, ebbe più entusiastiche acclamazioni, nè il guerriero reduce dalle vinte battaglie, nè il poeta condotto in Campidoglio a ricevere l' alloro.

Dai palchi piovevano corone di alloro e mazzi di fiori. Una magnifica corona venne anche presentata a Verdi a nome del benemerito Comitato e della Commissione eletta per lo spettacolo. L'autore del *Rigoletto* si dovè presentare al pubblico sei o sette volte insieme alla Waldmann, alla Stolz, al Barbacini ed al Maini, e due volte solo. Tutti avrebbero voluto fermarsi per salutarlo ancora, ma vedendolo stanco e commosso, il pubblico stimò opportuno di lasciare il teatro.

Più tardi, a quanto mi viene assicurato, sotto le finestre dell'*Hôtel Milan*, ov' è alloggiato l' illustre maestro, aveva luogo una serenata in di lui onore. Non vi potei assistere, ma gioisco anche per questa dimostrazione fatta al più gran genio musicale vivente, vanto ed orgoglio della nostra arte e della nostra Italia.

Del resto, a Giuseppe Verdi oggi vanno tributate onoranze non solo come incoronazione del genio musicale italiano, ma altresì come insigne benefattore. Egli ha aggiunto, venendo a Milano a diriger la sua *Messa*, una nuova fronda alla sua corona, un nuovo titolo alla pubblica ammirazione.

PIETRO CARBONI.

LA RAGIONE

(1-2 luglio)

Prendete il primo fra i maestri viventi – dategli in mano la bacchetta per dirigere una delle sue opere più insigni – e a' suoi ordini per eseguirla ponete quattro artisti sommi, un' orchestra e un complesso di cori quali non può darli che Milano – ed offrite il tutto a ciò che di più intelligente e di più eletto può contenere in simile occasione la capitale lombarda – tirate la somma, e nessuno potrà maravigliarsi se essa ci reca: entusiasmo indescrivibile, e... e trentamila lire a beneficio degli inondati.

Questi sono infatti i risultati della rappresentazione di ieri sera.

Molto tempo prima che s'incominciasse, la Scala era piena zeppa – sei o sette palchi, dieci o dodici sedie vuote in tutto – malgrado che l' assenza dell' orchestra ne avesse aumentata la capacità. – Il palcoscenico, disposto ad anfiteatro, da una parte occupato dall'orchestra, dall'altra dalle masse corali, presentava un aspetto imponentissimo.

Nello spazio lasciato vuoto nel mezzo non tardarono ad apparire prima i quattro esecutori principali della *Messa*, le signore Stolz e Waldmann e i signori Barbacini e Maini, quindi Giuseppe Verdi.

Un applauso immenso lo accolse.

Era non solo un omaggio al maestro, ma un saluto ed un ringraziamento all' uomo di cuore. – E sul volto ancor fresco e giovanile di Verdi ci parve di leggerne l' intima soddisfazione.

Certo è che gli applausi di ieri sera furono più vivi, più caldi e più generali di quelli che non fossero quelli che lo accolsero quando, per la prima volta, egli venne a dirigere la *Messa* su queste stesse scene della Scala.

Dal principio alla fine della *Messa* gli applausi continuarono, equamente divisi tra il maestro, i quattro solisti, l'orchestra e i cori, inimitabilmente perfetti.

La presenza di Verdi dava all' esecuzione d' insieme una vivacità, una forza, una perfezione tale che non ci ricorda d'avere udita mai, nemmeno negli spettacoli meglio riusciti del nostro massimo teatro.

Quanto ai quattro esecutori principali, essi sono troppo noti perchè dobbiam tessere il loro elogio. La signora Stolz non ha perduto nulla di quelle doti eminenti che le hanno dato un sì bel posto nell'arte. È fra le poche grandi artiste di cui si possa deplorare il troppo sollecito abbandono della scena. E ciò deve dirsi a mille doppi della sig. Waldmann, ora contessa Massari, la quale le ha lasciate nel più bel fiore dell'età, e che richiamatavi ieri sera dalla pietà verso i miseri di cui ha potuto vedere davvicino le sofferenze, ci ritornò davanti, splendida di gioventù, di bellezza... e di voce.

Quello stesso pubblico che indovinò la grande artista sotto le spoglie della procace Zerlina, ieri sera la ritrovava sotto quelle della dama che *gentilmente si presta*. Voce, intonazione, modulazione perfetta, tutto egli ritrovò, tutto risalutò con quel calore che infonde nell'anima l'incontro di un amico da lungo tempo perduto.

Maini e Barbacini completavano splendidamente il quartetto – il primo colla sua voce potente, il secondo colle finezze del canto, in cui s'è fatto vero maestro.

Oltre agli applausi entusiastici c' è stato il *bis* di due pezzi, il *Sanctus* meravigliosamente eseguito dall'orchestra e dai cori, e il celebre *Agnus Dei*, la cui divina melodia infonde e infonderà sempre nei cuori quella dolce mestizia il cui fascino è superiore a quello delle gioie più vive. Ma la dimostrazione più splendida, tale che nè Verdi, nè quanti altri hanno assistito allo spettacolo di ieri sera dimenticheranno giammai, fu quella che chiuse la serata.

Mentre gli applausi e le chiamate spesseggiavano, mentre Verdi era costretto a presentarsi alla ribalta infinite volte, una vera pioggia di fiori, di mazzi, di corone si riversava sul palcoscenico.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 255).

– Transcrição da página 6 –

Alle 9 precise i 150 professori d'orchestra ed i 150 coristi,
erano al loro posto sull'immenso palcoscenico; a destra,

LA RAGIONE

(1-2 luglio)

Prendete il primo fra i maestri viventi – dategli in mano la bacchetta per dirigere una delle sue opere più insigni –

vicino al seggio del direttore, erano schierate le allieve del Conservatorio, queste speranze del teatro avvenire.

Poco dopo apparvero i quattro solisti, la Stolz, la Waldmann, Maini e Barbacini; una interminabile, fragorosa salva d'applausi li accolse. Era un saluto agli artisti ed alle artiste che hanno saputo acquistarsi la celebrità, – ed una dimostrazione di riconoscenza per la bella opera di beneficenza che stavano per compiere. Ma quasi tosto, gli applausi si convertirono in acclamazioni, in generali grida entusiastiche: sul palcoscenico era apparso Giuseppe Verdi. Per alcuni minuti continuò clamorosa ovazione: tutti erano in piedi, nella platea, nei palchi, nel loggione – le signore sventolavano i fazzoletti, anche i professori d'orchestra ed i coristi applaudivano. Fu un istante di indescrivibile emozione. Verdi ringraziò il pubblico vivamente commosso.

L'esecuzione della *Messa* riuscì portentosa tanto per parte della massa orchestrale quanto delle masse corali. Impossibile immaginare un più riuscito e perfetto impasto di voci, di suoni, un maggiore effetto nelle sonorità, una precisione più completa, una delicatezza maggiore nelle sfumature, nei passaggi dai *piani* ai *forti* e dai *forti* ai *piani*. I forastieri accorsi a Milano per la solennità ne rimasero stupiti; Milano fu all'altezza della sua fama artistica. Del resto, non era da aspettarsi meno da quell'orchestra e da quei cori, composti dei migliori elementi di Milano e di fuori, istruiti alla perfezione e diretti da Giuseppe Verdi.

Ogni lode è superflua per i quattro *solisti*. A tutti toccarono applausi entusiastici – alla Stolz, al Maini, al Barbacini, che canta con squisita grazia e con eletto sentimento – e soprattutto alla già celebre signora Waldmann, ora contessa Massari. Il meraviglioso *Dies iræ* fu eseguito divinamente e rese il pubblico quasi frenetico: l'*Agnus Dei* fu cantato angelicamente dalle due donne e dai cori, tanto l'effetto fu immenso che lo si dovè replicare. Alla fine di ogni brano il pubblico faceva un'ovazione al maestro Verdi.

In complesso, un'esecuzione che superò, in molti punti, quella che avemmo della stessa *Messa* a S. Marco alcuni anni fa: un nuovo trionfo colossale per il grande maestro e per gli artisti, un trionfo che rimarrà nella storia dell'arte italiana fra i più memorabili ed i più solenni.

L'introito è stato di L. 36,000. La cifra è abbastanza eloquente e non ha d'uopo di commenti.

Finita la *Messa*, la dimostrazione per Giuseppe Verdi prese le proporzioni di un'apoteosi. Giammai, m'immagino, ebbe più entusiastiche acclamazioni, né il guerriero reduce dalle vinte battaglie, né il poeta condotto in Campidoglio a ricevere l'alloro.

Dai palchi piovevano corone di alloro e mazzi di fiori. Una magnifica corona venne anche presentata a Verdi a nome del benemerito Comitato e della Commissione eletta per lo spettacolo. L'autore del *Rigoletto* si dovè presentare al pubblico sei o sette volte insieme alla Waldmann, alla Stolz, al Barbacini ed al Maini, e due volte solo. Tutti avrebbero voluto fermarsi per salutarlo ancora, ma vedendolo stanco e commosso, il pubblico stimò opportuno di lasciare il teatro.

Più tardi, a quanto mi viene assicurato, sotto le finestre dell'*Hôtel Milan*, ov'è alloggiato l'illustre maestro, aveva luogo una serenata in di lui onore. Non vi potei assistere, ma gioisco anche per questa dimostrazione fatta al più gran genio musicale vivente, vanto ed orgoglio della nostra arte e della nostra Italia.

Del resto, a Giuseppe Verdi oggi vanno tributate onoranze non solo come incoronazione del genio musicale italiano, ma altresì come insigne benefattore. Egli ha aggiunto, venendo a Milano a diriger la sua *Messa*, una nuova fronda alla sua corona, un nuovo titolo alla pubblica ammirazione.

PIETRO CARBOPNI.

---

e a'suoi ordini per eseguirla ponete quattro artisti sommi, un'orchestra e un complesso di cori quali non può darli che Milano – ed offrite il tutto a ciò che di più intelligente e di più eletto può contenere in simile occasione la capitale lombarda – tirate la somma, e nessuno potrà maravigliarsi se essa ci reca: entusiasmo indescrivibile, e… e trentamila lire a beneficio degli inondati.

Questi sono infatti i risultati della rappresentazione di ieri sera.

Molto tempo prima che s'incominciasse, la Scala era piena zeppa – sei o sette palchi, dieci o dodici sedie vuote in tutto – malgrado che l'assenza dell'orchestra ne avesse aumentata la capacità. – Il palcoscenico, disposto ad anfiteatro, da una parte occupato dall'orchestra, dall'altra dalle masse corali, presentava un aspetto imponentissimo.

Nello spazio lasciato vuoto nel mezzo non tardarono ad apparire prima i quattro esecutori principali della *Messa*, le signore Stolz e Waldmann e i signori Barbacini e Maini, quindi Giuseppe Verdi.

Un applauso immenso lo accolse.

Era non solo un omaggio al maestro, ma un saluto ed un ringraziamento all'uomo di cuore. – E sul volto ancor fresco e giovanile di Verdi ci parve di leggerne l'intima soddisfazione.

Certo è che gli applausi di ieri sera furono più vivi, più caldi e più generali di quelli che non fossero quelli che lo accolsero quando, per la prima volta, egli venne a dirigere la *Messa* su queste stesse scene della Scala.

Dal principio alla fine della *Messa* gli applausi continuarono, equamente divisi tra il maestro, i quattro solisti, l'orchestra e i cori, inimitabilmente perfetti.

La presenza di Verdi dava all'esecuzione d'insieme una vivacità, una forza, una perfezione tale che non ci ricorda d'avere udita mai, nemmeno negli spettacoli meglio riusciti del nostro massimo teatro.

Quanto ai quattro esecutori principali, essi sono troppo noti perché dobbiam tessere il loro elogio. La signora Stolz non ha perdito nulla di quelle doti eminenti che le hanno dato un sì bel posto nell'arte. È fra le poche grandi artiste di cui si possa deplorare il troppo sollecito abbandono della scena. E ciò deve dirsi a mille doppi della sig. Waldmann, ora contessa Massari, la quale le ha lasciate nel più bel fiore dell'età, e che richiamatavi ieri sera dalla pietà verso i miseri di cui ha potuto vedere davvicino le sofferenze, ci ritornò davanti, splendida di gioventù, di bellezza… e di voce.

Quello stesso pubblico che indovinò la grande artista sotto le spogli della procace Zerlina, ieri sera la ritrovava sotto quelle della dama che *gentilmente si presta*. Voce, intonazione, modulazione perfetta, tutto egli ritrovò, tutto risalutò con quel calore che infonde nell'anima l'incontro di un amico da lungo tempo perduto.

Maini e Barbacini completavano splendidamente il quartetto – il primo colla sua voce potente, il secondo colle finezze del canto, in cui s'è fatto vero maestro.

Oltre agli applausi entusiastici c'è stato il *bis* di due pezzi, il *Sanctus* meravigliosamente eseguito dall'orchestra e dai cori, e il celebre *Agnus Dei*, la cui divina melodia infonde e infonderà sempre nei cuori quella dolce mestizia il cui fascino è superiore a quello delle gioie più vive. Ma la dimostrazione più splendida, tale che nè Verdi, nè quanti altri hanno assistito allo spettacolo di ieri sera dimenticheranno giammai, fu quella che chiuse la serata.

Mentre gli applausi e le chiamate spesseggiavano, mentre Verdi era costretto a presentarsi alla ribalta infinite volte, una vera pioggia di fiori, di mazzi, di corone si riversava sul palcoscenico.

– Tradução do texto transcrito –

Precisamente às 9 horas, os 150 professores de orquestra e os 150 coristas estavam em seu lugar no imenso palco; à direita, perto do assento do diretor, os estudantes do Conservatório, essas esperanças do futuro teatro, estavam alinhados.

Logo depois, os quatro solistas apareceram, a Stolz, a Waldmann, Maini e Barbacini; uma interminável e estrondosa salva de palmas os recebeu. Foi uma saudação aos artistas e às artistas que conseguiram conquistar a celebridade – e uma demonstração de reconhecimento pela bela obra de beneficência que estavam prestes a fazer. Mas quase imediatamente, os aplausos se transformaram em aclamação, em gritos gerais entusiásticos: Giuseppe Verdi estava no palco. Por alguns minutos, a ovação clamorosa continuou: todos estavam de pé, nos camarotes, nas galerias – as senhoras acenavam com seus lenços, até os professores da orquestra e os coristas aplaudiram. Foi um instante de indescritível emoção. Verdi agradeceu ao público visivelmente emocionado.

A execução da *Missa* foi portentosa tanto para parte da massa orquestral quanto para as massas corais. É impossível imaginar uma mistura mais perfeita e bem-sucedida de vozes, de sons, um efeito maior nas sonoridades, uma precisão mais completa, uma maior delicadeza nas nuances, nas passagens dos *pianos* para os *fortes* e dos *fortes* para os *pianos*. Os estrangeiros que vieram a Milão para a solenidade ficaram estupefatos; Milão foi ao auge de sua fama artística. De resto, não era de se esperar menos dessa orquestra e desses coros, composta pelos melhores elementos de Milão e de fora, perfeitamente instruídos e dirigidos por Giuseppe Verdi.

Todos os elogios são supérfluos para os quatro solistas. Todos foram recebidos com aplausos entusiásticos – à Stolz, ao Maini, ao Barbacini, que canta com requintada graça e eleito sentimento – e, sobretudo, à já famosa senhora Waldmann, hoje condessa Massari. O maravilhoso *Dies iræ* foi divinamente executado e deixou o público quase frenético: o *Agnus Dei* foi cantado angelicalmente pelas duas damas e pelos coros, o efeito foi tão imenso que precisou ser repetido. No final de cada peça, a plateia fazia uma ovação ao maestro Verdi.

No geral, uma execução que superou, em muitos pontos, a que tivemos da mesma *Missa* em S. Marco há alguns anos: um novo triunfo colossal para o grande maestro e para os artistas, um triunfo que permanecerá na história da arte italiana entre os mais memoráveis e os mais solenes.

A renda foi de L. 36.000. A cifra é bastante eloquente e não precisa comentar.

Após a *Missa*, a manifestação para Giuseppe Verdi tomou as proporções de uma apoteose. Imagino que jamais houve uma aclamação mais entusiástica, nem para o guerreiro que retornou das batalhas vencidas, nem para o poeta levado ao Capitólio para receber o louro.

Dos camarotes choviam coroas de louros e buquês de flores. Uma magnífica coroa também veio apresentada a Verdi em nome do Comitê benemérito e da Comissão eleita para o espetáculo. O autor de *Rigoletto* teve de se apresentar ao público seis ou sete vezes, juntamente com Waldmann, Stolz, Barbacini e Maini, e duas vezes sozinho. Todo mundo gostaria de parar para se saudá-lo mais, mas, vendo-o cansado e comovido, o público achou apropriado deixar o teatro.

Mais tarde, até onde tenho certeza, sob as janelas do Hotel Milão, onde estava alojado o ilustre maestro, ocorreu uma serenata em sua homenagem. Não pude ajudá-la, mas também me alegro por essa demonstração feita ao maior gênio musical vivo, valor e orgulho de nossa arte e da nossa Itália.

Além disso, hoje Giuseppe Verdi deve ser homenageado não apenas como coroação do gênio musical italiano, mas também como um grande benfeitor. Ele acrescentou, vindo a Milão para dirigir sua *Missa*, um novo ramo a sua coroa, um novo título para a admiração do público.

PIETRO CARBOPNI.

LA RAGIONE

(1-2 julho)

Pegue o maior dentre os maestros vivos – dê-lhe nas mãos a batuta para dirigir uma de suas obras mais destacadas – e, às suas ordens, para executá-la, coloque quatro sumo artistas, uma orquestra e um grupo de coros que somente Milão pode dar-lhe – e oferecer-lhe tudo isso que de mais inteligente e mais eleito pode conter a capital lombarda em tal ocasião – extraia a soma e ninguém poderá maravilhar-se se isso nos trouxer: entusiasmo indescritível e... e trinta mil liras a benefício dos inundados.

Estes são, de fato, os resultados da representação na noite passada.

Muito tempo antes de começar, o Alla Scala estava repleto – seis ou sete camarotes, dez ou doze cadeiras vazias no total – apesar do fato da ausência da orquestra ter aumentado a capacidade da plateia. – O palco, disposto como um anfiteatro, de um lado ocupado pela orquestra, do outro pelas massas corais, apresentava um aspecto imponentíssimo.

No espaço deixado vazio no meio, não tardaram a aparecer primeiro os quatro artistas principais da *Missa*, as senhoras Stolz e Waldmann, e os senhores Barbacini e Maini, então Giuseppe Verdi.

Um imenso aplauso o recebeu.

Não foi apenas uma homenagem ao maestro, mas uma saudação e um agradecimento ao homem de coração. – E no rosto ainda fresco e jovem de Verdi, nos pareceu poder-se ler sua satisfação íntima.

É certo que os aplausos da noite passada foram mais vivos, mais calorosos e mais gerais do que aqueles que não fossem os que o acolheu quando, pela primeira vez, ele veio dirigir a *Missa* nessa mesma cena do Alla Scala.

Do início ao fim da *Missa*, os aplausos continuaram, igualmente divididos entre o maestro, os quatro solistas, a orquestra e os coros, inimitavelmente perfeitos.

A presença de Verdi deu à performance como um todo uma vivacidade, uma força, uma perfeição tal que não se recorda de jamais ter-se ouvido, nem mesmo nos espetáculos de maior sucesso do nosso máximo teatro.

Quanto aos quatro artistas principais, eles são muito conhecidos para que devamos tecer-lhes elogios. A senhora Stolz não perdeu nada das excelentes qualidades que a deram um lugar tão belo na arte. Ela está entre uma das poucas grandes artistas da qual se possa muito deplorar a recordação do abandono da cena. O mesmo se deve dizer mil vezes da Sra. Waldmann, agora condessa Massari, a qual deixou a cena na mais bela flor da idade, e que recordara-se ontem à noite da piedade pelos miseráveis de quem pode ver de perto o sofrimento, voltou diante de nós, esplêndida de juventude, da beleza... e de voz.

O mesmo público que adivinhou a grande artista sob as vestes da provocante Zerlina, ontem à noite a reencontrou sob as da senhora que *gentilmente se presta*. Voz, entonação, modulação perfeita, o público a tudo reencontrou, tudo saudou novamente com aquele calor que dá à alma o encontro de um amigo há muito perdido.

Maini e Barbacini completaram esplendidamente o quarteto – o primeiro com sua voz poderosa, o segundo com as sutilezas do canto, nas quais se tornou um verdadeiro mestre.

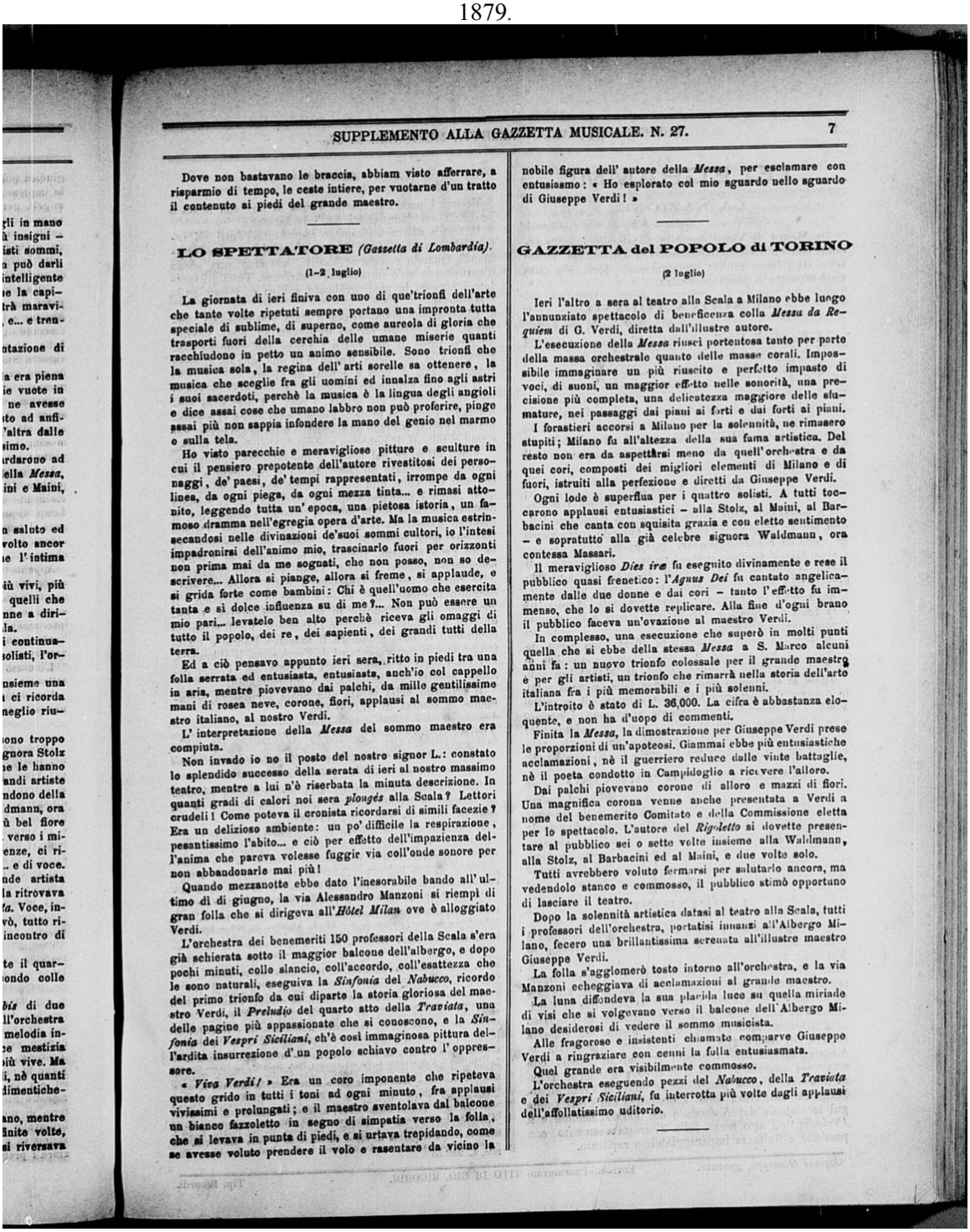
Além dos aplausos entusiásticos, houve o *bis* de duas peças, o *Sanctus* maravilhosamente apresentado pela orquestra e pelos coros, e o célebre *Agnus Dei*, cuja melodia divina infunde e sempre incutirá nos corações aquela doce tristeza cujo encanto é superior àquela das alegrias mais vivas. Mas a demonstração mais esplêndida, tal que nem Verdi, nem quantos outros que assistiram ao espetáculo da noite passada, jamais esquecerão, foi a que encerrou a noite.

Enquanto os aplausos e as chamadas ao palco sucediam-se com frequência, enquanto Verdi era forçado a aparecer

_____	sob os holofotes inúmeras vezes, uma verdadeira chuva de flores, buquês e coroas derramavam-se sobre o palco.

10.1.4.6 Apêndice 10.1.XVI – Notícias do concerto, p.7

Figura 478 – Página 7 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879.



SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE. N. 27. 7

Dove non bastavano le braccia, abbiam visto afferrare, a risparmio di tempo, le ceste intiere, per vuotarne d'un tratto il contenuto ai piedi del grande maestro.

LO SPETTATORE *(Gazzetta di Lombardia)*.

(1-2 luglio)

La giornata di ieri finiva con uno di que'trionfi dell'arte che tante volte ripetuti sempre portano una impronta tutta speciale di sublime, di superno, come aureola di gloria che trasporti fuori della cerchia delle umane miserie quanti racchiudono in petto un animo sensibile. Sono trionfi che la musica sola, la regina dell'arti sorelle sa ottenere, la musica che sceglie fra gli uomini ed innalza fino agli astri i suoi sacerdoti, perchè la musica è la lingua degli angioli e dice assai cose che umano labbro non può proferire, pinge assai più non sappia infondere la mano del genio nel marmo o sulla tela.

Ho visto parecchie e meravigliose pitture e sculture in cui il pensiero prepotente dell'autore rivestitosi dei personaggi, de' paesi, de' tempi rappresentati, irrompe da ogni linea, da ogni piega, da ogni mezza tinta... e rimasi attonito, leggendo tutta un' epoca, una pietosa istoria, un famoso dramma nell'egregia opera d'arte. Ma la musica estrinsecandosi nelle divinazioni de'suoi sommi cultori, io l'intesi impadronirsi dell'animo mio, trascinarlo fuori per orizzonti non prima mai da me sognati, che non posso, non so descrivere... Allora si piange, allora si freme, si applaude, e si grida forte come bambini: Chi è quell'uomo che esercita tanta e sì dolce influenza su di me?... Non può essere un mio pari... levatelo ben alto perchè riceva gli omaggi di tutto il popolo, dei re, dei sapienti, dei grandi tutti della terra.

Ed a ciò pensavo appunto ieri sera, ritto in piedi tra una folla serrata ed entusiasta, entusiasta, anch'io col cappello in aria, mentre piovevano dai palchi, da mille gentilissime mani di rosea neve, corone, fiori, applausi al sommo maestro italiano, al nostro Verdi.

L' interpretazione della *Messa* del sommo maestro era compiuta.

Non invado io no il posto del nostro signor L.: constato lo splendido successo della serata di ieri al nostro massimo teatro, mentre a lui n'è riserbata la minuta descrizione. In quanti gradi di calori noi sera *plongés* alla Scala? Lettori crudeli! Come poteva il cronista ricordarsi di simili facezie? Era un delizioso ambiente: un po' difficile la respirazione, pesantissimo l'abito... e ciò per effetto dell'impazienza dell'anima che pareva volesse fuggir via coll'onde sonore per non abbandonarle mai più!

Quando mezzanotte ebbe dato l'inesorabile bando all'ultimo dì di giugno, la via Alessandro Manzoni si riempì di gran folla che si dirigeva all'*Hôtel Milan* ove è alloggiato Verdi.

L'orchestra dei benemeriti 150 professori della Scala s'era già schierata sotto il maggior balcone dell'albergo, e dopo pochi minuti, collo slancio, coll'accordo, coll'esattezza che le sono naturali, eseguiva la *Sinfonia* del *Nabucco*, ricordo del primo trionfo da cui diparte la storia gloriosa del maestro Verdi, il *Preludio* del quarto atto della *Traviata*, una delle pagine più appassionate che si conoscono, e la *Sinfonia* dei *Vespri Siciliani*, ch'è così immaginosa pittura dell'ardita insurrezione d'un popolo schiavo contro l'oppressore.

« *Viva Verdi!* » Era un coro imponente che ripeteva questo grido in tutti i toni ad ogni minuto, fra applausi vivissimi e prolungati; e il maestro sventolava dal balcone un bianco fazzoletto in segno di simpatia verso la folla, che si levava in punta di piedi, e si urtava trepidando, come se avesse voluto prendere il volo e rasentare da vicino la nobile figura dell' autore della *Messa*, per esclamare con entusiasmo: « Ho esplorato col mio sguardo nello sguardo di Giuseppe Verdi! »

GAZZETTA del POPOLO di TORINO

(2 luglio)

Ieri l'altro a sera al teatro alla Scala a Milano ebbe luogo l'annunziato spettacolo di beneficenza colla *Messa da Requiem* di G. Verdi, diretta dall'illustre autore.

L'esecuzione della *Messa* riuscì portentosa tanto per parte della massa orchestrale quanto delle masse corali. Impossibile immaginare un più riuscito e perfetto impasto di voci, di suoni, un maggior effetto nelle sonorità, una precisione più completa, una delicatezza maggiore delle sfumature, nei passaggi dai piani ai forti e dai forti ai piani.

I forastieri accorsi a Milano per la solennità, ne rimasero stupiti; Milano fu all'altezza della sua fama artistica. Del resto non era da aspettarsi meno da quell'orchestra e da quei cori, composti dei migliori elementi di Milano e di fuori, istruiti alla perfezione e diretti da Giuseppe Verdi.

Ogni lode è superflua per i quattro solisti. A tutti toccarono applausi entusiastici – alla Stolz, al Maini, al Barbacini che canta con squisita grazia e con eletto sentimento – e sopratutto alla già celebre signora Waldmann, ora contessa Massari.

Il meraviglioso *Dies iræ* fu eseguito divinamente e rese il pubblico quasi frenetico: l'*Agnus Dei* fu cantato angelicamente dalle due donne e dai cori – tanto l'effetto fu immenso, che lo si dovette replicare. Alla fine d'ogni brano il pubblico faceva un'ovazione al maestro Verdi.

In complesso, una esecuzione che superò in molti punti quella che si ebbe della stessa *Messa* a S. Marco alcuni anni fa: un nuovo trionfo colossale per il grande maestro e per gli artisti, un trionfo che rimarrà nella storia dell'arte italiana fra i più memorabili e i più solenni.

L'introito è stato di L. 36,000. La cifra è abbastanza eloquente, e non ha d'uopo di commenti.

Finita la *Messa*, la dimostrazione per Giuseppe Verdi prese le proporzioni di un'apoteosi. Giammai ebbe più entusiastiche acclamazioni, nè il guerriero reduce dalle vinte battaglie, nè il poeta condotto in Campidoglio a ricevere l'alloro.

Dai palchi piovevano corone di alloro e mazzi di fiori. Una magnifica corona venne anche presentata a Verdi a nome del benemerito Comitato e della Commissione eletta per lo spettacolo. L'autore del *Rigoletto* si dovette presentare al pubblico sei o sette volte insieme alla Waldmann, alla Stolz, al Barbacini ed al Maini, e due volte solo.

Tutti avrebbero voluto fermarsi per salutarlo ancora, ma vedendolo stanco e commosso, il pubblico stimò opportuno di lasciare il teatro.

Dopo la solennità artistica datasi al teatro alla Scala, tutti i professori dell'orchestra, portatisi innanzi all'Albergo Milano, fecero una brillantissima serenata all'illustre maestro Giuseppe Verdi.

La folla s'aggiomerò tosto intorno all'orchestra, e la via Manzoni echeggiava di acclamazioni al grande maestro.

La luna diffondeva la sua placida luce su quella miriade di visi che si volgevano verso il balcone dell'Albergo Milano desiderosi di vedere il sommo musicista.

Alle fragorose e insistenti chiamate comparve Giuseppe Verdi a ringraziare con cenni la folla entusiasmata.

Quel grande era visibilmente commosso.

L'orchestra eseguendo pezzi del *Nabucco*, della *Traviata* e dei *Vespri Siciliani*, fu interrotta più volte dagli applausi dell'affollatissimo uditorio.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 256).

– Transcrição da página 7 –

Dove non bastavano le braccia, abbiam visto afferrare a
risparmio di tempo, le ceste intiere, per vuotarne d'un tratto il contenuto al piede del gran maestro.

nobile figura dell'autore della *Messa*, per esclamare con entusiasmo: «Ho esplorato col mio sguardo nello sguardo di Giuseppe Verdi!»

LO SPETTATORE *(Gazzetta di Lombardia).*
(1-2 luglio)

La giornata di ieri finiva con uno di que'trionfi dell'arte
che tante volte ripetuti sempre portano una impronta tutta speciale di sublime, di superno, come aureola di gloria che trasporti fuori della cerchia delle umane miserie quanti racchiudono in petto un animo sensibile. Sono trionfi che la musica sola, la regina dell'arti sorelle sa ottenere, la musica che sceglie fra gli uomini ed innalza fino agli astri i suoi sacerdoti, perché la musica è la lingua degli angioli e dice assai cose che umano labbro non può proferire, pinge assai più non sappia infondere la mano del genio nel marmo o sulla tela.

Ho visto parecchie e meravigliose pitture e sculture in cui il pensiero prepotente dell'autore rivestitosi dei personaggi, de'paesi, de'tempi rappresentati, irrompe da ogni linea, da ogni piega, da ogni mezza tinta… e rimasi attonito, leggendo tutta un'epoca, una pietosa istoria, un fa´moso dramma nell'egregia opera d'arte. Ma la musica estrinsecandosi nelle divinazioni de'suoi sommi cultori, io l'intesi impadronirsi dell'animo mio, trascinarlo fuori per orizzonti non prima mai da me sognati, che non posso, non so descrivere… Allora si piange, allora si freme, si applaude, e si grida forte come bambini: Chi è quell'uomo che esercita tanta e sì dolce influenza su di me?... Non può essere un mio pari… levatelo ben alto perché riceva gli omaggi di tutto il popolo, di re, dei sapienti, dei grandi tutti della terra.

Ed a ciò pensavo appunto ieri sera, ritto in piedi tra una folla serrata ed entusiasta, entusiasta, anch'io col cappello in aria, mentre piovevano dai palchi, da mille gentilissime mani di rosea neve, corone, fiori, applausi al sommo maestro italiano, al nostro Verdi,

L'interpretazione della *Messa* del sommo maestro era compiuta.

Non invado io no il posto del nostro signor L.: constato lo splendido successo della serata di ieri al nostro massimo teatro, mentre a lui n'è riserbata la minuta descrizione. In quanti gradi di calori noi sera *plongès* Alla Scala? Lettori crudeli! Come poteva il cronista ricordarsi di simili facezie? Era un delizioso ambiente: un po' difficile la respirazione, pesantissimo l'abito… e ciò per effetto dell'impazienza dell'anima che pareva volesse fuggir via coll'onde sonore per non abbandonarle mai più!

Quando mezzanotte ebbe dato l'inesorabile bando all'ul-
timo di di giugno, la via Alessandro Manzoni si riempì di gran folla che si dirigeva all'*Hôtel Milan* ove è alloggiato Verdi.

L'orchestra dei benemeriti 150 professori della Scala s'era
già schierata sotto il maggior balcone dell'albergo, e dopo pochi minuti, collo slancio, coll'accordo, coll'esattezza che le sono naturali, eseguiva la *Sinfonia* del *Nabucco*, ricordo del primo trionfo da cui diparte la storia gloriosa del maestro Verdi, il *Preludio* del quarto atto della *Traviata*, una delle pagine più appassionate che si conoscono, e la *Sinfonia* dei *Vespri Siciliani*, ch'è così immaginosa pittura dell'ardita insurrezione d'un popolo schiavo contro l'oppressore.

«Viva Verdi!» Era un coro imponente che ripeteva questo grido in tutti i toni ad ogni minuto, fra applausi vivissimi e prolungati; e il maestro sventolava dal balcone un bianco fazzoletto in segno di simpatia verso la folla, che si levava in punta di piedi, e si urlava trepidando, come se avesse voluto prendere il volo e rasentare da vicino la

GAZZETTA del POPOLO di TORINO
(2 luglio)

Ieri l'altro a sera al teatro Alla Scala a Milano ebbe luogo
l'annunziato spettacolo di beneficenza colla *Messa da Requiem* di G. Verdi, diretta dall'illustre autore.

L'esecuzione della *Messa* riusci portentosa tanto per parte
della massa orchestrale quanto delle masse corali. Impossibile immaginare un più riuscito e perfetto impasto di voci, di suoni, un maggior effetto nelle sonorità, una precisione più completa, una delicatezza maggiore delle sfumature, nei passaggi dai piani ai forti e dai forti ai piani.

I forastieri accorsi a Milano per la solennità, ne rimasero
stupiti; Milano fu all'altezza della sua fama artistica. Del resto non era da aspettârsi meno da quell'orchestra e da quei cori, composti dei migliori elementi di Milano e di fuori, istruiti alla perfezione e diretti da Giuseppe Verdi.

Ogni lode è superflua per i quattro solisti. A tutti toccarono applausi entusiastici – alla Stolz, al Maini, al Barbacini che canta con squisita grazia e con eletto sentimento – e soprattutto alla già celebre signora Waldmann, ora contessa Massari.

Il meraviglioso *Dies iræ* fu eseguito divinamente e rese il
pubblico quasi frenetico: l'*Agnus Dei* fu cantato angelicamente dalle due donne e dai cori – tanto l'effetto fu immenso, che lo si dovette replicare. Alla fine d'ogni brano il pubblico faceva un'ovazione al maestro Verdi.

In complesso, una esecuzione che superò in molti punti quella che si ebbe della stessa *Messa* a S. Marco alcuni anni fa: un nuovo trionfo colossale per il grande maestro e per gli artisti, un trionfo che rimarrà nella storia dell'arte italiana fra i più memorabili e i più solenni.

L'introito è stato di L. 36,000. La cifra è abbastanza elo-
quente, e non ha d'uopo di commenti.

Finita la *Messa*, la dimostrazione per Giuseppe Verdi prese
le proporzioni di un'apoteosi. Giammai ebbe più entusiastiche acclamazioni, né il guerriero reduce dalle vinte battaglie, né il poeta condotto in Campidoglio a ricevere l'alloro.

Dai palchi piovevano corone di alloro e mazzi di fiori. Una magnifica corona venne anche presentata a Verdi a nome del benemerito Comitato e della Commissione eletta per lo spettacolo. L'autore del *Rigoletto* si dovette presentare al pubblico sei o sette volte insieme alla Waldmann, alla Stolz, al Barbacini ed al Maini, e due volte solo.

Tutti avrebbero voluto fermarsi per salutarlo ancora, ma vedendolo stanco e commosso, il pubblico stimò opportuno di lasciare il teatro.

Dopo la solennità artistica datasi al teatro Alla Scala, tutti
i professori dell'orchestra, portatisi innanzi all'Albergo Milano, fecero una brillantissima serenata all'illustre maestro Giuseppe Verdi.

La folla s'agglomerò tosto intorno all'orchestra, e la via
Manzoni echeggiava di acclamazioni al grande maestro.

La luna diffondeva la sua placida luce su quella miriade
di visi che si volgevano verso il balcone dell'Albergo Milano desiderosi di vedere il sommo musicista.

Alle fragorose e insistenti chiamate comparve Giuseppe
Verdi a ringraziare con cenni la folla entusiasmata.

Quel grande era visibilmente commosso.

L'orchestra eseguendo pezzi del *Nabucco*, della *Traviata*
e dei *Vespri Siciliani*, fu interrotta più volte dagli applausi dell'affollatissimo uditorio.

– Tradução do texto transcrito –

Onde não bastam os braços, vimos aferrar num para economizar tempo, as cestas inteiras, para esvaziar de um relance o conteúdo aos pés do grande maestro.

LO SPETTATORE *(Gazzetta di Lombardia).*
(1-2 julho)

A jornada de ontem terminou com um daqueles triunfos
da arte que tantas vezes repetido sempre trazem uma impressão muito especial do sublime, o divino, como um halo de glória que transporta fora do círculo da miséria humana aqueles que encerram no peito uma alma sensível. Estes são os triunfos que a música apenas, a rainha das artes irmãs, é capaz de obter, a música que escolhe entre os homens e alça até os astros seus sacerdotes, porque a música é a linguagem dos anjos e diz muitas coisas que os lábios humanos não podem pronunciar, pinta muito mais do que sabe infundir a mão do gênio em mármore ou sobre a tela.

Vi similares e maravilhosas pinturas e esculturas nas quais o pensamento prepotente do autor, revestido dos personagens, de países, de tempos representados, irrompe de todas as linhas, de todas as dobras, de todos os meios-tons... e fiquei espantado, lendo toda uma época, uma história lamentável, um famoso drama na notória obra de arte. Mas a música, expressando-se nas adivinhações de seus sumo cultores, eu a entendi apossando-se da minha alma, arrastando-a fora pelos horizontes nunca antes sonhados por mim, que eu não posso, não sei descrever... Então, se chora, então se estremece, se aplaude, e se grita forte como crianças: Quem é aquele homem que exerce tanta e tão doce influência sobre mim?... Não pode ser um igual a mim... eleva-o bem alto para que receba as homenagens de todo o povo, dos reis, dos sábios, dos grandes todos da terra.

E para isso pensei ontem à noite, de pé em uma multidão
apertada e entusiasmada, entusiasta também eu com o chapéu no ar, enquanto chovia dos camarotes, de mil gentilíssimas mãos, neve rósea, coroas, flores, aplausos ao sumo maestro italiano, ao nosso Verdi,

A interpretação da *Missa* do sumo maestro completou-se.

Não invado eu, não, o lugar de nosso Sr. L.: observo o esplêndido sucesso da noite de ontem em nosso máximo teatro, enquanto ele reservou-se a descrição minuciosa. Em quantos graus de calor, nós, à noite, *plongès* Alla Scala? Leitores cruéis! Como o repórter poderia se lembrar de tais piadas? Era um ambiente agradável: um pouco difícil de se respirar, as vestes pesadíssimas... e isso por efeito da impaciência da alma que parecia querer fugir com as ondas sonoras para nunca mais abandoná-las!

Quando a meia-noite deu o convite inexorável banindo o
último dia de junho, a via Alessandro Manzoni encheu-se de uma grande multidão que se dirigia ao Hotel Milão, onde se hospedava Verdi.

A orquestra dos beneméritos 150 professores do Alla Scala
já havia se alinhado sob a maior varanda do hotel e, depois de alguns minutos, com entusiasmo, com o acordo, com a precisão de que são naturais, ela executou a *Sinfonia* del *Nabucco*, lembrança do primeiro triunfo da qual parte a gloriosa história do maestro Verdi, o *Prelúdio* do quarto ato de *La Traviata*, uma das páginas mais apaixonantes que conhecemos, e a *Sinfonia* de *Vespri Siciliani*, que é uma pintura tão imaginativa da ousada insurreição de um povo escravo contra o opressor.

«Viva Verdi!» Era um coro imponente que repetia esse grito em todos os tons a cada minuto, entre aplausos vivíssimos e prolongados; e o mestre sacudiu do balcão um lenço branco como sinal de simpatia pela multidão, que subia na ponta dos pés e gritava com ansiedade, como nobre figura do autor da *Missa*, para exclamar com entusiasmo: «Eu explorei com meus olhos o olhar de Giuseppe Verdi! »

GAZZETTA del POPOLO di TORINO
(2 julho)

Ontem na outra noite, no teatro Alla Scala, em Milão, aconteceu o anunciado espetáculo de caridade com a *Missa do Réquiem* de G. Verdi, dirigido pelo ilustre autor.

A execução da *Missa* é bem-sucedida tanto por parte da massa orquestral quanto das massas corais. É impossível imaginar uma mistura mais perfeita e bem-sucedida de vozes, sons, um efeito maior na sonoridade, uma precisão mais completa, uma delicadeza maior que as nuances, nas passagens dos *pianos* para os *fortes* e dos *fortes* para os *pianos*.

Os estrangeiros que se reuniram em Milão para a solenidade ficaram surpresos; Milão estava no auge de sua fama artística. De resto, não era de se esperar menos daquela orquestra e daqueles coros, compostos pelos melhores elementos de Milão e de fora, instruídos com perfeição e dirigidos por Giuseppe Verdi.

Todos os elogios são supérfluos para os quatro solistas. Todos foram aplaudidos com entusiasmo – à Stolz, ao Maini, ao Barbacini, cantando com requintada graça e sentimento eleito – e, sobretudo, para a já famosa senhora Waldmann, agora condessa Massari.

O maravilhoso *Dies iræ* foi divinamente executado e tornou o público quase frenético: o *Agnus Dei* foi cantado angelicalmente pelas duas mulheres e pelos coros – o efeito foi tão imenso que precisou ser repetido. No final de cada peça, a plateia aplaudia o maestro Verdi.

No geral, uma execução que em muitos pontos superou a da mesma *Missa* em S. Marcos há alguns anos: um novo triunfo colossal para o grande maestro e para os artistas, um triunfo que permanecerá na história da arte italiana entre os mais memorável e mais solene.

A renda foi de L. 36.000. A cifra é bastante eloquente e não há o que se comentar.

Após a *Missa*, a manifestação por Giuseppe Verdi tomou
as proporções de uma apoteose. Jamais houve mais entusiásticas aclamações, nem o guerreiro que voltou das batalhas vencidas, nem o poeta levado ao Capitólio para receber o louro.

Dos camarotes choviam coroas de louros e buquês de flores. Uma magnífica coroa também foi apresentada a Verdi em nome do Comitê benemérito e da Comissão eleita para o espetáculo. O autor de *Rigoletto* teve de se apresentar ao público seis ou sete vezes, juntamente com Waldmann, Stolz, Barbacini e Maini, e duas vezes sozinho.

Todos gostariam de parar para saudá-lo ainda, mas, vendo-o cansado e comovido, o público achou apropriado deixar do teatro.

Após a solenidade artística que ocorreu no teatro Alla Scala, todos os professores da orquestra, trazidos à frente do Hotel Milão, deram uma serenata brilhante ao ilustre maestro Giuseppe Verdi.

A multidão logo se aglomerou ao redor da orquestra, e a
Via Manzoni ecoava as aclamações ao grande maestro.

A lua espalhava sua luz plácida sobre a miríade de rostos
que se voltavam para a varanda do Hotel Milão, ansiosos para ver o sumo musicista.

Às estrondosas e insistentes chamadas, comparecia Giuseppe Verdi para agradecer à multidão entusiasmada.

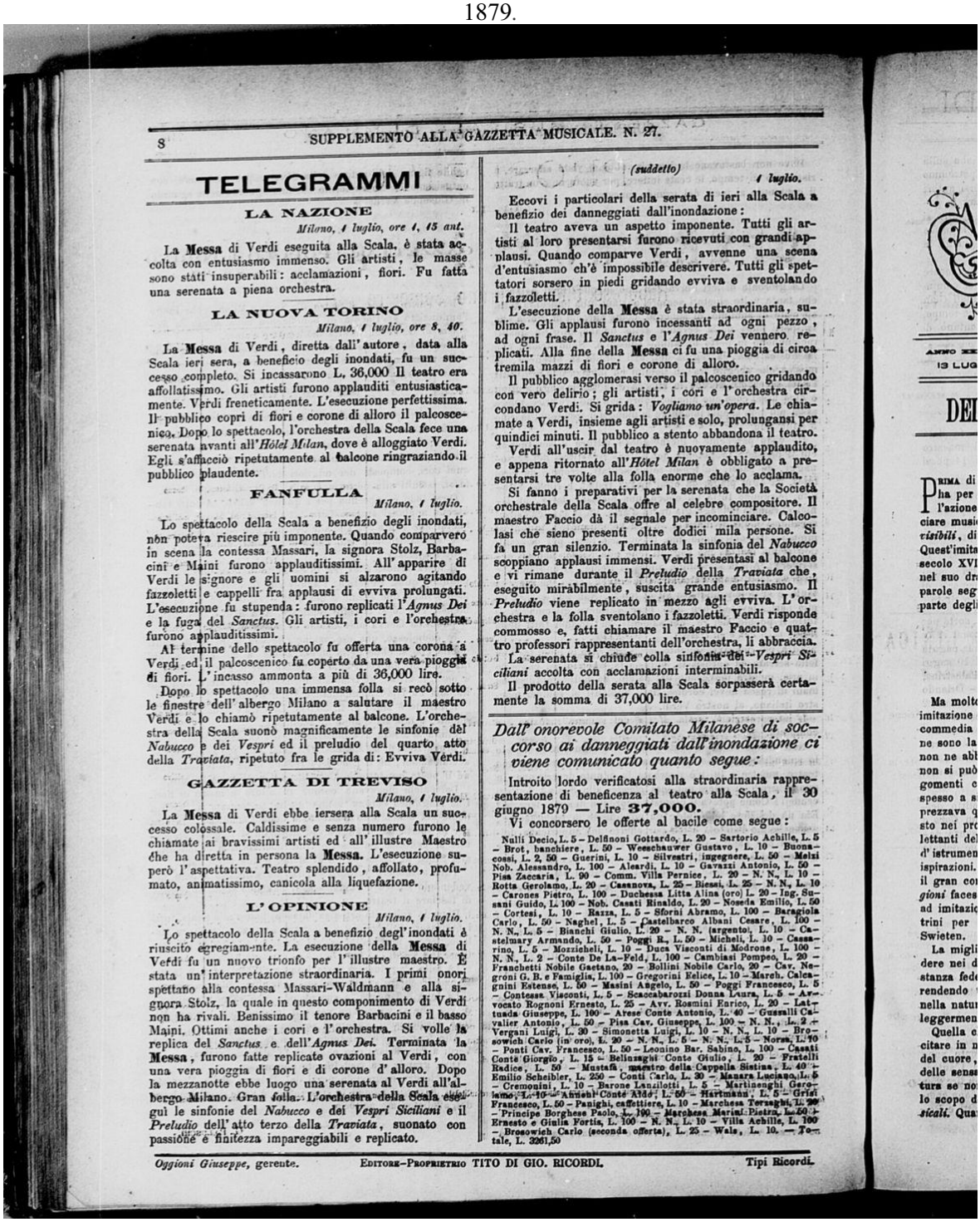
Aquele grande estava visivelmente emocionado.

A orquestra tocando peças de *Nabucco*, *Traviata* e de *Vespri Siciliani* foi interrompida várias vezes pelos aplausos da plateia lotada.

se quisesse voar e se aproximar-se da próxima	

10.1.4.7 Apêndice 10.1.XVII – Notícias do concerto, p.8

Figura 479 – Página 8 do suplemento especial da *GMM*, Ano XXXIV, Nº. 27, de 06 de julho de 1879.



8 SUPPLEMENTO ALLA GAZZETTA MUSICALE. N. 27.

TELEGRAMMI

LA NAZIONE

Milano, 1 luglio, ore 1, 45 ant.

La **Messa** di Verdi eseguita alla Scala, è stata accolta con entusiasmo immenso. Gli artisti, le masse sono stati insuperabili: acclamazioni, fiori. Fu fatta una serenata a piena orchestra.

LA NUOVA TORINO

Milano, 1 luglio, ore 8, 40.

La **Messa** di Verdi, diretta dall'autore, data alla Scala ieri sera, a beneficio degli inondati, fu un successo completo. Si incassarono L. 36,000 Il teatro era affollatissimo. Gli artisti furono applauditi entusiasticamente. Verdi freneticamente. L'esecuzione perfettissima. Il pubblico coprì di fiori e corone di alloro il palcoscenico. Dopo lo spettacolo, l'orchestra della Scala fece una serenata avanti all'*Hôtel Milan*, dove è alloggiato Verdi. Egli s'affacciò ripetutamente al balcone ringraziando il pubblico plaudente.

FANFULLA

Milano, 1 luglio.

Lo spettacolo della Scala a benefizio degli inondati, non poteva riescire più imponente. Quando comparvero in scena la contessa Massari, la signora Stolz, Barbacini e Maini furono applauditissimi. All'apparire di Verdi le signore e gli uomini si alzarono agitando fazzoletti e cappelli fra applausi di evviva prolungati. L'esecuzione fu stupenda: furono replicati l'*Agnus Dei* e la fuga del *Sanctus*. Gli artisti, i cori e l'orchestra furono applauditissimi.

Al termine dello spettacolo fu offerta una corona a Verdi ed il palcoscenico fu coperto da una vera pioggia di fiori. L'incasso ammonta a più di 36,000 lire.

Dopo lo spettacolo una immensa folla si recò sotto le finestre dell'albergo Milano a salutare il maestro Verdi e lo chiamò ripetutamente al balcone. L'orchestra della Scala suonò magnificamente le sinfonie dèl *Nabucco* e dei *Vespri* ed il preludio del quarto atto della *Traviata*, ripetuto fra le grida di: Evviva Verdi.

GAZZETTA DI TREVISO

Milano, 1 luglio.

La **Messa** di Verdi ebbe iersera alla Scala un successo colossale. Caldissime e senza numero furono le chiamate ai bravissimi artisti ed all'illustre Maestro che ha diretta in persona la **Messa**. L'esecuzione superò l'aspettativa. Teatro splendido, affollato, profumato, animatissimo, canicola alla liquefazione.

L'OPINIONE

Milano, 1 luglio.

Lo spettacolo della Scala a benefizio degl'inondati è riuscito egregiamente. La esecuzione della **Messa** di Verdi fu un nuovo trionfo per l'illustre maestro. È stata un'interpretazione straordinaria. I primi onori spettano alla contessa Massari-Waldmann e alla signora Stolz, la quale in questo componimento di Verdi non ha rivali. Benissimo il tenore Barbacini e il basso Maini. Ottimi anche i cori e l'orchestra. Si volle la replica del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei*. Terminata la **Messa**, furono fatte replicate ovazioni al Verdi, con una vera pioggia di fiori e di corone d'alloro. Dopo la mezzanotte ebbe luogo una serenata al Verdi all'albergo Milano. Gran folla. L'orchestra della Scala eseguì le sinfonie del *Nabucco* e dei *Vespri Siciliani* e il *Preludio* dell'atto terzo della *Traviata*, suonato con passione e finitezza impareggiabili e replicato.

(suddetto)

1 luglio.

Eccovi i particolari della serata di ieri alla Scala a benefizio dei danneggiati dall'inondazione:

Il teatro aveva un aspetto imponente. Tutti gli artisti al loro presentarsi furono ricevuti con grandi applausi. Quando comparve Verdi, avvenne una scena d'entusiasmo ch'è impossibile descrivere. Tutti gli spettatori sorsero in piedi gridando evviva e sventolando i fazzoletti.

L'esecuzione della **Messa** è stata straordinaria, sublime. Gli applausi furono incessanti ad ogni pezzo, ad ogni frase. Il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* vennero replicati. Alla fine della **Messa** ci fu una pioggia di circa tremila mazzi di fiori e corone di alloro.

Il pubblico agglomerasi verso il palcoscenico gridando con vero delirio; gli artisti, i cori e l'orchestra circondano Verdi. Si grida: *Vogliamo un'opera*. Le chiamate a Verdi, insieme agli artisti e solo, prolungansi per quindici minuti. Il pubblico a stento abbandona il teatro.

Verdi all'uscir dal teatro è nuovamente applaudito, e appena ritornato all'*Hôtel Milan* è obbligato a presentarsi tre volte alla folla enorme che lo acclama.

Si fanno i preparativi per la serenata che la Società orchestrale della Scala offre al celebre compositore. Il maestro Faccio dà il segnale per incominciare. Calcolasi che sieno presenti oltre dodici mila persone. Si fa un gran silenzio. Terminata la sinfonia del *Nabucco* scoppiano applausi immensi. Verdi presentasi al balcone e vi rimane durante il *Preludio* della *Traviata* che, eseguito mirabilmente, suscita grande entusiasmo. Il *Preludio* viene replicato in mezzo agli evviva. L'orchestra e la folla sventolano i fazzoletti. Verdi risponde commosso e, fatti chiamare il maestro Faccio e quattro professori rappresentanti dell'orchestra, li abbraccia.

La serenata si chiude colla sinfonia dei *Vespri Siciliani* accolta con acclamazioni interminabili.

Il prodotto della serata alla Scala sorpasserà certamente la somma di 37,000 lire.

Dall'onorevole Comitato Milanese di soccorso ai danneggiati dall'inondazione ci viene comunicato quanto segue:

Introito lordo verificatosi alla straordinaria rappresentazione di beneficenza al teatro alla Scala, il 30 giugno 1879 — Lire **37,000.**

Vi concorsero le offerte al bacile come segue:

Nulli Decio, L. 5 – Delfinoni Gottardo, L. 20 – Sartorio Achille, L. 5 – Brot, banchiere, L. 50 – Weeschauwer Gustavo, L. 10 – Buonacossi, L. 2, 50 – Guerini, L. 10 – Silvestri, ingegnere, L. 50 – Melzi Nob. Alessandro, L. 100 – Alcardi, L. 10 – Gavazzi Antonio, L. 50 – Pisa Zaccaria, L. 90 – Comm. Villa Pernice, L. 20 – N. N., L. 10 – Rotta Gerolamo, L. 20 – Casanova, L. 25 – Biessi, L. 25 – N. N., L. 10 – Carones Pietro, L. 100 – Duchessa Litta Alina (oro) L. 20 – Ing. Stasani Guido, L. 100 – Nob. Casati Rinaldo, L. 20 – Noseda Emilio, L. 50 – Corteni, L. 10 – Razza, L. 5 – Sforni Abramo, L. 100 – Baragiola Carlo, L. 50 – Naghel, L. 5 – Castelbarco Albani Cesare, L. 100 – N. N., L. 5 – Bianchi Giulio, L. 20 – N. N. (argento), L. 10 – Castelmary Armando, L. 50 – Poggi R., L. 50 – Micheli, L. 10 – Cassarino, L. 5 – Mozzicheli, L. 10 – Duca Visconti di Modrone, L. 100 – N. N., L. 2 – Conte De La-Feld, L. 100 – Cambiasi Pompeo, L. 20 – Franchetti Nobile Gaetano, 20 – Bollini Nobile Carlo, 20 – Cav. Negroni G. B. e Famiglia, L. 100 – Gregorini Felice, L. 10 – March. Calcagnini Estense, L. 50 – Masini Angelo, L. 50 – Poggi Francesco, L. 5 – Contessa Visconti, L. 5 – Scaccabarozzi Donna Laura, L. 5 – Avvocato Rognoni Ernesto, L. 25 – Avv. Rosmini Enrico, L. 20 – Lattuada Giuseppe, L. 100 – Arese Conte Antonio, L. 40 – Gussalli Cavalier Antonio, L. 50 – Pisa Cav. Giuseppe, L. 100 – N. N., L. 2 – Vergani Luigi, L. 20 – Simonetta Luigi, L. 10 – N. N., L. 10 – Brosowich Carlo (in oro), L. 20 – N. N., L. 5 – N. N., L. 5 – Norsa, L. 10 – Ponti Cav. Francesco, L. 50 – Leonino Bar. Sabino, L. 100 – Casati Conte Giorgio, L. 15 – Belinzaghi Conte Giulio, L. 20 – Fratelli Radice, L. 50 – Mustafà, maestro della Cappella Sistina, L. 40 – Emilio Schebler, L. 250 – Conti Carlo, L. 30 – Manara Luciano, L. 5 – Cremonini, L. 10 – Barone Lanzilotti, L. 5 – Martinenghi Gerolamo, L. 10 – Amieli Conte Aldo, L. 50 – Hartmann, L. 5 – Grisi Francesco, L. 50 – Panighi, caffettiere, L. 10 – Marchese Teraghi, L. 20 – Principe Borghese Paolo, L. 100 – Marchese Marini-Pistra, L. 50 – Ernesto e Giulia Fortis, L. 100 – N. N., L. 10 – Villa Achille, L. 100 – Brosowich Carlo (seconda offerta), L. 25 – Wels, L. 10. — Totale, L. 3261,50

Oggioni Giuseppe, gerente. EDITORE-PROPRIETRIO TITO DI GIO. RICORDI. Tipi Ricordi.

Fonte: (Gazzetta Musicale di Milano [1879:1-52], 1879, p. 257).

– Transcrição da página 8 –

TELEGRAMMI

LA NAZIONE

(suddetto)

1 luglio.

Eccovi i particolari della serata di ieri Alla Scala a benefizio dei danneggiati dall'inondazione:

Milano, 1 luglio, ore 1, 15 ant.

La **Messa** di Verdi eseguita Alla Scala, è stata accolta con entusiasmo immenso. Gli artisti, le masse sono stati insuperabili: acclamazioni, fiori. Fu fatta una serenata a piena orchestra.

LA NUOVA TORINO

Milano, 1 luglio, ore 8, 40.

La **Messa** di Verdi, diretta dall'autore, data alla Scala ieri sera, a beneficio degli inondati, fu un successo completo. Gli artisti furono applauditi entusiasticamente. Verdi freneticamente. L'esecuzione perfettissima. Il pubblico coprì di fiori e corone di alloro il palcoscenico. Dopo lo spettacolo, l'orchestra della Scala fece una serenata avanti all'*Hôtel Milan*, dove è allogiato Verdi. Egli s'affacciò ripetutamente al balcone ringraziando il pubblico plaudente.

FANFULLA

Milano, 1 luglio.

Lo spettacolo della Scala a benefizio degli inondati, non poteva riescire più imponente. Quando comparvero in scena la contessa Massari, la signora Stolz, Barbacini e Maini furono applauditissimi. All'apparire di Verdi le signore e gli uomini si alzarono agitando fazzoletti e cappelli fra applausi di evviva prolungati. L'esecuzione fu stupenda: furono replicati l'*Agnus Dei* e la fuga del *Sanctus*. Gli artisti, i cori e l'orchestra furono applauditissimi.

Al termine dello spettacolo fu offerta una corona a Verdi ed il palcoscenico fu coperto da una vera pioggia di fiori. L'incasso ammonta a più di 36,000 lire.

Dopo lo spettacolo una immensa folla si recò sotto le finestre dell'albergo Milano a salutare il maestro Verdi e lo chiamò ripetutamente al balcone. L'orchestra della Scala suonò magnificamente le sinfonie del *Nabucco* e dei *Vespri* ed il preludio del quarto atto della *Traviata*, ripetuto fra le grida di: Evviva Verdi.

GAZZETTA DI TREVISO

Milano, 1 luglio.

La **Messa** di Verdi ebbe iersera Alla Scala un successo colossale. Caldissime e senza numero furono le chiamate ai bravissimi artisti ed all'illustre Maestro che ha diretta in persona la **Messa**. L'esecuzione superò l'aspettativa. Teatro splendido, affollato, profumato, animatissimo, canicola alla liquefazione.

L'OPINIONE

Milano, 1 luglio.

Lo spettacolo della Scala a benefizio degli inondati, è riuscito egregiamente. La esecuzione della **Messa** di Verdi fu un nuovo trionfo per l'illustre maestro. È stata un'interpretazione straordinaria. I primi onori spettano alla contessa Massari-waldmann e alla signora Stolz, la quale in questo componimento di Verdi non ha rivali. Benissimo il tenore Barbacini e il basso Maini. Ottimi anche i cori e l'orchestra. Si volle la replica del *Sanctus* e dell'*Agnus Dei*. Terminata la **Messa**, furono fatte replicate ovazioni al Verdi, con una vera pioggia di fiori e di corone d'alloro. Dopo la mezzanotte ebbe luogo una serenata al Verdi all'albergo Milano. Gran folla. L'orchestra della Scala eseguì le sinfonie del *Nabucco* e dei *Vespri Siciliani* e il *Preludio* dell'atto terzo della *Traviata*, suonato con passione e finitezza impareggiabili e replicato.

Il teatro aveva un aspetto imponente. Tutti gli artisti al loro presentarsi furono ricevuti con grandi applausi. Quando comparve Verdi, avvene una scena d'entusiasmo ch'è impossibile descrivere. Tutti gli spettatori sorsero in piedi gridando evviva e sventolando i fazzoletti.

L'esecuzione della **Messa** è stata straordinaria, sublime. Gli applausi furono incessanti ad ogni pezzo, ad ogni frase. Il *Sanctus* e l'*Agnus Dei* vennero replicati. Alla fine della **Messa** ci fu una pioggia di circa tremila mazzi di fiori e corone di alloro.

Il pubblico agglomerasi verso il palcoscenico gridando con vero delirio; gli artisti, i cori e l'orchestra circondano Verdi. Si grida: *Vogliamo un'opera*. Le chiamate a Verdi, insieme agli artisti e solo, prolungansi per quindici minuti. Il pubblico a stento abbandona il teatro.

Verdi all'uscir del teatro è nuovamente applaudito, e appena ritornato all'*Hôtel Milan*, è obbligato a presentarsi tre volte alla folla enorme che lo acclama.

Si fanno i preparativi per la serenata che la Società orchestrale della Scala offre al celebre compositore. Il maestro Faccio dà il segnale per incominciare. Calcolase che sieno presenti oltre dodici mila persone. Si fa un gran silenzio. Terminata la sinfonia del *Nabucco* scoppiano applausi immensi. Verdi presentasi al balcone e vi rimane durante il *Preludio* della *Traviata* che, eseguito mirabilmente, suscita grande entusiasmo. Il *Preludio* viene replicato in mezzo agli evviva. L'orchestra e la folla sventolano i fazzoletti. Verdi risponde commosso e, fatti chiamare il maestro Faccio e quattro professori rappresentanti dell'orchestra, li abbraccia.

La serenata si chiude colla sinfonia dei *Vespri Siciliani* accolta con acclamazioni interminabili.

Il prodotto della serata Alla Scala sorpasserà certamente la somma di 37,000 lire.

Dall'onorevole Comitato Milanese di Soccorso ai danneggiati dall'inondazione ci viene comunicato quanto segue:

Introito lordo verificatosi alla straordinaria rappresentazione di beneficenza al teatro Alla Scala, il 30 giugno 1879 – Lire **37,000**.

Vi concorsero le offerte al bacile come segue:

Nulli Decio, L. 5 – Delfinoni Gottardo, L.20 – Sartorio Achille, L. 5 – – Brot, banchiere, L. 50 – Weeschauwer Gustavo, L.10 – Buonacossi, L. 2, 50 – Guerini, L. 10 – Silvestri, ingegnere, L. 50 – Melzi Nob. Alessandro, L. 100 – Aleardi, L, 10 – Gavazzi Antonio, L. 50 – Pisa Zaccaria, L, 90 – Comm. Villa Pernice, L. 20 – N. N., L. 10 – Carones Pietro, L. 100 – Duchessa Litta Alina (oro), L. 20 – Ing. Susani Guido, L 100 – Nob. Casati Rinaldo, L. 20 – Noseda Emilio, L. 50 – Cortesi, L. 10 – Razza, L. 5 – Sforni Abramo, L. 100 – Baragiola Carlo, L. 50 – Naghel, L. 5 – Castelbarco Albani Cesare, L. 100 – N. N., L. 5 – Bianchi Giulio, L. 20 – N. N. (argento), L. 10 – Castelmary Armando, L. 50 – Poggi R., L. 50 – Micheli, L. 10 – Cassarino, L. 5 – Mozzicheli, L. 10 – Duca Visconti di Modrone, L. 100 – N. N., L. 2 – Conte de La – Feld, L. 100 – Cambiasi Pompeo, L. 20 – Franchetti Nobile Gaetano, 20 – Bollini Nobile Carlo, 20 – Cav. Negroni G. B. e Famiglia L. 100 – Gregorini Felice, L. 10 – March. Calcagnini Estente, L. 50 – Masini Angelo, L. 50 – Poggi Francesco, L 5 – Contessa Visconti, L. 5 – Scaccabarozzi Donna Laura, L. 20 – Lattuada Giuseppe, L. 100 – Arese Conte Antonio, L. 40 – Gussalli Cavalier Antonio, L. 30 – Simonetta Luigi, L. 10 – N. N., L. 5 – Norsa, L. 10 – Ponti Cav. Francesco, L, 50 – Leonino Bar. Sabino, L. 100 – Casati Conte Giorgio, L. 15 – Belinzaghi Conte Giulio, L. 20 – Fratelli Radice, L. 50 – Mustafà, maestro della Cappella Sistina, L. 40 – Emilio Scheibler, L. 250 – Conti Carlo, L. 30 – Manara Luciano, L. 5 – Cremonini, L. 10 – Barone Lanzilotti, L. 5 – Martinenghi Gerolamo, L. 10 – Anneni Conte Aido, L. 50 – Hartmann, L. 5 – Grisi Francesco, L. 50 – Panighi Caffettiere, L. 10 – Marchesa Terzaghi, L. 20 – Principe Borghese Paolo, L. 100 – Marchese Marini Pietro, L. 50 – Ernesto e Giulia Fortis, L. 100 – N. N., L. 10 – Villa Achille, L. 100 – Brosowich Carlo (seconda offerta), L. 25 – Wals, L. 10. – Totale, L. 3261,50

– Tradução do texto transcrito –

TELEGRAMMI

LA NAZIONE

(supracitado)

1 luglio.

Milão, 1 de julho, 1:15.

A **Missa** de Verdi realizada no Alla Scala foi recebida com
imenso entusiasmo. Os artistas, as massas foram insuperáveis: aplausos, flores. Uma serenata completa da orquestra foi realizada.

LA NUOVA TORINO

Milão, 1 de julho, 8:40.

A **Missa** de Verdi, dirigida pelo autor, concedida ao Alla
Scala na noite passada, em benefício dos alagados, foi um sucesso total. Os artistas foram aplaudidos com entusiasmo. Verdi, freneticamente. A execução perfeita. A plateia cobriu o palco com flores e coroas de louros. Após o espetáculo, a orquestra do Alla Scala realizou uma serenata no Hotel Milão, onde Verdi está hospedado. Ele apareceu repetidamente na varanda agradecendo ao público que o aplaudia.

FANFULLA

Milão, 1 de julho.

O espetáculo do Alla Scala em benefício dos inundados
não poderia ter sido mais imponente. Quando compareceu a cena a condessa Massari, a senhora Stolz, Barbacini e Maini foram aplaudidíssimos. Ao aparecer de Verdi, as senhoras e os homens alçaram agitando lenços e chapéus, entre aplausos e saudações prolongadas. A execução foi estupenda: o *Agnus Dei* e a fuga do *Sanctus* foram replicados. Os artistas, coros e orquestra foram aplaudidíssimos.

Ao término do espetáculo, foi oferecida uma coroa a Verdi
e o palco foi coberto por uma verdadeira chuva de flores. A receita chegou a mais de 36.000 liras.

Após o espetáculo, uma imensa multidão foi até as janelas do Hotel Milão para saudar o maestro Verdi e chamou-o várias vezes à varanda. A orquestra do Alla Scala tocou magnificamente as sinfonias de *Nabucco*, de *Vespri* e o prelúdio do quarto ato de *La Traviata*, repetido entre gritos de: *Viva Verdi*.

GAZZETTA DI TREVISO

Milão, 1 de julho.

A **Missa** de Verdi teve um sucesso colossal no Alla Scala.
Calorosíssimas e sem número foram as chamadas para os bravíssimos artistas e o ilustre Maestro que conduziu pessoalmente a **Missa**. A execução superou a expectativa. O teatro estava esplêndido, lotado, perfumado, animadíssimo, liquefação por ondas de calor.

L'OPINIONE

Milão, 1 de julho.

O espetáculo do Alla Scala em benefício dos inundados
teve muito sucesso. A apresentação da **Missa** de Verdi foi um novo triunfo para o ilustre maestro. Foi uma interpretação extraordinária. As primeiras honras pertencem à condessa Massari-waldmann e à senhora Stolz, que nesta composição de Verdi não tem rivais. Muito bom o tenor Barbacini e o baixo Maini. Os coros e a orquestra também foram excelentes. Pediu-se a réplica do *Sanctus* e do *Agnus Dei*. Após a **Missa**, foram feitas ovações a Verdi, com uma verdadeira chuva de flores e coroas de louros. Depois da meia-noite, uma serenata ocorreu no hotel Milão, para Verdi. Grande multidão. A orquestra do Alla Scala executou as sinfonias de *Nabucco* e de *Vespri Siciliani* e o *Prelúdio* do terceiro ato da *Traviata*, tocado com paixão e delicadeza inigualáveis e replicado.

Aqui estão os detalhes da noite de ontem no Alla Scala a
benefício dos afetados pelas inundações:

O teatro tinha uma aparência imponente. Todos os artistas
em sua apresentação foram recebidos com grandes aplausos. Quando Verdi apareceu, ocorreu uma cena de entusiasmo que é impossível descrever. Todos os espectadores se levantaram gritando viva e acenando lenços.

A execução da **Missa** foi extraordinária, sublime. Os aplausos foram incessantes em cada peça, cada frase. O *Sanctus* e o *Agnus Dei* foram replicados. No final da **Missa**, choveu cerca de três mil buquês de flores e coroas de louros.

O público aglomerou-se frente o palco gritando com verdadeiro delírio; os artistas, coros e orquestra cercaram Verdi. Gritava-se: *queremos uma ópera*. As chamadas para Verdi, junto com os artistas e solo, duram quinze minutos. O público mal saiu do teatro.

Verdi ao sair do teatro é novamente aplaudido e, assim que voltou ao Hotel Milão, é obrigado a comparecer três vezes à enorme multidão que o aclamava.

Fez-se preparativos para a serenata que a Sociedade Orquestral do Alla Scala ofereceu ao famoso compositor. O maestro Faccio deu o sinal para começar. Ele calculou que mais de doze mil pessoas estavam presentes. Houve um grande silêncio. Após a sinfonia de *Nabucco*, imensos aplausos eclodiram. Verdi aparece na varanda e ficou lá durante o *Prelúdio* da *Traviata*, que, realizado admiravelmente, despertou grande entusiasmo. O prelúdio foi replicado entre os aplausos. A orquestra e a multidão acenavam com os lenços. Verdi respondia com emoção e, tendo chamado o maestro Faccio e quatro professores representando a orquestra, os abraçou.

A serenata terminou com a sinfonia de *Vespri Siciliani*, recebida com intermináveis aplausos.

O produto da noite do Alla Scala certamente ultrapassará a soma de 37.000 liras.

O honorável Comitê Milanês de Socorro aos afetados pelas inundações vem comunicar o quanto segue:

Renda bruta no extraordinário espetáculo de caridade no teatro Alla Scala, 30 de junho de 1879 – 37.000 Liras.

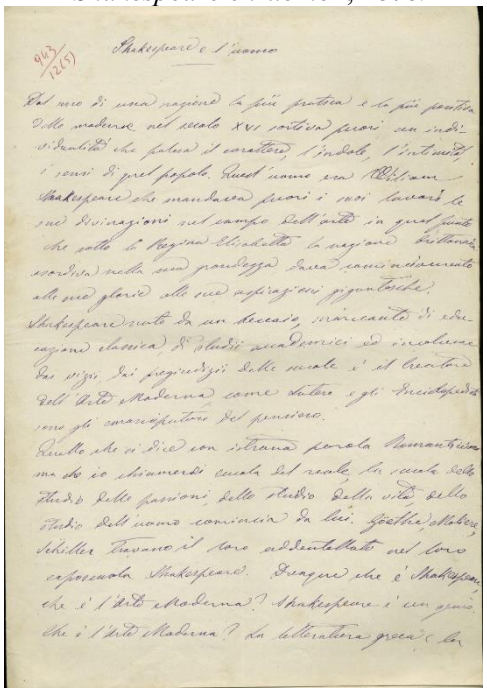
Somam-se as ofertas para a bacia concedidas como segue:

Nulli Decio, L. 5 – Delfinoni Gottardo, L.20 – Sartorio Achille, L. 5 – Brot, banchiere, L. 50 – Weeschauwer Gustavo, L.10 – Buonacossi, L. 2, 50 – Guerini, L. 10 – Silvestri, ingegnere, L. 50 – Melzi Nob. Alessandro, L. 100 – Aleardi, L, 10 – Gavazzi Antonio, L. 50 – Pisa Zaccaria, L, 90 – Comm. Villa Pernice, L. 20 – N. N., L. 10 – Carones Pietro, L. 100 – Duchessa Litta Alina (oro), L. 20 – Ing. Susani Guido, L 100 – Nob. Casati Rinaldo, L. 20 – Noseda Emilio, L. 50 – Cortesi, L. 10 – Razza, L. 5 – Sforni Abramo, L. 100 – Baragiola Carlo, L. 50 – Naghel, L. 5 – Castelbarco Albani Cesare, L. 100 – N. N., L. 5 – Bianchi Giulio, L. 20 – N. N. (argento), L. 10 – Castelmary Armando, L. 50 – Poggi R., L. 50 – Micheli, L. 10 – Cassarino, L. 5 – Mozzicheli, L. 10 – Duca Visconti di Modrone, L. 100 – N. N., L. 2 – Conte de La – Feld, L. 100 – Cambiasi Pompeo, L. 20 – Franchetti Nobile Gaetano, 20 – Bollini Nobile Carlo, 20 – Cav. Negroni G. B. e Famiglia L. 100 – Gregorini Felice, L. 10 – March. Calcagnini Estente, L. 50 – Masini Angelo, L. 50 – Poggi Francesco, L 5 – Contessa Visconti, L. 5 – Scaccabarozzi Donna Laura, L. 20 – Lattuada Giuseppe, L. 100 – Arese Conte Antonio, L. 40 – Gussalli Cavalier Antonio, L. 30 – Simonetta Luigi, L. 10 – N. N., L. 5 – Norsa, L. 10 – Ponti Cav. Francesco, L, 50 – Leonino Bar. Sabino, L. 100 – Casati Conte Giorgio, L. 15 – Belinzaghi Conte Giulio, L. 20 – Fratelli Radice, L. 50 – Mustafà, maestro della Cappella Sistina, L. 40 – Emilio Scheibler, L. 250 – Conti Carlo, L. 30 – Manara Luciano, L. 5 – Cremonini, L. 10 – Barone Lanzilotti, L. 5 – Martinenghi Gerolamo, L. 10 – Anneni Conte Aido, L. 50 – Hartmann, L. 5 – Grisi Francesco, L. 50 – Panighi Caffettiere, L. 10 – Marchesa Terzaghi, L. 20 – Principe Borghese Paolo, L. 100 – Marchese Marini Pietro, L. 50 – Ernesto e Giulia Fortis, L. 100 – N. N., L. 10 – Villa Achille, L. 100 – Brosowich Carlo (seconda offerta), L. 25 – Wals, L. 10. – Totale, L. 3261,50

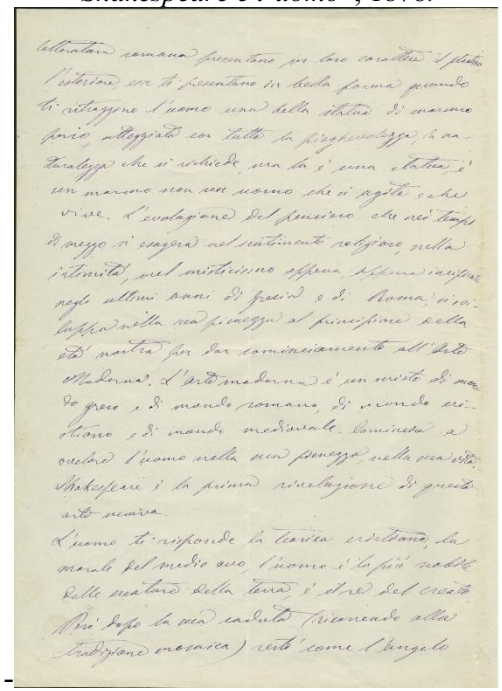
10.2 APÊNDICES – MANUSCRITOS TRANSCRITOS

10.2.1 Apêndice 10.2.I – Ensaio “Shakespeare e l’uomo”

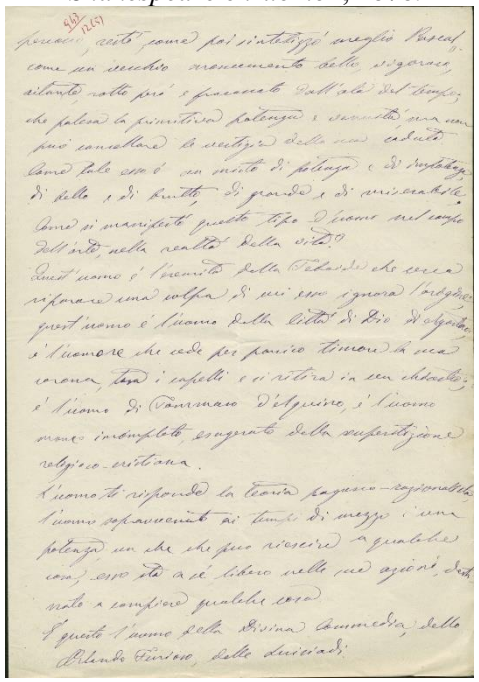
10.2.1.1 Apêndice 10.2.II – “Shakespeare e l’uomo”, p.1

Página original	– Transcrição da página 1 –	– Tradução do texto transcrito –
Figura 480 – Página 1 do ensaio manuscrito “*Shakespeare e l’uomo*”, 1878.  Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1878c, p. 1).	Shakespeare e l’uomo Dal seno di una nazione la più pratica e la più positiva delle moderne nel secolo XVI sortiva fuori un individualità che poteva il carattere, l’indole, l’intimità i sensi di quel popolo. Quest’uomo era William Shakespeare che mandava fuori i suoi lavori le sue divinazioni sul campo dell’arte in quel punto che sotto la Regina Elizabetta la nazione brittannica esordiva nella sua grandezza dava cominciamento alle sue glorie alle sue aspirazioni gigantesche. Shakespeare nato da un beccaio, mancante di educazione classica, di studi accademici ed incolume dai vizii, dai pregiudizii delle scuole è il creatore dell’Arte Moderna come inteso e gli Enciclopedisti sono gli emancipatori del pensiero. Quello che si dice con istrana parola Romanticismo ma che io chiamerei scuola del reale, la scuola dello studio delle passioni, dello studio della vita, dello studio dell’uomo comincia da lui. Göethe, Moliere, Schiller trovano il loro addentellato nel loro caposcuola Shakespeare. Dunque che è Shakespeare, che è l’Arte Moderna? Shakespeare è un genio? che è l’Arte Moderna? In letteratura greca, in	Shakespeare e o homem Do coração de uma nação, a mais prática e a mais positiva das modernas no século XVI emergiu uma individualidade que possuía o caráter, índole, intimidade, e o senso desse povo. Esse homem era William Shakespeare, que expressava nas suas obras seus pressentimentos no campo da arte naquele momento que sob a rainha Elizabeth a nação britânica começou em sua grandeza, a dar início as suas glórias em suas aspirações gigantescas. Shakespeare nasceu de um açougueiro, carente de educação clássica, de estudos acadêmicos e incólume de vícios, dos preconceitos das escolas, é o criador da Arte Moderna como entendida e os enciclopédicos são os emancipadores do pensamento. O que se diz com a palavra estranha Romantismo, mas que eu chamarei de escola do real, escola do estudo das paixões, do estudo da vida, do estudo do homem começa com ele. Göethe, Moliere, Schiller encontram sua conexão em seu líder, Shakespeare. Então, quem é Shakespeare, o que é a Arte Moderna? Shakespeare é um gênio? O que é Arte Moderna? Na literatura grega, em

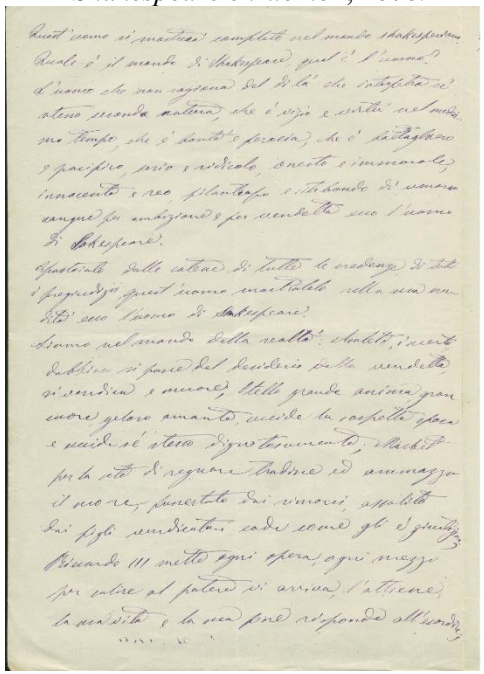
10.2.1.2 Apêndice 10.2.III – "Shakespeare e l'uomo", p.2

Página original	– Transcrição da página 2 –	– Tradução do texto transcrito –
Figura 481 – Página 2 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878.  Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1878c, p. 2).	Letteratura romana presentano per loro carattere il plastico,l'esteriore, esse ti presentano in bella forma quando ti ritraggono l'uomo una bella statua di marmo pario, atteggiata con tutta la pieghevolezza, la naturalezza che in richiede, ma la è una statua, è un marmo non un uomo che si agita e che vive. L'evoluzione del pensiero che nei tempi di mezzo si esagera nel sentimento religioso, nella intimità, nel misticismo appena, appena incipiente negli ultimi anni di Grecia e di Roma, ci sviluppa nella sua pienezza al principiare della età nostra per dar cominciamento all'Arte Moderna. L'Arte moderna è un misto di mondo greco e di mondo romano, di mondo cristiano e di mondo medievale. Comincia a svelare l'uomo nella sua pienezza, nella sua vita Shakespeare è la prima rivelazione di questa arte nuova. L'uomo ti risponde la teorica cristiana, la morale del medio evo, l'uomo è la più nobile delle creature della terra, è il re del creato. Però dopo la sua caduta (ricorrendo alla tradizione mosaica) restò come l'angelo	literatura romana apresentam pelo seu caráter o plástico, o exterior, eles te apresentam uma bela forma quando te retratam o homem como uma bela estátua de mármore de paros, numa pose com toda a maleabilidade, a na– turalidade que se exige, mas trata-se de uma estátua, é um mármore, não um homem que se agita e vive. A evolução do pensamento que, nos tempos medievais se exagera no sentimento religioso, na intimidade, no misticismo apenas, apenas incipiente, nos últimos anos da Grécia e de Roma, se desenvolve em sua plenitude no início de nossa era para começar a Arte Moderna. A Arte Moderna é uma mistura do mundo grego e do mundo romano, o mundo cristão e do mundo medieval. Ele começa a revelar o homem ma sua plenitude, em sua vida Shakespeare é a primeira revelação dessa nova arte. O homem te responde a teoria cristã, a moralidade da Idade Média, o homem é a mais nobre das criaturas da terra, ele é o rei da criação. Mas depois de sua queda (recorrendo a tradição mosaica) ele permaneceu como o anjo

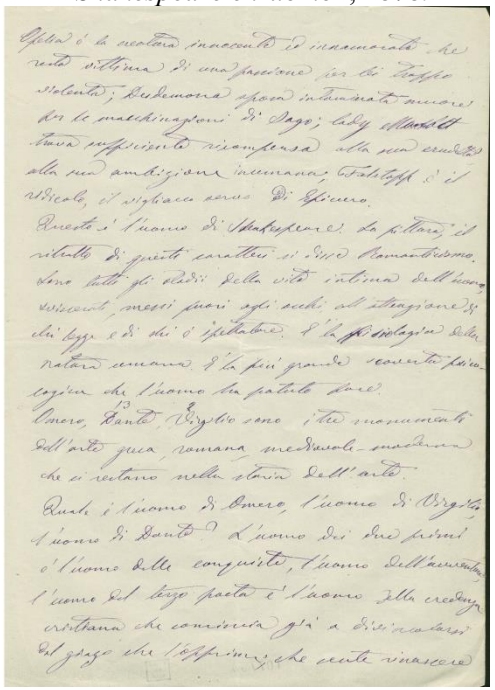
10.2.1.3 Apêndice 10.2.IV – "Shakespeare e l'uomo", p.3

Página original	– Transcrição da página 3 –	– Tradução do texto transcrito –
Figura 482 – Página 3 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878.  Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1878c, p. 3).	percosso, restò come poi sintetizzò meglio Pascal come un vecchio monumento bello, vigoroso, ailanto, rotto però e fracassato dall'ala del tempo; che palesa la primitiva potenza e venusta ma non può cancellare le vestigio della sai caduta come tale esso è un misto di potenza e di impotenza, di bello e di brutto, di grande e di miserabile. Come si manifestò questo tipo d'uomo nel campo dell'arte, nella realtà della vita? Quest'uomo è l'eremita della Tebaide che cerca riparare una colpa di cui esso ignora l'origine, quest'uomo è l'uomo della città di Dio di Agostino, è l'uomo di Tommaso D'Aquino, è l'uomo monco incompleto, esagerato della superstizione religioso-cristiana. L'uomo ti risponde la teoria progresso-razionalista, l'uomo sopravvenuto ai tempi di mezzo ai una potenza un che che puo riescire a qualche cosa, esso sta a sè libero nelle sue azione, destinato a compiere qualche cosa. È questo l'uomo della Divina Commedia, dello Orlando Furioso, delle Lusiadi.	derrotado, permaneceu como depois Pascal sintetizou melhor como um antigo monumento belo, vigoroso, ailanthus roto no entanto, e desfalcado da asa do tempo; que revela o poder primitivo e gracioso, mas não pode apagar o vestígio da sabida queda como tal: é uma mistura de potência e impotência, de belo e feio, de grande e de miserável. Como esse tipo de homem se manifestou no campo da arte, na realidade da vida? Este homem é o eremita de Tebaida que procura reparar uma culpa da qual ele ignora a origem, este homem é o homem da cidade de Deus por Agostinho, ele é o homem de Tomás de Aquino, é o homem manco incompleto, exagerado da superstição religiosa-cristã. O homem te responde a teoria racionalista do progresso, o homem que sobreveio dos tempos medievais tem uma potência, um quê que pode conseguir alguma coisa, esse está em si livre nas suas ações, destinado a realizar alguma coisa. É esse o homem da Divina Comédia, de Orlando Furioso, dos Lusíadas.

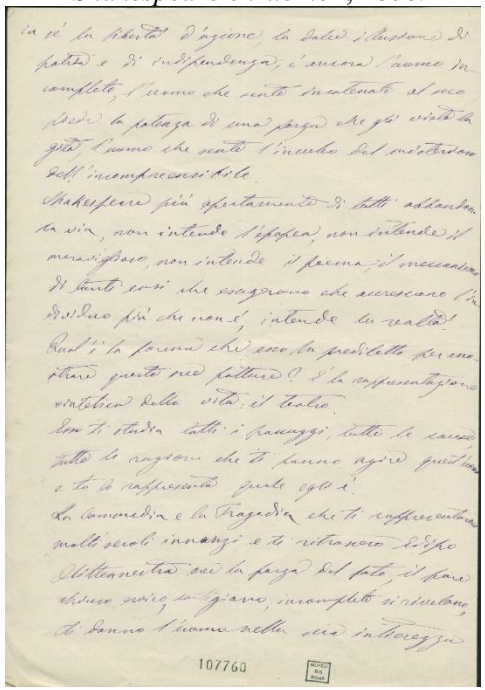
10.2.1.4 Apêndice 10.2.V – "Shakespeare e l'uomo", p.4

Página original	– Transcrição da página 4 –	– Tradução do texto transcrito –
Figura 483 – Página 4 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878.  Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1878c, p. 4).	Quest'uomo si mostrerà completo nel mondo shakes-periano. Quale è il mondo di Shakespeare, qual è l'uomo? L'uomo che non ragiona del di là che interpreta se stesso secondo natura, che è vizio e virtù? Nel medesimo tempo, che è bontà e ferocia, che è battagliero e pacifico, serio e ridicolo, onesto e immorale, innocente e reo, filantropo e sitibondo di umano sangue per ambizione e per vendetta ecco l'uomo di Shakespeare. Apostoiolo dalle catene di tutte le credenze di tutti i pregiudizii, quest'uomo mostratelo nella sua nudità, ecco l'uomo di Shakespeare. Siamo nel mondo della realtà: Amleto, incerto, dubbioso si passe del desiderio della vendetta, si vendica e muore, Otello grande anima gran cuore, geloso amante, uccide la sospetta sposa e uccide se stesso degno tormmento, Macbeth per la sete di regnare tradisce ed ammazza il suo re, funestato dai rimorsi, assalito dai figli vendicatori cade come gli è giustiziare, Riccardo *III* mette ogni opera, ogni mezzo per salire al potere, vi arriva, l'ottiene, la sua vita e la sua fine risponde all'esordire;	'Este homem se mostrará completo no mundo shakes-peariano. Qual é o mundo de Shakespeare, qual é o homem? O homem que não raciocina além, que interpreta a si mesmo de acordo com a natureza, que é vício e virtude? Ao mesmo tempo, que é bondade e ferocidade, que é violento e pacífico, sério e ridículo, honesto e imoral, inocente e culpado, filantropo e sedento de sangue humano por ambição e vingança, eis o homem de Shakespeare. Apóstolo das correntes de todas as crenças de todos os preconceitos, esse homem o mostra na sua nudez, eis o homem de Shakespeare. Estamos no mundo da realidade: Hamlet, incerto, duvidoso, ele passa do desejo de vingança, vinga-se e morre, Otello, grande alma, grande coração, amante ciumento, mata a esposa suspeita e mata-se com digno desconforto, Macbeth, que a sede de reinar trai e mata seu rei, afligido pelo remorso, atacado pelos filhos vingadores, cai quando ele é executado, Ricardo III coloca todo obra, todos os meios para subir ao poder, o alcança, o obtém, sua vida e seu fim respondem ao começo;

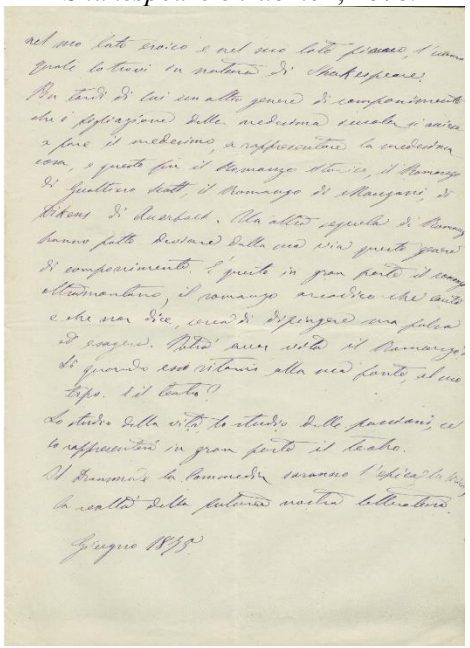
10.2.1.5 Apêndice 10.2.VI – "Shakespeare e l'uomo", p.5

Página original	– Transcrição da página 5 –	– Tradução do texto transcrito –
Figura 484 – Página 5 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878.  Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1878c, p. 5).	Ofelia è la creatura innocente ed innamorata che resta vittima di una passione per lei troppo violenta; Desdemona sposa intaminata muore per le macchinazioni di Jago; lady Macbeth trova sufficiente ricompensa alla sua crudeltà, alla sua ambizione inumana, Falstaff è il ridicolo, il vigliacco servo di Epicuro. Questo è l'uomo di Shakespeare la pittura, il ritratto di questi caratteri si disse Romanticismo. Sono tutti gli stadii i della vita intima dell'uomo, sviscerati, messi fuori agli occhi, all'attenzione di chi legge e di chi è spettatore. È la fisiologia della natura umana. È la più grande scoverta psico-logica che l'uomo ha potuto fare. Omero, Dante, Virgilio sono i tre monumenti dell'arte greca, romana, medievale-moderna che ci restano nella storia dell'arte. Quale è l'uomo di Omero, l'uomo di Virgilio, l'uomo di Dante? L'uomo dei due primi è l'uomo delle conquiste, l'uomo dell'avventure, l'uomo del terzo poeta è l'uomo della credenza cristiana che comincia già a divincolarsi dal giogo che l'opprimi, che sente rinascere	Ofelia é a criatura inocente e apaixonada que continua sendo vítima de uma paixão para ela muito violenta; Desdemona esposa inocente, morre pelas manobras de Jago; Lady Macbeth encontra recompensa suficiente por sua crueldade, pela sua ambição inumana, Falstaff é o ridículo, o velhaco servo de Epicuro. Este é o homem da pintura de Shakespeare, o retrato desses personagens se disse Romantismo. São todos os períodos da vida íntima do homem, estripado, colocados à vista, à atenção do leitor e daqueles que são espectadores. É a fisiologia da natureza humana. É a maior descoberta psico-lógica que o homem conseguiu fazer. Homero, Dante e Virgílio são os três monumentos da arte grega, romana e medieval-moderna que permanecem na história da arte. Qual é o homem de Homero, o homem de Virgílio, o homem de Dante? O homem dos dois primeiros é o homem de conquistas, o homem de aventura, o homem do terceiro poeta é o homem de crença cristã que já está começando a se libertar do jugo que o oprime, que ele sente renascer

10.2.1.6 Apêndice 10.2.VII – "Shakespeare e l'uomo", p.6

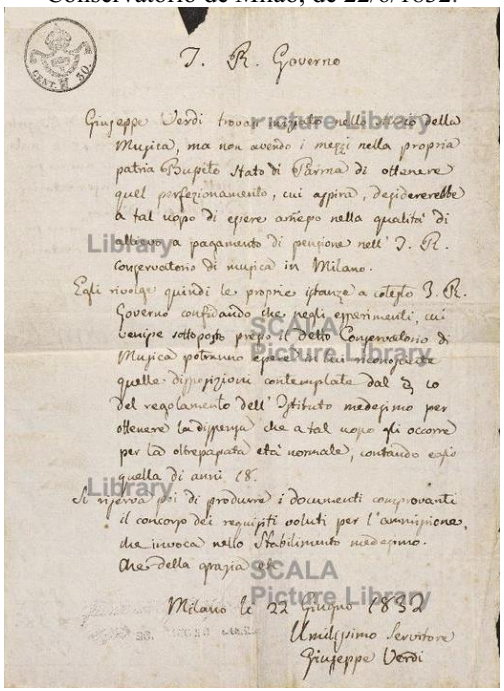
Página original	– Transcrição da página 6 –	– Tradução do texto transcrito –
Figura 485 – Página 6 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878.  Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1878c, p. 6).	in sè la libertà d'azione, la dolce illusione di patria e di indipendenza, è ancora l'uomo incompleto, l'uomo che sente incatenato al suo frode la potenza di una forza che gli vieta la grita, l'uomo che sente l'incubo del misterioso dell'incomprensibile. Shakespeare più apertamente di tutti abbandona la via, non intende l'epopea, non intende il meraviglioso, non intende il poema, il meccanismo di tanti casi che esagerano che accrescono l'individuo più chi non è, intende in realtà! Qual è la forma che esso su prediletto per mostrare queste sue fatture? È la rappresentazione sintetica della vita: il teatro. Esso ti studia tutti i passaggi, tutte le cause tutte le ragioni che ti fanno agire quest'uomo e te lo rappresenta quale egli è. La commedia e la Tragedia che ti rappresentarono molti secoli innanzi e ti ritrassero Edipo Clittennestra ove la forza del fato, il pare chiuso, eroico, cortigiano, incompleto si rivelano, chi danno l'uomo nella sua interezza	em si mesma, a liberdade de ação, a doce ilusão de pátria e independência, ainda é o homem incompleto, o homem que se sente acorrentado a seu engano, o poder de uma força que proíbe seu grito, o homem que sente a pesadelo do misterioso do incompreensível. Shakespeare mais abertamente do que tudo abandona o caminho, não pretende o épico, não quer o maravilhoso, não quer o poema, o mecanismo de tantos casos que exageram que aumentam o indivíduo mais do que não é, pretende na realidade! Qual é a forma que ele gostaria de mostrar essas faturas? É a representação sintética da vida: o teatro. Ele te estuda todas as passagens, todas as causas, todas as razões que ti fazem agir esse homem e representa-o a ti como ele é. A comédia e a tragédia que ti representaram muitos séculos antes e ti deram Édipo Clittennestra, onde a força do fato, o parece fechada, heroico, cortesão, incompleto se revelam, que dão o homem em sua totalidade

10.2.1.7 Apêndice 10.2.VIII – "Shakespeare e l'uomo", p.7

Página original	– Transcrição da página 7 –	– Tradução do texto transcrito –
Figura 486 – Página 7 do ensaio manuscrito "*Shakespeare e l'uomo*", 1878.  Fonte: *Website do SAN*, (VERDI, 1878c, p. 7).	nel suo lato eroico e nel suo lato fiacco, l'uomo quale lo trovi in natura di Shakespeare. Più tanti di lui un altro genere di componimento che è figliazione della medesima scuola si accinse e fine il medesimo, a rappresentare la medesima cosa, e questo fu il Romanzo storico, il Romanzo di Gualtiero Scott, il Romanzo di Manzoni, di Dikens di Auerbach. Un'altra sequela di Romanzo hanno fatto deviare dalla sua via questo genere di componimento. È questo in gran parte il romanzo oltramontano, il romanzo arcadico che conta e che non dice, cerca di dipingere sua falsa ed esagera. Potrà aver volta il Romanzo? Si quando essi si torni alla sua fronte, al suo tipo. E il teatro? Lo studio della vita lo studio delle passioni, o lo rappresenterà in gran parte il teatro. Il Dramma e la Commedia saranno l'epica la lirica, in realtà della futura nostra letteratura. Giugno 1878.	no lado heroico e no lado fraco, o homem como se encontra na natureza de Shakespeare. Muito mais que ele outro gênero de composição que é filiação da mesma escola, começa termina o mesmo, a representar a mesma coisa, e esse foi o Romance histórico, o Romance de Gualtiero Scott, o Romance de Manzoni, de Dikens di Auerbach. Outra sequela de Romance fez com que esse tipo de composição se desviasse de seu caminho. Esse é em grande parte o romance estrangeiro, o romance arcadiano que conta e que não diz, tenta pintar seu falso e exagera. Poderá retornar o Romance? Sim, quando eles retornam à fronte, ao seu tipo. E o teatro? O estudo da vida, o estudo das paixões, ou o teatro o representará em grande parte. O drama e a comédia serão a épicos, a lírica, na realidade de nossa literatura futura. Junho de 1878.

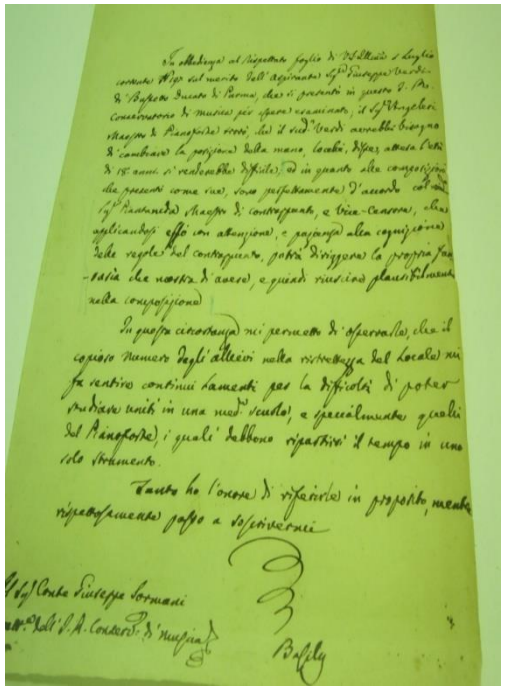
10.3 APÊNDICES – CARTAS TRANSCRITAS

10.3.1 Apêndice 10.3.I – Pedido de admissão no conservatório

Página original	– Transcrição da página –	– Tradução do texto transcrito –
Figura 487 – Carta para admissão no Conservatório de Milão, de 22/6/1832.  Fonte: Acervo da *Villa Verdi*, *Website ScalaArchives*[618].	– I. R. Governo – Giuseppe Verdi, trovasi iniziato nello ufficio della musica, ma non avendo i mezzi nella propria patria Busseto stato di Parma do ottenere quel perfezionamento, cui aspira, desidererebbe a tal scopo di essere amesso nella qualità di allievo a pagamento di pensione nell'I. R. Conservatorio di Musica in Milano. Egli rivolge quindi le proprie istanze a cotesto I.R. Governo confidando che negli esperimenti, cui venisse sottoposto presso il detto Conservatorio di Musica potranno essere in lui riconosciute quelle disposizioni contemplate dal § lo del regolamento dell'Istituto medesimo per ottenere la dispensa che a tal scopo gli occorre quella di anni 18. Si riserva poi di produrre i documenti comprovanti il concorso dei requisiti voluti per l'ammissione, che invoca nello Stabilimento medesimo. Che della grazia che Milano, di 22 giugno 1832 Umilissimo servitore Giuseppe Verdi	– I. R. Governo – Giuseppe Verdi, acha-se iniciado no estudo de música, mas não havendo os meios em seu próprio país, Busseto, estado de Parma, para obter o aperfeiçoamento, para o qual ele aspira, gostaria que esse objetivo de ser admitido na qualidade de aluno pagante de mensalidade no I. R. Conservatório de Música de Milão. Ele aplica, então, as próprias instâncias a este I.R. de Governo confiando que nele experimente, o qual viesse submetido ao referido Conservatório de Música possam ser nele reconhecidas as disposições contempladas pelo § regulamento do mesmo Instituto para obter a dispensa de que, para esse fim, seja-lhe necessário pela ultrapassada idade normal, contando aquela de 18 anos. Reserva-se então de apresentar os documentos comprovantes do concurso dos requisitos exigidos para a admissão, que ele invoca no próprio estabelecimento. Agradecidamente, Milão, 22 de junho de 1832 Humilíssimo Servo Giuseppe Verdi

[618] Disponível em: <http://bit.ly/34ElOas>. Acesso em: 30 nov. 2019.

10.3.2 Apêndice 10.3.II – Explicação de Basily sobre a recusa

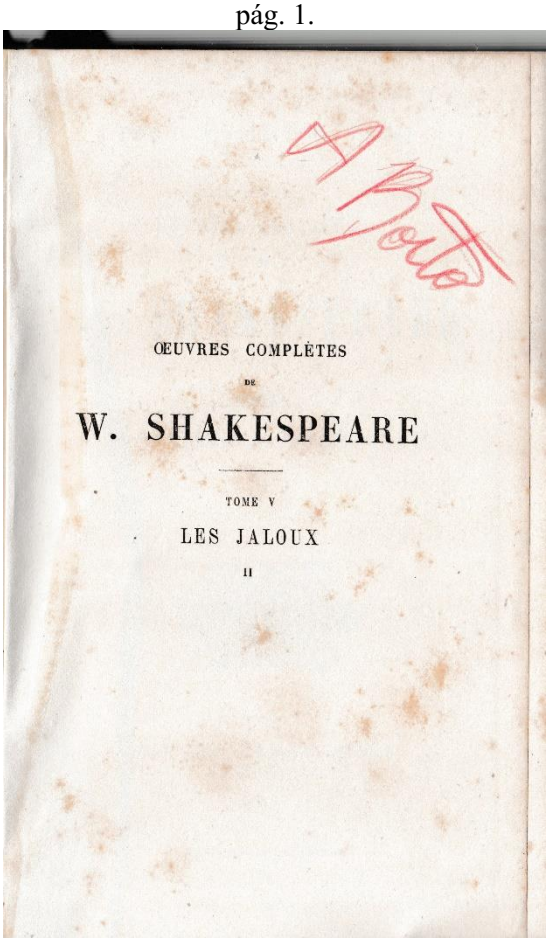
Página original	– Transcrição da página –
Figura 488 – Carta justificando a rejeição de Verdi, de 2 de julho de 1832.  Fonte: Website StoriaInNetwork[619].	Milano, il 2 Luglio 1832. Il Censore dell' I. R. Conservatorio di Musica In obbedienza al rispettato foglio di V. S. Ill.ma 1 Luglio corrente N. 197 sul merito dell'aspiranre sig.re Giuseppe Verdi di Busseto Ducato di Parma, che si presentò in questo I.R. Conservatorio di Musica per essere esaminato; il sig.r Angeleri Maestro di Pianoforte trovò, che il sud.o Verdi avrebbe bisogno di cambiare la posizione della mano, locchè, disse, attesa l'età di 18 anni si renderebbe difficile; ed in quanto alle composizioni che presentò come sue, sono perfettamente d'accordo col sud.o sig.r Piantanida Maestro di Contrappunto, e Vice-Censore, che applicandosi esso con attenzione, e pazienza alla cognizione delle regole del contrappunto, potrà diriggere (sic) la propria fantasia che mostra di avere, e quindi riuscire plausibilmente nella composizione. In questa circostanza mi permetto di ossevarLe, che il copioso numero degli allievi nella ristrettezza del Locale mi fa sentire continui Lamenti per la difficoltà di poter studiare uniti in una med.a scuola, e specialmente quelli del Pianoforte, i quali debbono ripartirsi il tempo in uno solo strumento. Tanto ho l'onore di riferirLe in proposito, mentre rispettosamente passo a soscrivermi Basily Al Sig.r Conte Giuseppe Sormani Dirett.re dell'I.R. Conser. di Musica

[619] Disponível em: <http://bit.ly/2Dzh3Ds>. Acesso em: 30 nov. 2019.

10.4 APÊNDICE 10.4.I – TRANSCRIÇÃO DO FAC-SÍMILE DA TRADUÇÃO DE F.-V. HUGO UTILIZADA POR BOITO

10.4.1 Apêndice 10.4.II – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 1

Figura 489 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 1.



Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 1).

* Transcrição *

A. Boito

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

W. SHAKESPEARE

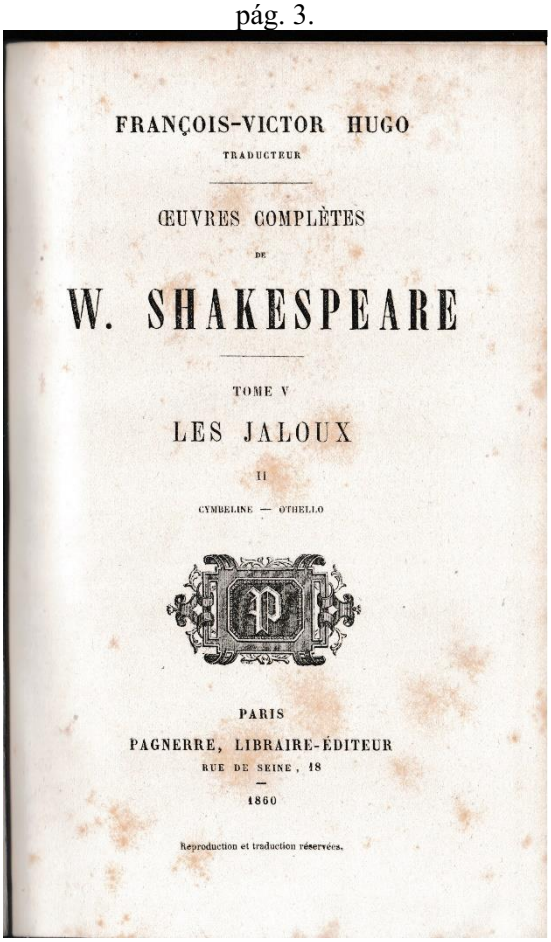
TOME V

LES JALOUX

II

10.4.2 Apêndice 10.4.III – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 3

Figura 490 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 3.



FRANÇOIS-VICTOR HUGO

TRADUCTEUR

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

W. SHAKESPEARE

TOME V

LES JALOUX

II

CYMBELINE — OTHELLO

PARIS

PAGNERRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

RUE DE SEINE, 18

—

1860

Reproduction et traduction réservées.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 3).

* Transcrição *

FRANÇOIS-VICTOR HUGO

TRADUCTEUR

OEUVRES COMPLÈTES

DE

W. SHAKESPEARE

TOME V

LES JALOUX

II

CYMBELINE – OTHELLO

PARIS

PAGNERRE, LIBRAIRE-ÉDITEUR

RUE DE SEINE, 18

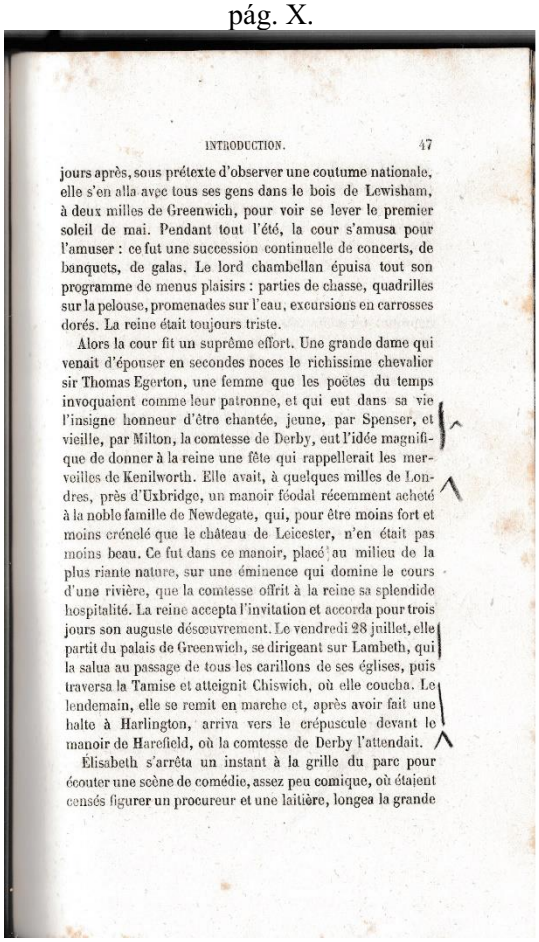
–

1860

Reproduction et traduction réservées.

10.4.3 Apêndice 10.4.IV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 47

Figura 491 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. X.



INTRODUCTION. 47

jours après, sous prétexte d'observer une coutume nationale, elle s'en alla avec tous ses gens dans le bois de Lewisham, à deux milles de Greenwich, pour voir se lever le premier soleil de mai. Pendant tout l'été, la cour s'amusa pour l'amuser : ce fut une succession continuelle de concerts, de banquets, de galas. Le lord chambellan épuisa tout son programme de menus plaisirs : parties de chasse, quadrilles sur la pelouse, promenades sur l'eau, excursions en carrosses dorés. La reine était toujours triste.

Alors la cour fit un suprême effort. Une grande dame qui venait d'épouser en secondes noces le richissime chevalier sir Thomas Egerton, une femme que les poëtes du temps invoquaient comme leur patronne, et qui eut dans sa vie l'insigne honneur d'être chantée, jeune, par Spenser, et vieille, par Milton, la comtesse de Derby, eut l'idée magnifique de donner à la reine une fête qui rappellerait les merveilles de Kenilworth. Elle avait, à quelques milles de Londres, près d'Uxbridge, un manoir féodal récemment acheté à la noble famille de Newdegate, qui, pour être moins fort et moins crénelé que le château de Leicester, n'en était pas moins beau. Ce fut dans ce manoir, placé au milieu de la plus riante nature, sur une éminence qui domine le cours d'une rivière, que la comtesse offrit à la reine sa splendide hospitalité. La reine accepta l'invitation et accorda pour trois jours son auguste désœuvrement. Le vendredi 28 juillet, elle partit du palais de Greenwich, se dirigeant sur Lambeth, qui la salua au passage de tous les carillons de ses églises, puis traversa la Tamise et atteignit Chiswich, où elle coucha. Le lendemain, elle se remit en marche et, après avoir fait une halte à Harlington, arriva vers le crépuscule devant le manoir de Harefield, où la comtesse de Derby l'attendait.

Élisabeth s'arrêta un instant à la grille du parc pour écouter une scène de comédie, assez peu comique, où étaient censés figurer un procureur et une laitière, longea la grande

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 47).

* Transcrição *

INTRODUCTION. 47

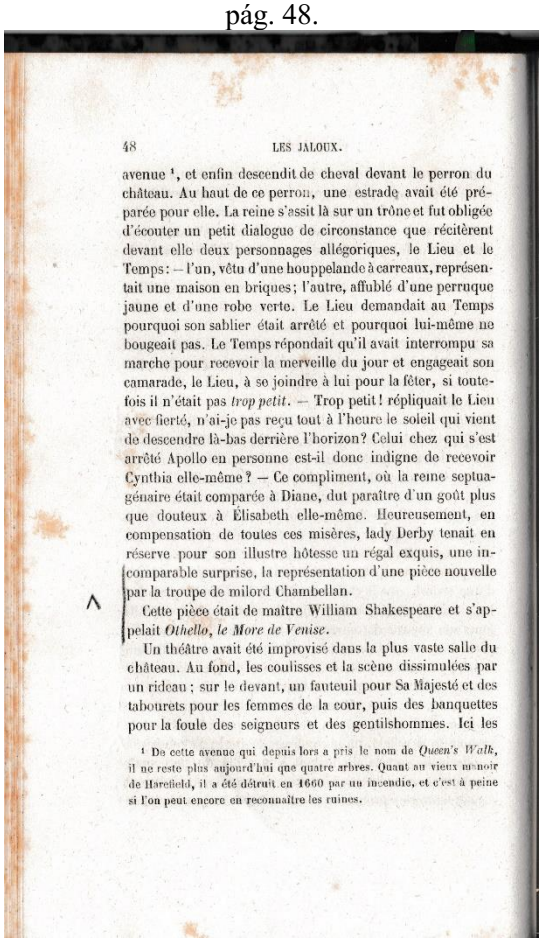
jours après, sous prétexte d'observer une coutume nationale, elle s'en alla avec tous ses gens dans le bois de Lewisham, à deux milles de Greenwich, pour voir se lever le premier soleil de mai. Pendant tout l'été, la cour s'amusa pour l'amuser: ce fut une succession continuelle de concerts, de banquets, de galas. Le lord chambellan épuisa tout son programme de menus plaisirs: parties de chasse, quadrilles sur la pelouse, promenades sur l'eau, excursions en carrosses dorés, La reine était toujours triste.

Alors la cour fit un suprême effort. Une grande dame qui venait d'épouser en secondes noces le richissime chevalier sir Thomas Egerton, une femme que les poètes du temps invoquaient comme leur patronne, et qui eut dans sa vie l'insigne honneur d'être chantée, jeune, par Spenser, et vieille, par Milton, la comtesse de Derby, eut l'idée magnifique de donner à la reine une fête qui rappellerait les merveilles de Kenilworth. Elle avait, à quelques milles de Londres, près d'Uxbridge, un manoir féodal récemment acheté à la noble famille de Newdegate, qui, pour être moins fort et moins crénelé que le château de Leicester, n'en était pas moins beau. Ce fut dans ce manoir, placé' au milieu de la plus riante nature, sur une éminence qui domine le cours d'une rivière, que la comtesse offrit à la reine sa splendide hospitalité. La reine accepta l'invitation et accorda pour trois jours son auguste désoeuvrement. Le vendredi 28 juillet, elle partit du palais de Greenwich, se dirigeant sur Lambeth, qui la salua au passage de tous les carillons de ses églises, puis traversa la Tamise et atteignit Chiswich, où elle coucha. Le lendemain, elle se remit en marche et, après avoir fait une halte à Harlington, arriva vers le crépuscule devant le manoir de Harefield, où la comtesse de Derby l'attendait.

Elisabeth s'arrêta un instant à la grille du parc pour écouter une scène de comédie, assez peu comique, oti étaient censés figurer un procureur et une laitière, longea la grande

10.4.4 Apêndice 10.4.V – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 48

Figura 492 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 48.



48 LES JALOUX.

avenue [1], et enfin descendit de cheval devant le perron du château. Au haut de ce perron, une estrade avait été préparée pour elle. La reine s'assit là sur un trône et fut obligée d'écouter un petit dialogue de circonstance que récitèrent devant elle deux personnages allégoriques, le Lieu et le Temps: — l'un, vêtu d'une houppelande à carreaux, représentait une maison en briques; l'autre, affublé d'une perruque jaune et d'une robe verte. Le Lieu demandait au Temps pourquoi son sablier était arrêté et pourquoi lui-même ne bougeait pas. Le Temps répondait qu'il avait interrompu sa marche pour recevoir la merveille du jour et engageait son camarade, le Lieu, à se joindre à lui pour la fêter, si toutefois il n'était pas *trop petit*. — Trop petit! répliquait le Lieu avec fierté, n'ai-je pas reçu tout à l'heure le soleil qui vient de descendre là-bas derrière l'horizon? Celui chez qui s'est arrêté Apollo en personne est-il donc indigne de recevoir Cynthia elle-même? — Ce compliment, où la reine septuagénaire était comparée à Diane, dut paraître d'un goût plus que douteux à Élisabeth elle-même. Heureusement, en compensation de toutes ces misères, lady Derby tenait en réserve pour son illustre hôtesse un régal exquis, une incomparable surprise, la représentation d'une pièce nouvelle par la troupe de milord Chambellan.

Cette pièce était de maître William Shakespeare et s'appelait *Othello, le More de Venise*.

Un théâtre avait été improvisé dans la plus vaste salle du château. Au fond, les coulisses et la scène dissimulées par un rideau ; sur le devant, un fauteuil pour Sa Majesté et des tabourets pour les femmes de la cour, puis des banquettes pour la foule des seigneurs et des gentilshommes. Ici les

[1] De cette avenue qui depuis lors a pris le nom de *Queen's Walk*, il ne reste plus aujourd'hui que quatre arbres. Quant au vieux manoir de Harefield, il a été détruit en 1660 par un incendie, et c'est à peine si l'on peut encore en reconnaître les ruines.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 48).

* Transcrição *

48 LES JALOUX.

avenue S et enfin descendit de cheval devant le perron du château. Au haut de ce perron, une estrade avait été préparée pour elle. La reine s'gssit là sur un trône et fat obligée d'écouter un petit dialogue de circonstance que récitèrent devant elle deux personnages allégoriques, le Lieu et le Temps: – l'un, vêtu d'une houppelande à carreaux, représentait une maison en briques; l'autre, affublé d'une perruque jaune et d'une robe verte. Le Lieu demandait au Temps pourquoi son sablier était arrêté et pourquoi lui-même ne bougeait pas. Le Temps répondait qu'il avait interrompu sa marche pour recevoir la merveille du jour et engageait son camarade, le Lieu, à se joindre à lui pour la fêter, si toutefois il n'était pas *trop petit*. – Trop petit! répliquait le Lieu avec fierté, n'ai-je pas reçu tout à l'heure le soleil qui vient de descendre là-bas derrière l'horizon? Celui chez qui s'est arrêté Apollo en personne est-il donc indigne de recevoir Cynthia elle-même? – Ce compliment, où la reine septuagénaire était comparée à Diane, dût paraître d'un goût plus que douteux à Elisabeth elle-même. Heureusement, en compensation de toutes ces misères, lady Derby tenait en réserve pour son illustre hôtesse un régal exquis, une incomparable surprise, la représentation d'une pièce nouvelle par la troupe de milord Chambellan.

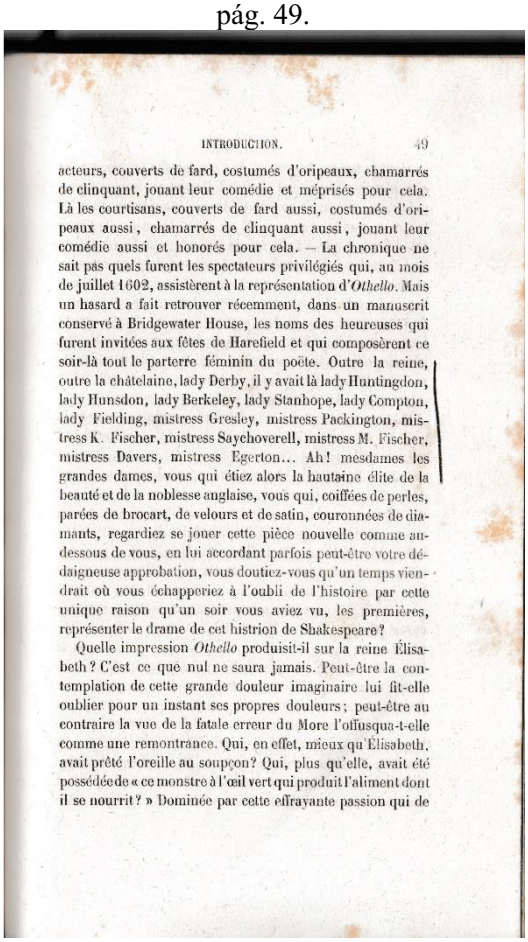
Cette pièce était de maître William Shakespeare et s'appelait *Othello, le More de Venise*.

Un théâtre avait été improvisé dans la plus vaste salle du château. Au fond, les coulisses et la scène dissimulées par un rideau; sur le devant, un fauteuil pour SaiMajesté et des tabourets pour les femmes de la cour, puis des banquettes pour la foule des seigneurs et des gentilshommes. Ici les

[1] De cette avenue qui depuis lors a pris le nom de *Queen's Walk*, il ne reste plus aujouid'hui que quatre arbres. Quant au vieux manoir (le Harelied, il a été détruit en 1660 par un incendie, et c'est, à peine si l'on peut encore en reconnaître les ruines.

10.4.5 Apêndice 10.4.VI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 49

Figura 493 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 49.



INTRODUCTION. 49

acteurs, couverts de fard, costumés d'oripeaux, chamarrés de clinquant, jouant leur comédie et méprisés pour cela. Là les courtisans, couverts de fard aussi, costumés d'oripeaux aussi, chamarrés de clinquant aussi, jouant leur comédie aussi et honorés pour cela. — La chronique ne sait pas quels furent les spectateurs privilégiés qui, au mois de juillet 1602, assistèrent à la représentation d'*Othello*. Mais un hasard a fait retrouver récemment, dans un manuscrit conservé à Bridgewater House, les noms des heureuses qui furent invitées aux fêtes de Harefield et qui composèrent ce soir-là tout le parterre féminin du poëte. Outre la reine, outre la châtelaine, lady Derby, il y avait là lady Huntingdon, lady Hunsdon, lady Berkeley, lady Stanhope, lady Compton, lady Fielding, mistress Gresley, mistress Packington, mistress K. Fischer, mistress Saychoverell, mistress M. Fischer, mistress Davers, mistress Egerton... Ah! mesdames les grandes dames, vous qui étiez alors la hautaine élite de la beauté et de la noblesse anglaise, vous qui, coiffées de perles, parées de brocart, de velours et de satin, couronnées de diamants, regardiez se jouer cette pièce nouvelle comme au-dessous de vous, en lui accordant parfois peut-être votre dédaigneuse approbation, vous doutiez-vous qu'un temps viendrait où vous échapperiez à l'oubli de l'histoire par cette unique raison qu'un soir vous aviez vu, les premières, représenter le drame de cet histrion de Shakespeare?

Quelle impression *Othello* produisit-il sur la reine Élisabeth? C'est ce que nul ne saura jamais. Peut-être la contemplation de cette grande douleur imaginaire lui fit-elle oublier pour un instant ses propres douleurs; peut-être au contraire la vue de la fatale erreur du More l'offusqua-t-elle comme une remontrance. Qui, en effet, mieux qu'Élisabeth, avait prêté l'oreille au soupçon? Qui, plus qu'elle, avait été possédéede « ce monstre à l'œil vert qui produit l'aliment dont il se nourrit? » Dominée par cette effrayante passion qui de

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 49).

* Transcrição *

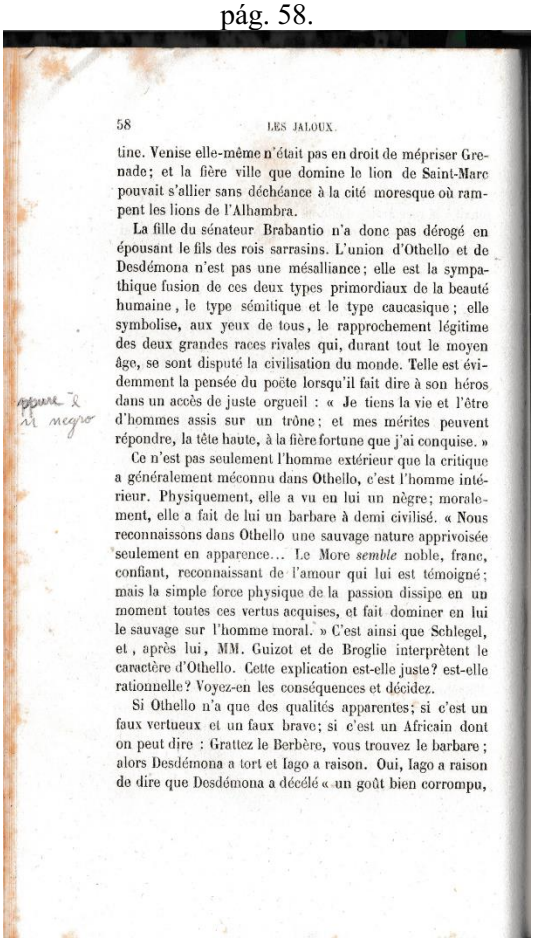
INTRODUCTION. 49

acteurs, couverts de fard, costumés d'oripeaux, chamarrés de clinquant, jouant leur comédie et méprisés pour cela. Là les courtisans, couverts de fard aussi, costumés d'oripeaux aussi, chamarrés de clinquant aussi, jouant leur comédie aussi et honorés pour cela. – La chronique ne sait pas quels furent les spectateurs privilégiés qui, au mois de juillet 1602, assistèrent à la représentation d'Othello. Mais un hasard a fait retrouver récemment, dans un manuscrit conservé à Bridgewater House, les noms des heureuses qui furent invitées aux fêtes de ïlarefield et qui composèrent ce soir-là tout le parterre féminin du poëte. Outre la reine, outre la châtelaine, lady Derby, il y avait là ladyHuntingdon, lady Hunsdon, lady Berkeley, lady Stanhope, lady Compton, lady Fielding, mistress Gresley, mistress Packington, mistress K. Fischer, mistress Saychoverell, mistress M. Fischer, mistress Davers, mistress Egerton... Ah! mesdames les grandes dames, vous qui étiez alors la hautaine élite de la beauté et de la noblesse anglaise, vous qui, coiffées de perles, parées de brocart, de velours et de satin, couronnées de diamants, regardiez se jouer cette pièce nouvelle comme au-dessous de vous, en lui accordant parfois peut-être votre dédaigneuse approbation, vous doutiez-vous qu'un temps viendrait où vous échapperiez à l'oubli de l'histoire par cette unique raison qu'un soir vous aviez vu, les premières, représenter le drame de cet histrion de Shakespeare?

Quelle impression Othello produisit-il sur la reine Élisabeth? C'est ce que nul ne saura jamais. Peut-être la contemplation de cette grande douleur imaginaire lui fit-elle oublier pour un instant ses propres douleurs; peut-être au contraire la vue de la fatale erreur du More l'offusqua-t-elle comme une remontrance. Qui, en effet, mieux qu'Elisabeth, avait prêté l'oreille au soupçon? Qui, plus qu'elle, avait été possédéede « ce monstre à l'oeil vert qui produit l'aliment dont il se nourrit? » Dominée par cette effrayante passion qui de

10.4.6 Apêndice 10.4.VII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 58

Figura 494 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 58.



58 LES JALOUX.

tine. Venise elle-même n'était pas en droit de mépriser Grenade; et la fière ville que domine le lion de Saint-Marc pouvait s'allier sans déchéance à la cité moresque où rampent les lions de l'Alhambra.

La fille du sénateur Brabantio n'a donc pas dérogé en épousant le fils des rois sarrasins. L'union d'Othello et de Desdémona n'est pas une mésalliance; elle est la sympathique fusion de ces deux types primordiaux de la beauté humaine, le type sémitique et le type caucasique; elle symbolise, aux yeux de tous, le rapprochement légitime des deux grandes races rivales qui, durant tout le moyen âge, se sont disputé la civilisation du monde. Telle est évidemment la pensée du poëte lorsqu'il fait dire à son héros dans un accès de juste orgueil : « Je tiens la vie et l'être d'hommes assis sur un trône; et mes mérites peuvent répondre, la tête haute, à la fière fortune que j'ai conquise. »

Ce n'est pas seulement l'homme extérieur que la critique a généralement méconnu dans Othello, c'est l'homme intérieur. Physiquement, elle a vu en lui un nègre; moralement, elle a fait de lui un barbare à demi civilisé. « Nous reconnaissons dans Othello une sauvage nature apprivoisée seulement en apparence... Le More *semble* noble, franc, confiant, reconnaissant de l'amour qui lui est témoigné; mais la simple force physique de la passion dissipe en un moment toutes ces vertus acquises, et fait dominer en lui le sauvage sur l'homme moral. » C'est ainsi que Schlegel, et, après lui, MM. Guizot et de Broglie interprètent le caractère d'Othello. Cette explication est-elle juste? est-elle rationnelle? Voyez-en les conséquences et décidez.

Si Othello n'a que des qualités apparentes; si c'est un faux vertueux et un faux brave; si c'est un Africain dont on peut dire : Grattez le Berbère, vous trouvez le barbare; alors Desdémona a tort et Iago a raison. Oui, Iago a raison de dire que Desdémona a décélé « un goût bien corrompu,

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 58).

* Transcrição *

58 LES JALOUX.

tine. Venise elle-même n'était pas en droit de mépriser Grenade; et la fière ville que domine le lion de Saint-Marc pouvait s'allier sans déchéance à la cité moresque où rampent les lions de l'Alhambra.

La fille du sénateur Brabantio n'a donc pas dérogé en épousant le fils des rois sarrasins. L'union d'Othello et de Desdémona n'est pas une mésalliance; elle est la sympathique fusion de ces deux types primordiaux de la beauté humaine, le type sémitique et le type caucasique; elle symbolise, aux yeux de tous, le rapprochement légitime des deux grandes races rivales qui, durant tout le moyen âge, se sont disputé la civilisation du monde. Telle est évidemment la pensée du poëte lorsqu'il fait dire à son héros dans un accès de juste orgueil: « Je tiens la vie et l'être d'hommes assis sur un trône; et mes mérites peuvent répondre, la tête haute, à la fière fortune que j'ai conquise. »

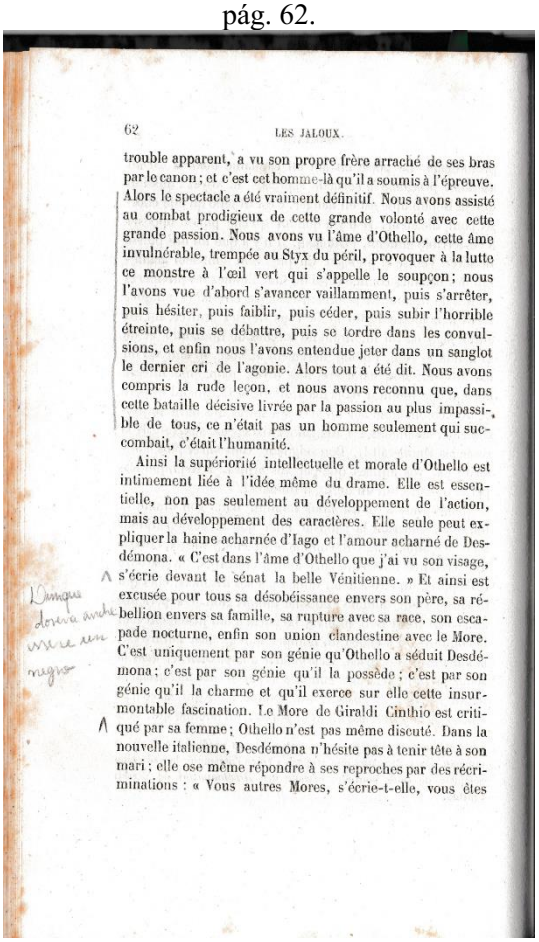
ppure è un negro

Ce n'est pas seulement l'homme extérieur que la critique a généralement méconnu dans Othello, c'est l'homme intérieur. Physiquement, elle a vu en lui un nègre; moralement, elle a fait de lui un barbare à demi civilisé. « Nous reconnaissons dans Othello une sauvage nature apprivoisée seulement en apparence... Le More semble noble, franc, confiant, reconnaissant de l'amour qui lui est témoigné; mais la simple force physique de la passion dissipe en un moment toutes ces vertus acquises, et fait dominer en lui le sauvage sur l'homme moral. » C'est ainsi que Schlegel, et, après lui, MM. Guizot et de Broglie interprètent le caractère d'Othello. Cette explication est-elle juste? est-elle rationnelle? Voyez-en les conséquences et décidez.

Si Othello n'a que des qualités apparentes; si c'est un faux vertueux et un faux brave; si c'est un Africain dont on peut dire: Grattez le Berbère, vous trouvez le barbare; alors Desdémona a tort et Iago a raison. Oui, Iago a raison de dire que Desdémona a décelé ce un goût bien corrompu,

10.4.7 Apêndice 10.4.VIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 62

Figura 495 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 62.



62 LES JALOUX.

trouble apparent, a vu son propre frère arraché de ses bras par le canon ; et c'est cet homme-là qu'il a soumis à l'épreuve. Alors le spectacle a été vraiment définitif. Nous avons assisté au combat prodigieux de cette grande volonté avec cette grande passion. Nous avons vu l'âme d'Othello, cette âme invulnérable, trempée au Styx du péril, provoquer à la lutte ce monstre à l'œil vert qui s'appelle le soupçon ; nous l'avons vue d'abord s'avancer vaillamment, puis s'arrêter, puis hésiter, puis faiblir, puis céder, puis subir l'horrible étreinte, puis se débattre, puis se tordre dans les convulsions, et enfin nous l'avons entendue jeter dans un sanglot le dernier cri de l'agonie. Alors tout a été dit. Nous avons compris la rude leçon, et nous avons reconnu que, dans cette bataille décisive livrée par la passion au plus impassible de tous, ce n'était pas un homme seulement qui succombait, c'était l'humanité.

Ainsi la supériorité intellectuelle et morale d'Othello est intimement liée à l'idée même du drame. Elle est essentielle, non pas seulement au développement de l'action, mais au développement des caractères. Elle seule peut expliquer la haine acharnée d'Iago et l'amour acharné de Desdémona. « C'est dans l'âme d'Othello que j'ai vu son visage, s'écrie devant le sénat la belle Vénitienne. » Et ainsi est excusée pour tous sa désobéissance envers son père, sa rébellion envers sa famille, sa rupture avec sa race, son escapade nocturne, enfin son union clandestine avec le More. C'est uniquement par son génie qu'Othello a séduit Desdémona ; c'est par son génie qu'il la possède ; c'est par son génie qu'il la charme et qu'il exerce sur elle cette insurmontable fascination. Le More de Giraldi Cinthio est critiqué par sa femme ; Othello n'est pas même discuté. Dans la nouvelle italienne, Desdémona n'hésite pas à tenir tête à son mari ; elle ose même répondre à ses reproches par des récriminations : « Vous autres Mores, s'écrie-t-elle, vous êtes

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 62).

* Transcrição *

62 **LES JALOUX.**

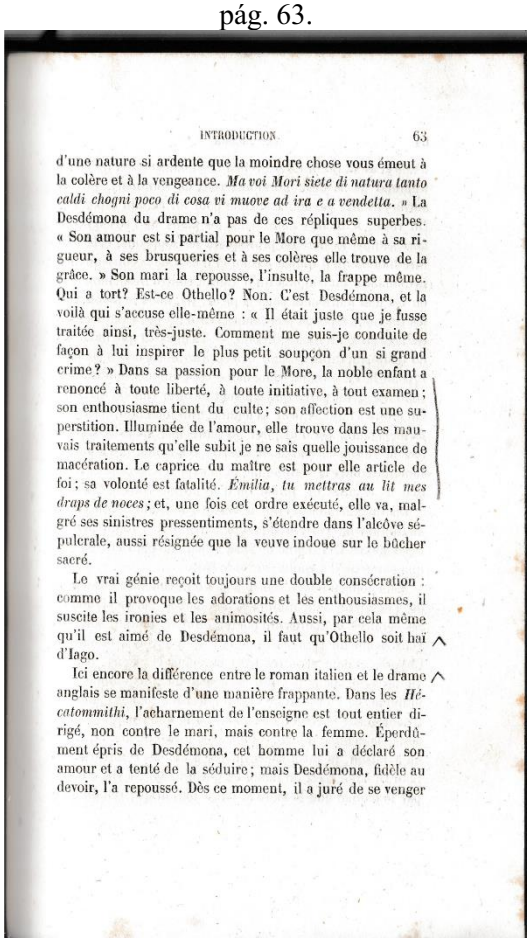
trouble apparent, a vu son propre frère arraché de ses bras par le canon; et c'est cet homme-là qu'il a soumis à l'épreuve. Alors le spectacle a été vraiment définitif. Nous avons assisté au combat prodigieux de cette grande volonté avec cette grande passion. Nous avons vu l'âme d'Othello, cette âme invulnérable, trempée au Styx du péril, provoquer à la lutte ce monstre à l'oeil vert qui s'appelle le soupçon; nous l'avons vue d'abord s'avancer vaillamment, puis s'arrêter, puis hésiter, puis faiblir, puis céder, puis subir l'horrible étreinte, puis se débattre, puis se tordre dans les convulsions, et enfin nous l'avons entendue jeter dans un sanglot le dernier cri de l'agonie. Alors tout a été dit. Nous avons compris la rude leçon, et nous avons reconnu que, dans cette bataille décisive livrée par la passion au plus impassible de tous, ce n'était pas un homme seulement qui succombait, c'était l'humanité.

Ainsi la supériorité intellectuelle et morale d'Othello est intimement bée à l'idée même du drame. Elle est essentielle, non pas seulement au développement de l'action, mais au développement des caractères. Elle seule peut expliquer la haine acharnée d'Iago et l'amour acharné de Desdémona. « C'est dans l'âme d'Othello que j'ai vu son visage, s'écrie devant le sénat la belle Vénitienne, » Et ainsi est excusée pour tous sa désobéissance envers son père, sa rébellion envers sa famille, sa rupture avec sa race, son escapade nocturne, enfin son union clandestine avec le More, C'est uniquement par son génie qu'Othello a séduit Desdémona; c'est par son génie qu'il la possède; c'est par son génie qu'il la charme et qu'il exerce sur elle cette insurmontable fascination. Le More de Giraldi Cinthio est critiqué par sa femme; Othello n'est pas même discuté. Dans la nouvelle italienne, Desdémona n'hésite pas à tenir tête à son mari; elle ose même répondre à ses reproches par des récriminations: « Vous autres Mores, s'écrie-t-elle, vous êtes

Dunque doveva anche essere un negro

10.4.8 Apêndice 10.4.IX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 63

Figura 496 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 63.



INTRODUCTION 63

d'une nature si ardente que la moindre chose vous émeut à la colère et à la vengeance. *Ma voi Mori siete di natura tanto caldi chogni poco di cosa vi muove ad ira e a vendetta.* » La Desdémona du drame n'a pas de ces répliques superbes. « Son amour est si partial pour le More que même à sa rigueur, à ses brusqueries et à ses colères elle trouve de la grâce. » Son mari la repousse, l'insulte, la frappe même. Qui a tort? Est-ce Othello? Non. C'est Desdémona, et la voilà qui s'accuse elle-même : « Il était juste que je fusse traitée ainsi, très-juste. Comment me suis-je conduite de façon à lui inspirer le plus petit soupçon d'un si grand crime? » Dans sa passion pour le More, la noble enfant a renoncé à toute liberté, à toute initiative, à tout examen ; son enthousiasme tient du culte ; son affection est une superstition. Illuminée de l'amour, elle trouve dans les mauvais traitements qu'elle subit je ne sais quelle jouissance de macération. Le caprice du maître est pour elle article de foi ; sa volonté est fatalité. *Émilia, tu mettras au lit mes draps de noces* ; et, une fois cet ordre exécuté, elle va, malgré ses sinistres pressentiments, s'étendre dans l'alcôve sépulcrale, aussi résignée que la veuve indoue sur le bûcher sacré.

Le vrai génie reçoit toujours une double consécration : comme il provoque les adorations et les enthousiasmes, il suscite les ironies et les animosités. Aussi, par cela même qu'il est aimé de Desdémona, il faut qu'Othello soit haï d'Iago.

Ici encore la différence entre le roman italien et le drame anglais se manifeste d'une manière frappante. Dans les *Hécatommithi*, l'acharnement de l'enseigne est tout entier dirigé, non contre le mari, mais contre la femme. Éperdûment épris de Desdémona, cet homme lui a déclaré son amour et a tenté de la séduire ; mais Desdémona, fidèle au devoir, l'a repoussé. Dès ce moment, il a juré de se venger

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 63).

* Transcrição *

INTRODUCTION. 63 '

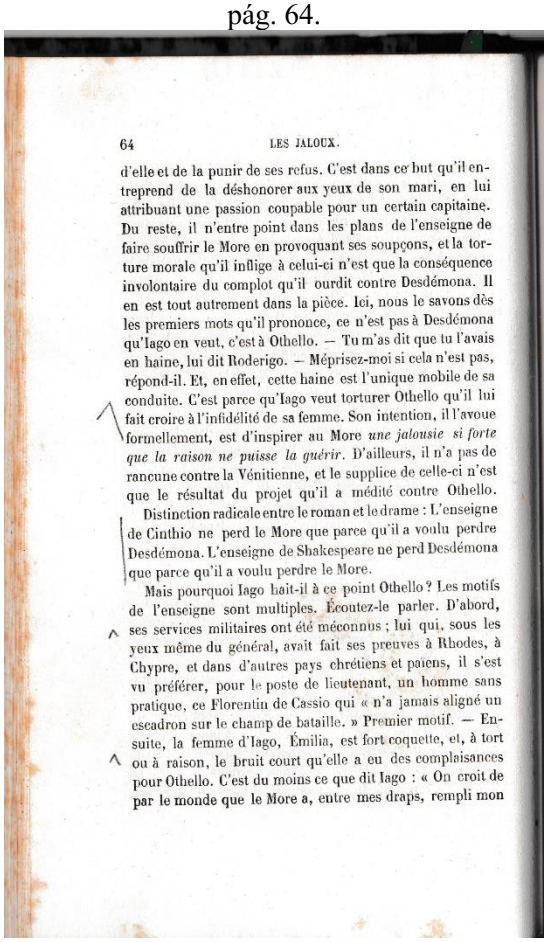
d'une nature si ardente que la moindre chose vous émeut à la colère et à la vengeance. *Ma voi Mori siete cli natura tanto calcli chogni poco cli cosa vi muove ad ira e a vendetta.* » La Desdémona du drame n'a pas de ces répliques superbes. « Son amour est si partial pour le More que même à sa rigueur, à ses brusqueries et à ses colères elle trouve de la grâce. » Son mari la repousse, l'insulte, la frappe même. Qui a tort? Est-ce Othello? Non. C'est Desdémona, et la voilà qui s'accuse elle-même: « Il était juste que je fusse traitée ainsi, très-juste. Comment me suis-je conduite de façon à lui inspirer le plus petit soupçon d'un si grand crime ? » Dans sa passion pour le More, la noble enfant a renoncé à toute liberté, à toute initiative, à tout examen; son enthousiasme tient du culte; son affection est une superstition. Illuminée de l'amour, elle trouve dans les mauvais traitements qu'elle subit je ne sais quelle jouissance de macération. Le caprice du maître est pour elle article de foi; sa volonté est fatalité. *Émilia, tu mettras au lit mes draps de noces*; et, une fois cet ordre exécuté, elle va, malgré ses sinistres pressentiments, s'étendre dans l'alcôve sépulcrale, aussi résignée que la veuve indoue sur le bûcher sacré.

Le vrai génie reçoit toujours une double consécration: comme il provoque les adorations et les enthousiasmes, il suscite les ironies et les animosités. Aussi, par cela même qu'il est aimé de Desdémona, il faut qu'Othello soit haï d'Iago.

Ici encore la différence entre le roman italien et le drame anglais se manifeste d'une manière frappante. Dans les *Hécatommithi*, l'acharnement de l'enseigne est tout entier dirigé, non contre le mari, mais contre la femme. Éperdûment épris de Desdémona, cet homme lui a déclaré son amour et a tenté de la séduire; mais Desdémona, fidèle au devoir, l'a repoussé. Dès ce moment, il a juré de se venger

10.4.9 Apêndice 10.4.X – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 64

Figura 497 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 64.



64 LES JALOUX.

d'elle et de la punir de ses refus. C'est dans ce but qu'il entreprend de la déshonorer aux yeux de son mari, en lui attribuant une passion coupable pour un certain capitaine. Du reste, il n'entre point dans les plans de l'enseigne de faire souffrir le More en provoquant ses soupçons, et la torture morale qu'il inflige à celui-ci n'est que la conséquence involontaire du complot qu'il ourdit contre Desdémona. Il en est tout autrement dans la pièce. Ici, nous le savons dès les premiers mots qu'il prononce, ce n'est pas à Desdémona qu'Iago en veut, c'est à Othello. — Tu m'as dit que tu l'avais en haine, lui dit Roderigo. — Méprisez-moi si cela n'est pas, répond-il. Et, en effet, cette haine est l'unique mobile de sa conduite. C'est parce qu'Iago veut torturer Othello qu'il lui fait croire à l'infidélité de sa femme. Son intention, il l'avoue formellement, est d'inspirer au More *une jalousie si forte que la raison ne puisse la guérir*. D'ailleurs, il n'a pas de rancune contre la Vénitienne, et le supplice de celle-ci n'est que le résultat du projet qu'il a médité contre Othello.

Distinction radicale entre le roman et le drame : L'enseigne de Cinthio ne perd le More que parce qu'il a voulu perdre Desdémona. L'enseigne de Shakespeare ne perd Desdémona que parce qu'il a voulu perdre le More.

Mais pourquoi Iago hait-il à ce point Othello ? Les motifs de l'enseigne sont multiples. Écoutez-le parler. D'abord, ses services militaires ont été méconnus ; lui qui, sous les yeux même du général, avait fait ses preuves à Rhodes, à Chypre, et dans d'autres pays chrétiens et païens, il s'est vu préférer, pour le poste de lieutenant, un homme sans pratique, ce Florentin de Cassio qui « n'a jamais aligné un escadron sur le champ de bataille. » Premier motif. — Ensuite, la femme d'Iago, Émilia, est fort coquette, et, à tort ou à raison, le bruit court qu'elle a eu des complaisances pour Othello. C'est du moins ce que dit Iago : « On croit de par le monde que le More a, entre mes draps, rempli mon

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 64).

* Transcrição *

64 **LES JALOUX.**

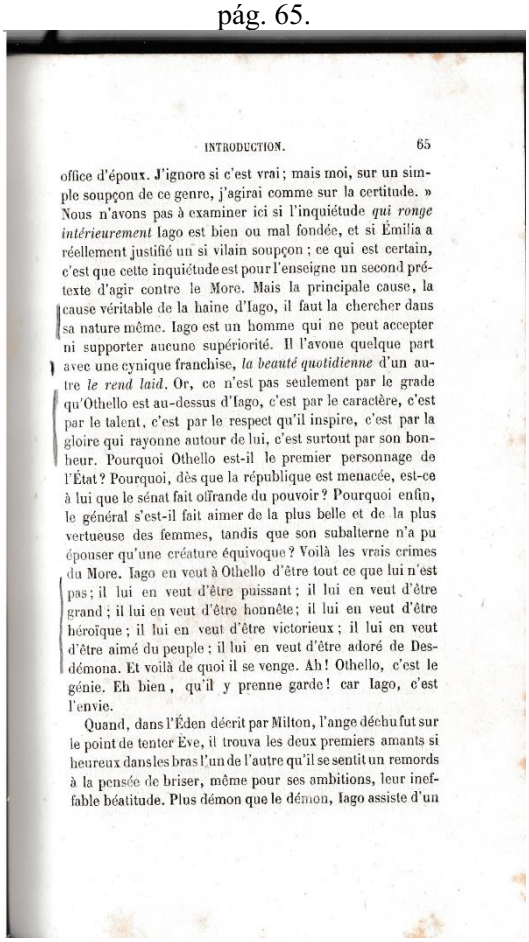
d'elle et de la punir de ses refus. C'est dans ce but qu'il entreprend de la déshonorer aux yeux de son mari, en lui attribuant une passion coupable pour un certain capitaine. Du reste, il n'entre point dans les plans de l'enseigne de faire souffrir le More en provoquant ses soupçons, et la torture morale qu'il inflige à celui-ci n'est que la conséquence involontaire du complot qu'il ourdit contre Desdémona. Il en est tout autrement dans la pièce. Ici, nous le savons dès les premiers mots qu'il prononce, ce n'est pas à Desdémona qu'Iago en veut, c'est à Othello. – Tu m'as dit que tu l'avais en haine, lui dit Roderigo. – Méprisez-moi si cela n'est pas, répond-il. Et, en effet, cette haine est l'unique mobile de sa conduite. C'est parce qu'Iago veut torturer Othello qu'il lui fait croire à l'in.fidélité de sa femme. Son intention, il l'avoue formellement, est d'inspirer au More *une jalousie si forte que la raison ne puisse la guérir*. D'ailleurs, il n'a pas de rancune contre la Vénitienne, et le supplice de celle-ci n'est que le résultat du projet qu'il a médité contre Othello.

Distinction radicale entre le roman et le drame: L'enseigne de Cinthio ne perd le More que parce qu'il a voulu perdre Desdémona. L'enseigne de Shakespeare ne perd Desdémona que parce qu'il a voulu perdre le More.

Mais pourquoi Iago hait-il à ce point Othello ? Les motifs de l'enseigne sont multiples. Ecoutez-le parler. D'abord, ses services militaires ont été méconnus; lui qui, sous les yeux même du général, avait fait ses preuves à Rhodes, à Chypre, et dans d'autres pays chrétiens et païens, il s'est vu préférer, pour k- poste de lieutenant, un homme sans pratique, ce Florentin de Cassio qui « n'a jamais aligné un escadron sur le champ de bataille. » Premier motif. – Ensuite, la femme d'Iago, Émilia, est fort coquette, et, à tort ou à raison, le bruit court qu'elle a eu des complaisances pour Othello. C'est du moins ce que dit Iago: a On croit de par le monde que le More a, entre mes draps, rempli mon

10.4.10Apêndice 10.4.XI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 65

Figura 498 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 65.



INTRODUCTION. 65

office d'époux. J'ignore si c'est vrai ; mais moi, sur un simple soupçon de ce genre, j'agirai comme sur la certitude. » Nous n'avons pas à examiner ici si l'inquiétude *qui ronge intérieurement* Iago est bien ou mal fondée, et si Émilia a réellement justifié un si vilain soupçon ; ce qui est certain, c'est que cette inquiétude est pour l'enseigne un second prétexte d'agir contre le More. Mais la principale cause, la cause véritable de la haine d'Iago, il faut la chercher dans sa nature même. Iago est un homme qui ne peut accepter ni supporter aucune supériorité. Il l'avoue quelque part avec une cynique franchise, *la beauté quotidienne* d'un autre *le rend laid*. Or, ce n'est pas seulement par le grade qu'Othello est au-dessus d'Iago, c'est par le caractère, c'est par le talent, c'est par le respect qu'il inspire, c'est par la gloire qui rayonne autour de lui, c'est surtout par son bonheur. Pourquoi Othello est-il le premier personnage de l'État ? Pourquoi, dès que la république est menacée, est-ce à lui que le sénat fait offrande du pouvoir ? Pourquoi enfin, le général s'est-il fait aimer de la plus belle et de la plus vertueuse des femmes, tandis que son subalterne n'a pu épouser qu'une créature équivoque ? Voilà les vrais crimes du More. Iago en veut à Othello d'être tout ce que lui n'est pas ; il lui en veut d'être puissant ; il lui en veut d'être grand ; il lui en veut d'être honnête ; il lui en veut d'être héroïque ; il lui en veut d'être victorieux ; il lui en veut d'être aimé du peuple ; il lui en veut d'être adoré de Desdémona. Et voilà de quoi il se venge. Ah ! Othello, c'est le génie. Eh bien, qu'il y prenne garde ! car Iago, c'est l'envie.

Quand, dans l'Éden décrit par Milton, l'ange déchu fut sur le point de tenter Ève, il trouva les deux premiers amants si heureux dans les bras l'un de l'autre qu'il se sentit un remords à la pensée de briser, même pour ses ambitions, leur ineffable béatitude. Plus démon que le démon, Iago assiste d'un

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 65).

* Transcrição *

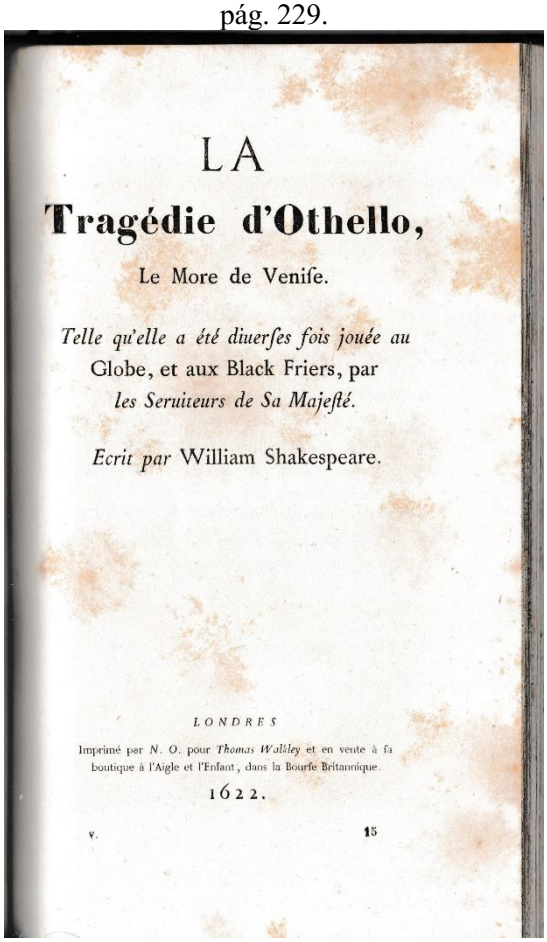
INTRODUCTION. 65

office d'époux. J'ignore si c'est vrai; mais moi, sur un simple soupçon de ce genre, j'agirai comme sur la certitude. » Nous n'avons pas à examiner ici si l'inquiétude *qui ronge intérieurement* Iago est bien ou mal fondée, et si Émilia a réellement justifié un si vilain soupçon; ce qui est certain, c'est que cette inquiétude est pour l'enseigne un second prétexte d'agir contre le More. Mais la principale cause, la cause véritable de la haine id'Iago, il faut la chercher dans sa nature même. Iago est un homme qui ne peut accepter ni supporter aucune supériorité. Il l'avoue quelque part avec une cynique franchise, *la beauté quotidienne* d'un autre le rend laid. Or, ce n'est pas seulement par le grade qu'Othello est au-dessus d'Iago, c'est par le caractère, c'est par le talent, c'est par le respect qu'il inspire, c'est par la gloire qui rayonne autour de lui, c'est surtout par son bonheur. Pourquoi Othello est-il le premier personnage de l'État? Pourquoi, dès que la république est menacée, est-ce à lui que le sénat fait offrande du pouvoir? Pourquoi enfin, le général s'est-il fait aimer de la plus belle et de la plus vertueuse des femmes, tandis que son subalterne n'a pu épouser qu'une créature équivoque ? Voilà les vrais crimes du More. lago en veut à Othello d'être tout ce que lui n'est pas; il lui en veut d'être puissant; il lui en veut d'être grand; il lui en veut d'être honnête; il lui en veut d'être héroïque; il lui en veut d'être victorieux; il lui en veut d'être aimé du peuple; il lui en veut d'être adoré de Desdémona. Et voilà de quoi il se venge. Ah! Othello, c'est le génie. Eh bien, qu'il y prenne garde! car lago, c'est l'envie.

Quand, dansl'Eden décrit par Milton, l'ange déchu fut sur le point de tenter Eve, il trouva les deux premiers amants si heureux dansles bras l'un de l'autre qu'il se sentit un remords à la pensée de briser, même pour ses ambitions, leur ineffable béatitude. Plus démon que le démon, lago assiste d'un

10.4.11Apêndice 10.4.XII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 229

Figura 499 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 229.



LA

Tragédie d'Othello,

Le More de Veniſe.

Telle qu'elle a été diuerſes fois jouée au Globe, et aux Black Friers, par *les Seruiteurs de Sa Majeſté.*

Ecrit par William Shakespeare.

LONDRES

Imprimé par *N. O.* pour *Thomas Walkley* et en vente à ſa boutique à l'Aigle et l'Enfant, dans la Bourſe Britannique.

1622.

v. 15

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 229).

* Transcrição *

LA

Tragédie d'Othello,

Le More de Veniſe.

Telle quelle a été diuerſes fois jouée au Globe et aux Black Friers, par les Seruiteurs de Sa Majeſté.

Ecrit par William Shakespeare.

LONDRES

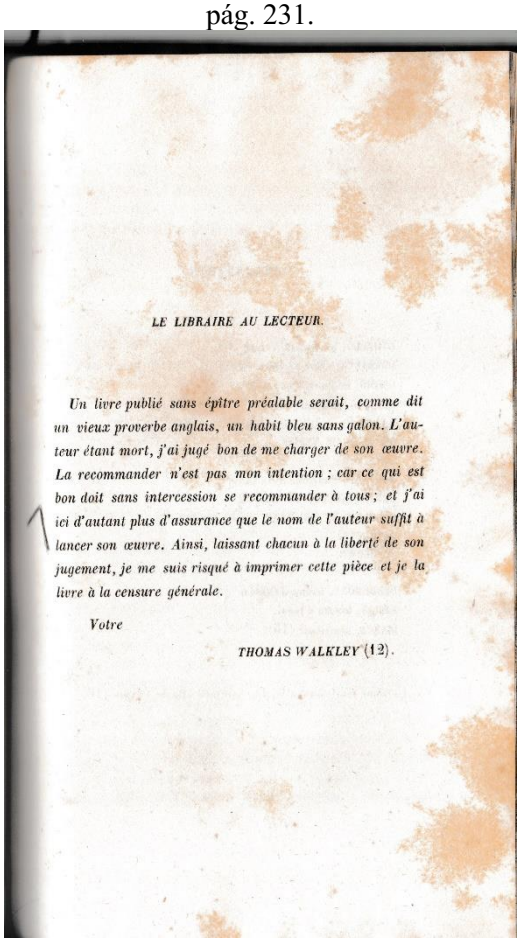
Imprimé par *N. O.* pour **Thomas Walkley** et en vente à ſa boutique à l'Aigle et l'Enfant, dans la Bourſe Britannique.

1622.

v. **15**

10.4.12Apêndice 10.4.XIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 231

Figura 500 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 231.



LE LIBRAIRE AU LECTEUR.

Un livre publié sans épître préalable serait, comme dit un vieux proverbe anglais, un habit bleu sans galon. L'auteur étant mort, j'ai jugé bon de me charger de son œuvre. La recommander n'est pas mon intention ; car ce qui est bon doit sans intercession se recommander à tous ; et j'ai ici d'autant plus d'assurance que le nom de l'auteur suffit à lancer son œuvre. Ainsi, laissant chacun à la liberté de son jugement, je me suis risqué à imprimer cette pièce et je la livre à la censure générale.

Votre

THOMAS WALKLEY (12).

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 231).

* Transcrição *

LE LIBRAIRE AU LECTEUR.

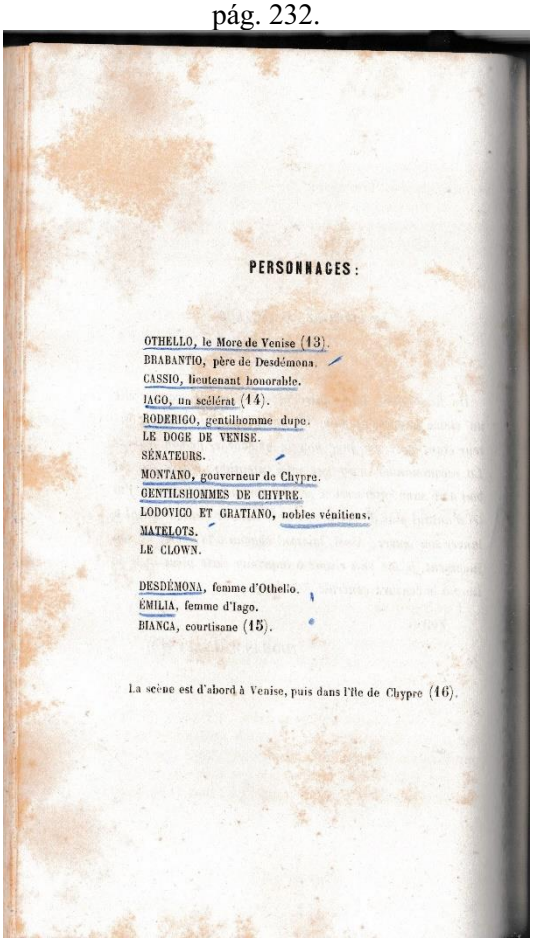
Un livre publié sans épître préalable serait, comme dit un vieux proverbe anglais, un habit bleu sans galon. L'auteur étant mort, j'ai jugé bon de me charger de son oeuvre. La recommander n'est pas mon intention; car ce qui est bon doit sans intercession se recommander à tous; et j'ai ici d'autant plus d'assurance que le nom de l'auteur suffit à lancer son oeuvre. Ainsi, laissant chacun à la liberté de son jugement, je me suis risqué à imprimer cette pièce et je la livre à la censure générale.

Votre

THOMAS WALKLEY (12).

10.4.13Apêndice 10.4.XIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 232

Figura 501 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 232.



PERSONNAGES :

OTHELLO, le More de Venise (13).
BRABANTIO, père de Desdémona.
CASSIO, lieutenant honorable.
IAGO, un scélérat (14).
RODERIGO, gentilhomme dupe.
LE DOGE DE VENISE.
SÉNATEURS.
MONTANO, gouverneur de Chypre.
GENTILSHOMMES DE CHYPRE.
LODOVICO ET GRATIANO, nobles vénitiens.
MATELOTS.
LE CLOWN.

DESDÉMONA, femme d'Othello.
ÉMILIA, femme d'Iago.
BIANCA, courtisane (15).

La scène est d'abord à Venise, puis dans l'île de Chypre (16).

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 232).

* Transcrição *

PERSONNAGES

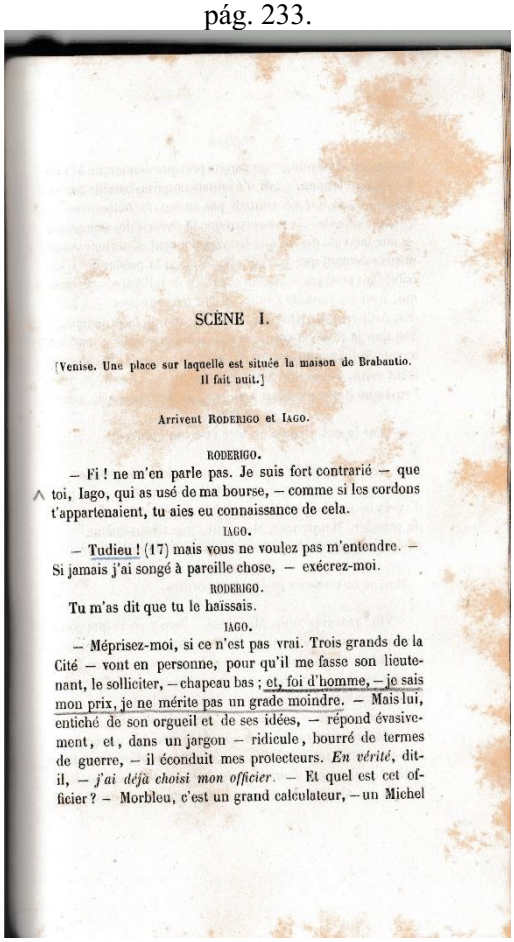
OTHELLO, le More de Venise (13).
BRABANTIO, père de Desdémona.
CASSIO, lieutenaut honorable.
IAGO, un scélérat (14),
RODERIGO, gentilhomme dupe.
LE DOGE DE VENISE.
SÉNATEURS.
MONTANO, gouverneur de Chypre.
GENTILSHOMMES DE CHYPRE.
LODOVICO ET GRATIANO, nobles vénitiens.
MATELOTS.
LE CLOWN.

DESDÉMONA, femme d'Othello.
ÉMILIA, femme d'Iago.
BIANCA, courtisane (15).

Lu scotie est d'abord à Venise, puis dans l'île de Chypre (16).

10.4.14Apêndice 10.4.XV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 233

Figura 502 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 233.



SCÈNE I.

[Venise. Une place sur laquelle est située la maison de Brabantio. Il fait nuit.]

Arrivent RODERIGO et IAGO.

RODERIGO.

– Fi ! ne m'en parle pas. Je suis fort contrarié – que toi, Iago, qui as usé de ma bourse, – comme si les cordons t'appartenaient, tu aies eu connaissance de cela.

IAGO.

– Tudieu ! (17) mais vous ne voulez pas m'entendre. – Si jamais j'ai songé à pareille chose, – exécrez-moi.

RODERIGO.

Tu m'as dit que tu le haïssais.

IAGO.

– Méprisez-moi, si ce n'est pas vrai. Trois grands de la Cité – vont en personne, pour qu'il me fasse son lieutenant, le solliciter, – chapeau bas ; et, foi d'homme, – je sais mon prix, je ne mérite pas un grade moindre. – Mais lui, entiché de son orgueil et de ses idées, – répond évasivement, et, dans un jargon – ridicule, bourré de termes de guerre, – il éconduit mes protecteurs. *En vérité*, dit-il, – *j'ai déjà choisi mon officier*. – Et quel est cet officier ? – Morbleu, c'est un grand calculateur, – un Michel

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 233).

* Transcrição *

SCÈNE I.

[Venise. Une place sur laquelle est située la maison de Brabantio. Il fait nuit.]

Arrivent RODERIGO et IAGO.

RODERIGO.

– Fi ! ne m'en parle pas. Je suis fort contrarié – que toi, Iago, qui as usé de ma bourse, – comme si les cordons t'appartenaient, tu aies eu connaissance de cela.

IAGO.

– Tudieu ! (17) mais vous ne voulez pas m'entendra. – Si jamais j'ai songé à pareille chose, – exécrez-moi.

RODERIGO.

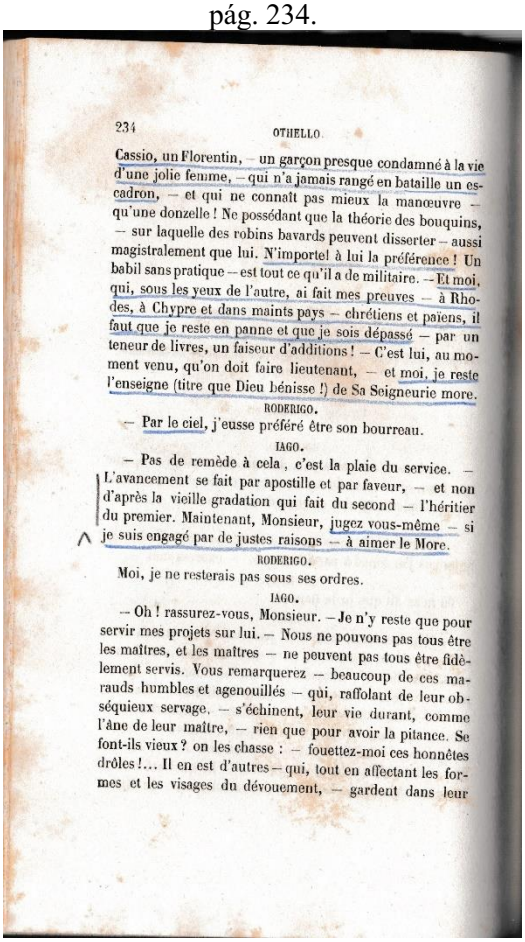
Tu m'as dit que tu le haïssais.

IAGO.

– Méprisez-moi, si ce n'est pas vrai. Trois grands de la Cité – vont en personne, pour qu'il me fasse son lieutenant, le solliciter, – chapeau bas; et, foi d'homme, – je sais mon prix, je ne mérite pas un grade moindre. – Mais lui, entiché de son orgueil et de ses idées, – répond évasivement, et, dans un jargon – ridicule, bourré de termes de guerre, – il éconduit mes protecteurs. En *vérité*, dit-il, – *j'ai déjà choisi mon officier*. – Et quel est cet officier? – Morbleu, c'est un grand calculateur, – un Michel

10.4.15Apêndice 10.4.XVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 234

Figura 503 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 234.



234 OTHELLO.

Cassio, un Florentin, — un garçon presque condamné à la vie d'une jolie femme, — qui n'a jamais rangé en bataille un escadron, — et qui ne connaît pas mieux la manœuvre — qu'une donzelle ! Ne possédant que la théorie des bouquins, — sur laquelle des robins bavards peuvent disserter — aussi magistralement que lui. N'importe! à lui la préférence ! Un babil sans pratique — est tout ce qu'il a de militaire. — Et moi, qui, sous les yeux de l'autre, ai fait mes preuves — à Rhodes, à Chypre et dans maints pays — chrétiens et païens, il faut que je reste en panne et que je sois dépassé — par un teneur de livres, un faiseur d'additions ! — C'est lui, au moment venu, qu'on doit faire lieutenant, — et moi, je reste l'enseigne (titre que Dieu bénisse !) de Sa Seigneurie more.

RODERIGO.

— Par le ciel, j'eusse préféré être son bourreau.

IAGO.

— Pas de remède à cela, c'est la plaie du service. — L'avancement se fait par apostille et par faveur, — et non d'après la vieille gradation qui fait du second — l'héritier du premier. Maintenant, Monsieur, jugez vous-même — si je suis engagé par de justes raisons — à aimer le More.

RODERIGO.

Moi, je ne resterais pas sous ses ordres.

IAGO.

— Oh ! rassurez-vous, Monsieur. — Je n'y reste que pour servir mes projets sur lui. — Nous ne pouvons pas tous être les maîtres, et les maîtres — ne peuvent pas tous être fidèlement servis. Vous remarquerez — beaucoup de ces marauds humbles et agenouillés — qui, raffolant de leur obséquieux servage, — s'échinent, leur vie durant, comme l'âne de leur maître, — rien que pour avoir la pitance. Se font-ils vieux ? on les chasse : — fouettez-moi ces honnêtes drôles !... Il en est d'autres — qui, tout en affectant les formes et les visages du dévouement, — gardent dans leur

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 234).

* Transcrição *

234 OTHELLO.

Cassio, un Florentin, – un garçon presque condamné à la vie d'une jolie femme, – qui n'a jamais rangé en bataille un escadron, – et qui ne connaît pas mieux la manœuvre – qu'une donzelle ! Ne possédant que la théorie des bouquins, – sur laquelle des robins bavards peuvent disserter- aussi magistralement que lui. N'Importe! à lui la préférence ! Un babil sans pratique – est tout ce qu'il a de militaire. – Et moi, qui, sous les yeux de l'autre, ai fait mes preuves – à Rhodes, à Chypre et dans maints pays – chrétiens et païens, il faut que je reste en panne et que je sois dépassé – par un teneur de livres, un faiseur d'additions ! – C'est lui, au moment venu, qu'on doit faire lieutenant, – et moi, je reste l'enseigne (titre que Dieu bénisse !) de Sa Seigneurie more.

RODERIGO.

– Par le ciel, j'eusse préféré être son bourreau.

IAGO.

– Pas de remède à cela, c'est la plaie du service. - L'avancement se fait par apostille et par faveur, – et non d'après la vieille gradation qui fait du second – l'héritier du premier. Maintenant, Monsieur, jugez vous-même – si je suis engagé par de justes raisons – à aimer le More.

RODERIGO.

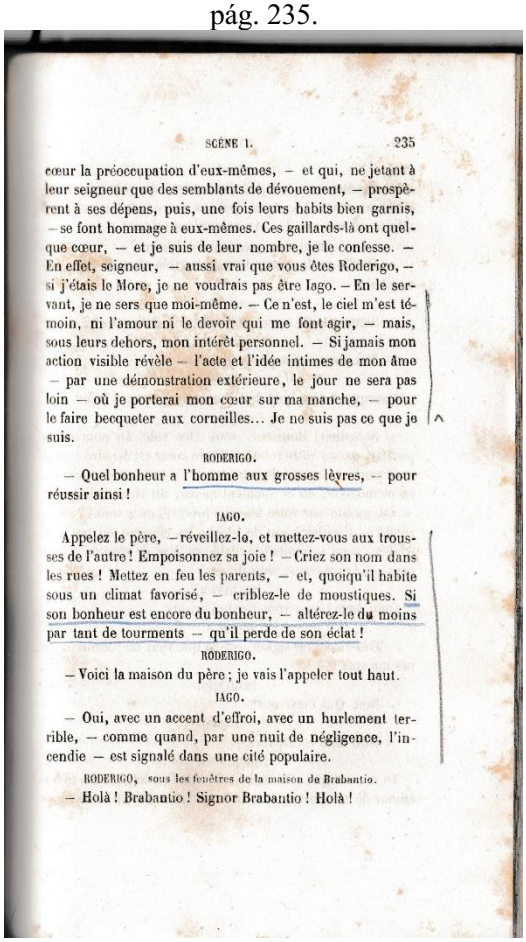
Moi, je ne resterais pas sous ses ordres.

IAGO.

– Oh ! rassurez-vous, Monsieur. – Je n'y reste que pour servir mes projets sur lui. – Nous ne pouvons pas tous être les maîtres, et les maîtres – ne peuvent pas tous être fidèlement servis. Vous remarquerez – beaucoup de ces marauds humbles et agenouillés – qui, raffolant de leur obséquieux servage, – s'échinent, leur vie durant, comme l'âne de leur maître, – rien que pour avoir la pitance. Se font-ils vieux? on les chasse: – fouettez-moi ces honnêtes drôles !... Il en est d'autres – qui, tout en affectant les formes et les visages du dévouement, – gardent dans leur

10.4.16Apêndice 10.4.XVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 235

Figura 504 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 235.



SCÈNE I. 235

cœur la préoccupation d'eux-mêmes, – et qui, ne jetant à leur seigneur que des semblants de dévouement, – prospèrent à ses dépens, puis, une fois leurs habits bien garnis, – se font hommage à eux-mêmes. Ces gaillards-là ont quelque cœur, – et je suis de leur nombre, je le confesse. – En effet, seigneur, – aussi vrai que vous êtes Roderigo, – si j'étais le More, je ne voudrais pas être Iago. – En le servant, je ne sers que moi-même. – Ce n'est, le ciel m'est témoin, ni l'amour ni le devoir qui me font agir, – mais, sous leurs dehors, mon intérêt personnel. – Si jamais mon action visible révèle – l'acte et l'idée intimes de mon âme – par une démonstration extérieure, le jour ne sera pas loin – où je porterai mon cœur sur ma manche, – pour le faire becqueter aux corneilles... Je ne suis pas ce que je suis.

RODERIGO.

– Quel bonheur a l'homme aux grosses lèvres, – pour réussir ainsi !

IAGO.

Appelez le père, – réveillez-le, et mettez-vous aux trousses de l'autre ! Empoisonnez sa joie ! – Criez son nom dans les rues ! Mettez en feu les parents, – et, quoiqu'il habite sous un climat favorisé, – criblez-le de moustiques. Si son bonheur est encore du bonheur, – altérez-le du moins par tant de tourments – qu'il perde de son éclat !

RODERIGO.

– Voici la maison du père ; je vais l'appeler tout haut.

IAGO.

– Oui, avec un accent d'effroi, avec un hurlement terrible, – comme quand, par une nuit de négligence, l'incendie – est signalé dans une cité populaire.

RODERIGO, sous les fenêtres de la maison de Brabantio.

– Holà ! Brabantio ! Signor Brabantio ! Holà !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 235).

* Transcrição *

SCÈNE I. 235

coeur la préoccupation d'eux-mêmes, – et qui, ne jetant à leur seigneur que des semblants de dévouement, – prospèrent à ses dépens, puis, une fois leurs habits bien garnis, - se font hommage à eux-mêmes. Ces gaillards-là ont quelque coeur, – et je suis de leur nombre, je le confesse. – En effet, seigneur, – aussi vrai que vous êtes Roderigo, – si j'étais le More, je ne voudrais pas être Iago. – En le servant, je ne sers que moi-même. – Ce n'est, le ciel m'est témoin, ni l'amour ni le devoir qui me font agir, – mais, sous leurs dehors, mon iHtérêt personnel. – Si jamais mon action visible révèle – l'acte et l'idée intimes de mon âme – par une démonstration extérieure, le jour ne sera pas loin – où je porterai mon coeur sur ma manche, – pour le faire becqueter aux corneilles... Je ne suis pas ce que je suis.

RODERIGO.

– Quel bonheur a l'homme aux grosses lèvres, – pour réussir ainsi !

IAGO.

Appelez le père, – réveillez-le, et mettez-vous aux trousses de l'autre ! Empoisonnez sa joie ! – Criez son nom dans les rues ! Mettez en feu les parents, – et, quoiqu'il habite sous un climat favorisé, – criblez-le de moustiques. Si son bonheur est encore du bonheur, – altérez-le du moins par tant de tourments – qu'il perde de son éclat !

RODERIGO.

– Voici la maison du père; je vais l'appeler tout haut.

IAGO.

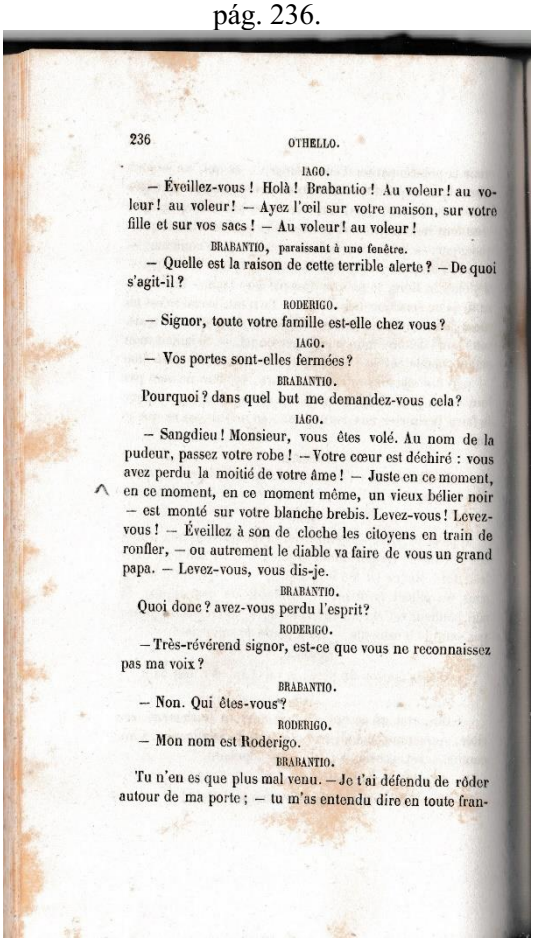
– Oui, avec un accent d'effroi, avec un hurlement terrible, – comme quand, par une nuit de négligence, l'Incendie – est signalé dans une cité populaire.

RODERIGO, sous les feuêtres de la maison de Brabantio.

– Holà ! Brabantio ! Signor Brabantio ! Holà !

10.4.17Apêndice 10.4.XVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 236

Figura 505 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 236.



236 OTHELLO.

IAGO.

— Éveillez-vous ! Holà ! Brabantio ! Au voleur ! au voleur ! au voleur ! — Ayez l'œil sur votre maison, sur votre fille et sur vos sacs ! — Au voleur ! au voleur !

BRABANTIO, paraissant à une fenêtre.

— Quelle est la raison de cette terrible alerte ? — De quoi s'agit-il ?

RODERIGO.

— Signor, toute votre famille est-elle chez vous ?

IAGO.

— Vos portes sont-elles fermées ?

BRABANTIO.

Pourquoi ? dans quel but me demandez-vous cela ?

IAGO.

— Sangdieu ! Monsieur, vous êtes volé. Au nom de la pudeur, passez votre robe ! — Votre cœur est déchiré : vous avez perdu la moitié de votre âme ! — Juste en ce moment, en ce moment, en ce moment même, un vieux bélier noir — est monté sur votre blanche brebis. Levez-vous ! Levez-vous ! — Éveillez à son de cloche les citoyens en train de ronfler, — ou autrement le diable va faire de vous un grand papa. — Levez-vous, vous dis-je.

BRABANTIO.

Quoi donc ? avez-vous perdu l'esprit ?

RODERIGO.

— Très-révérend signor, est-ce que vous ne reconnaissez pas ma voix ?

BRABANTIO.

— Non. Qui êtes-vous ?

RODERIGO.

— Mon nom est Roderigo.

BRABANTIO.

Tu n'en es que plus mal venu. — Je t'ai défendu de rôder autour de ma porte ; — tu m'as entendu dire en toute fran-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 236).

* Transcrição *

236 OTHELLO.

IAGO.

– Éveillez-vous ! Holà ! Brabantio ! Au voleur ! au voleur! au voleur! – Ayez l'oeil sur votre maison, sur votre fille et sur vos sacs ! – Au voleur ! au voleur !

BRABANTIO, paraissant à une fenêtre.

– Quelle est la raison de cette terrible alerte ? – De quoi s'agit-il ?

RODERIGO.

– Signer, toute votre famille est-elle chez vous ?

IAGO.

– Vos portes sont-elles fermées ?

BRABANTIO.

Pourquoi? dans quel but me demandez-vous cela?

IAGO.

– Sangdieu ! Monsieur, vous êtes volé. Au nom de la pudeur, passez votre robe ! – Votre coeur est déchiré: vous avez perdu la moitié de votre âme ! – Juste en ce moment, en ce moment, en ce moment même, un vieux bélier noir – est monté sur votre blanche brebis. Levez-vous ! Levez-vous ! – Éveillez à son de cloche les citoyens en train de ronfler, – ou autrement le diable va faire de vous un grand papa. – Levez-vous, vous dis-je.

BRABANTIO.

Quoi donc? avez-vous perdu l'esprit?

RODERIGO.

– Très-révérend signor, est-ce que vous ne reconnaissez pas ma voix ?

BRABANTIO.

– Non. Qui êtes-vous?

RODERIGO.

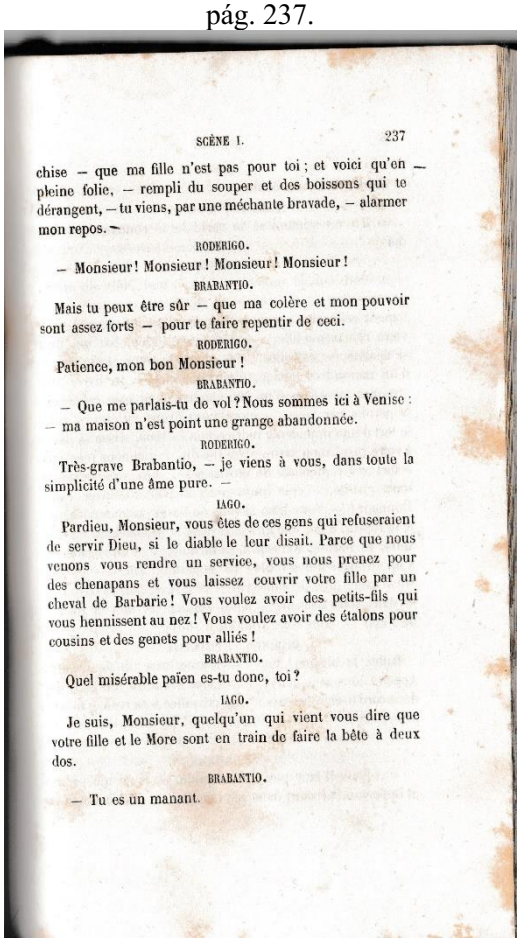
– Mon nom est Roderigo.

BRABANTIO.

Tu n'en es que plus mal venu. – Je t'ai défendu de rôder autour de ma poite; – lu m'as entendu dire en toute fran

10.4.18Apêndice 10.4.XIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 237

Figura 506 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 237.



SCÈNE I. 237

chise — que ma fille n'est pas pour toi ; et voici qu'en — pleine folie, — rempli du souper et des boissons qui te dérangent, — tu viens, par une méchante bravade, — alarmer mon repos. —

RODERIGO.

— Monsieur ! Monsieur ! Monsieur ! Monsieur !

BRABANTIO.

Mais tu peux être sûr — que ma colère et mon pouvoir sont assez forts — pour te faire repentir de ceci.

RODERIGO.

Patience, mon bon Monsieur !

BRABANTIO.

— Que me parlais-tu de vol ? Nous sommes ici à Venise : — ma maison n'est point une grange abandonnée.

RODERIGO.

Très-grave Brabantio, — je viens à vous, dans toute la simplicité d'une âme pure. —

IAGO.

Pardieu, Monsieur, vous êtes de ces gens qui refuseraient de servir Dieu, si le diable le leur disait. Parce que nous venons vous rendre un service, vous nous prenez pour des chenapans et vous laissez couvrir votre fille par un cheval de Barbarie ! Vous voulez avoir des petits-fils qui vous hennissent au nez ! Vous voulez avoir des étalons pour cousins et des genets pour alliés !

BRABANTIO.

Quel misérable païen es-tu donc, toi ?

IAGO.

Je suis, Monsieur, quelqu'un qui vient vous dire que votre fille et le More sont en train de faire la bête à deux dos.

BRABANTIO.

— Tu es un manant.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 237).

* Transcrição *

SCÈNE I. 237

chise – que ma fille n'est pas pour toi; et voici qu'en — pleine folie, – rempli du souper et des boissons qui te dérangent, – tu viens, par une méchante bravade, – alarmer mon repos.

RODERIGO.

– Monsieur! Monsieur! Monsieur! Monsieur!

BRABANTIO.

Mais tu peux être sûr – que ma colère et mon pouvoir sont assez forts – pour te faire repentir de ceci.

RODERIGO.

Patience, mon bon Monsieur !

BRABANTIO.

– Que me parlais-tu de vol?Nous sommes ici à Venise: – ma maison n'est point une grange abandonnée.

RODERIGO.

Très-grave Brabantio, – je viens à vous, dans toute la simplicité d'une âme pure. –

IAGO.

Pardieu, Monsieur, vous êtes de ces gens qui refuseraient de servir Dieu, si le diable le leur disait. Parce que nous venons vous rendre un service, vous nous prenez pour des chenapans et vous laissez couvrir votre fille par un cheval de Barbarie ! Vous voulez avoir des petits-fils qui vous hennissent au nez ! Vous voulez avoir des étalons pour cousins et des genêts pour alliés !

BRABANTIO.

Quel misérable païen es-tu donc, toi ?

IAGO.

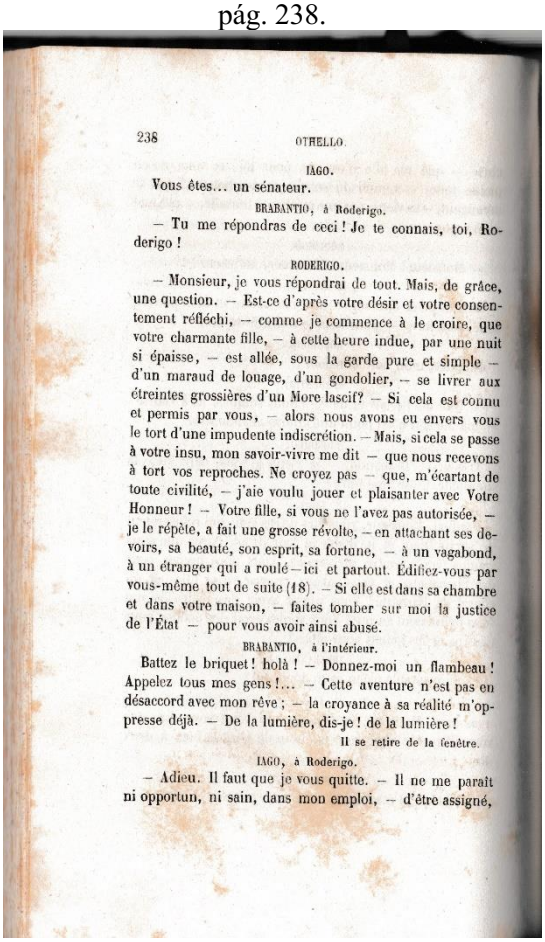
Je suis. Monsieur, quelqu'un qui vient vous dire que votre fille et le More sont en train de faire la bête à deux dos.

BRABANTIO,

– Tu es un manant.

10.4.19Apêndice 10.4.XX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 238

Figura 507 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 238.



238 OTHELLO.

IAGO.

Vous êtes... un sénateur.

BRABANTIO, à Roderigo.

– Tu me répondras de ceci ! Je te connais, toi, Roderigo !

RODERIGO.

– Monsieur, je vous répondrai de tout. Mais, de grâce, une question. – Est-ce d'après votre désir et votre consentement réfléchi, – comme je commence à le croire, que votre charmante fille, – à cette heure indue, par une nuit si épaisse, – est allée, sous la garde pure et simple – d'un maraud de louage, d'un gondolier, – se livrer aux étreintes grossières d'un More lascif? – Si cela est connu et permis par vous, – alors nous avons eu envers vous le tort d'une impudente indiscrétion. – Mais, si cela se passe à votre insu, mon savoir-vivre me dit – que nous recevons à tort vos reproches. Ne croyez pas – que, m'écartant de toute civilité, – j'aie voulu jouer et plaisanter avec Votre Honneur ! – Votre fille, si vous ne l'avez pas autorisée, – je le répète, a fait une grosse révolte, – en attachant ses devoirs, sa beauté, son esprit, sa fortune, – à un vagabond, à un étranger qui a roulé – ici et partout. Édifiez-vous par vous-même tout de suite (18). – Si elle est dans sa chambre et dans votre maison, – faites tomber sur moi la justice de l'État – pour vous avoir ainsi abusé.

BRABANTIO, à l'intérieur.

Battez le briquet ! holà ! – Donnez-moi un flambeau ! Appelez tous mes gens !... – Cette aventure n'est pas en désaccord avec mon rêve ; – la croyance à sa réalité m'oppresse déjà. – De la lumière, dis-je ! de la lumière !

Il se retire de la fenêtre.

IAGO, à Roderigo.

– Adieu. Il faut que je vous quitte. – Il ne me paraît ni opportun, ni sain, dans mon emploi, – d'être assigné,

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 238).

* Transcrição *

238 OTHELLO.

IAGO.

Vous êtes... un sénateur.

BRABANTIO, à Roderigo.

– Tu me répondras de ceci ! Je te connais, toi, Roderigo !

RODERIGO.

– Monsieur, je vous répondrai de tout. Mais, de grâce, une question. – Est-ce d'après votre désir et votre consentement réfléchi, – comme je commence à le croire, que votre charmante fille, – à cette heure indue, par une nuit si épaisse, – est allée, sous la garde pure et simple – d'un maraud de louage, d'un gondolier, – se livrer aux étreintes grossières d'un More lascif? – Si cela est connu et permis par vous, – alors nous avons eu envers vous le tort d'une impudente indiscrétion. – Mais, si cela se passe à votre insu, mon savoir-vivre me dit – que nous recevons à tort vos reproches. Ne croyez pas – que, m'écartant de toute civilité, – j'aie voulu jouer et plaisanter avec Votre Honneur ! – Votre fille, si vous ne l'avez pas autorisée, – je le répète, a fait une grosse révolte, – en attachant ses devoirs, sa beauté, son esprit, sa fortune, – à un vagabond, à un étranger qui a roulé – ici et partout. Edifiez-vous par vous-même tout de suite (18). – Si elle est dans sa chambre et dans votre maison, – faites tomber sur moi la justice de l'Etat – pour vous avoir ainsi abusé.

BRABANTIO, à l'intérieur.

Battez le briquet! holà ! – Donnez-moi un flambeau! Appelez tous mes gens!... – Cette aventure n'est pas en désaccord avec mon rêve; – la croyance à sa réalité m'oppresse déjà. – De la lumière, dis-je ! de la lumière !

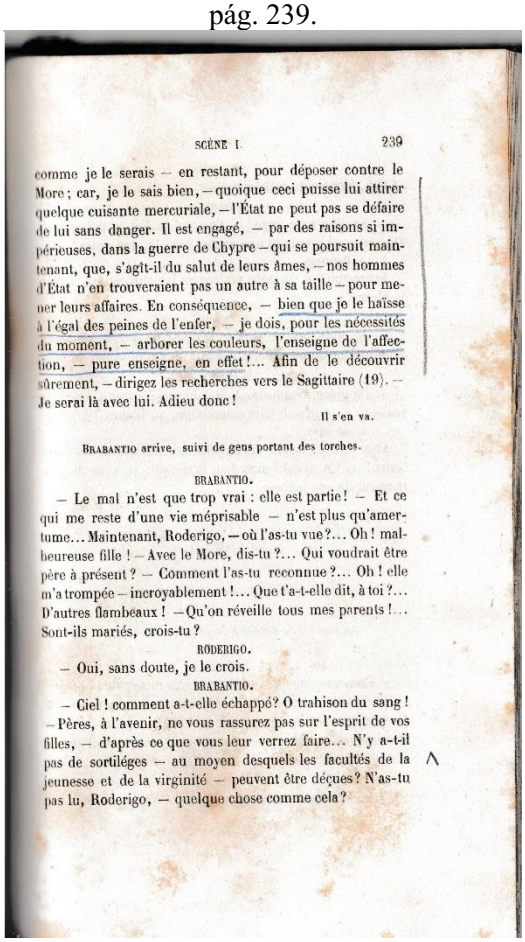
Il se relire de la l'enêtre.

IAGO, à Roderigo.

– Adieu. Il faut que je vous quitte. – Il ne me paraît ni opportun, ni sain, dans mon emploi, – d'être assigné,

10.4.20Apêndice 10.4.XXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 239

Figura 508 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 239.



SCÈNE I. 239

comme je le serais — en restant, pour déposer contre le More ; car, je le sais bien, — quoique ceci puisse lui attirer quelque cuisante mercuriale, — l'État ne peut pas se défaire de lui sans danger. Il est engagé, — par des raisons si impérieuses, dans la guerre de Chypre — qui se poursuit maintenant, que, s'agit-il du salut de leurs âmes, — nos hommes d'État n'en trouveraient pas un autre à sa taille — pour mener leurs affaires. En conséquence, — bien que je le haïsse à l'égal des peines de l'enfer, — je dois, pour les nécessités du moment, — arborer les couleurs, l'enseigne de l'affection, — pure enseigne, en effet !... Afin de le découvrir sûrement, — dirigez les recherches vers le Sagittaire (19). — Je serai là avec lui. Adieu donc !

Il s'en va.

BRABANTIO arrive, suivi de gens portant des torches.

BRABANTIO.

— Le mal n'est que trop vrai : elle est partie ! — Et ce qui me reste d'une vie méprisable — n'est plus qu'amertume... Maintenant, Roderigo, — où l'as-tu vue ?... Oh ! malheureuse fille ! — Avec le More, dis-tu ?... Qui voudrait être père à présent ? — Comment l'as-tu reconnue ?... Oh ! elle m'a trompée — incroyablement !... Que t'a-t-elle dit, à toi ?... D'autres flambeaux ! — Qu'on réveille tous mes parents !... Sont-ils mariés, crois-tu ?

RODERIGO.

— Oui, sans doute, je le crois.

BRABANTIO.

— Ciel ! comment a-t-elle échappé? O trahison du sang ! — Pères, à l'avenir, ne vous rassurez pas sur l'esprit de vos filles, — d'après ce que vous leur verrez faire... N'y a-t-il pas de sortiléges — au moyen desquels les facultés de la jeunesse et de la virginité — peuvent être déçues? N'as-tu pas lu, Roderigo, — quelque chose comme cela?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 239).

* Transcrição *

SCÈNE I. 239

comme je le serais – en restant, pour déposer contre le More; car, je le sais bien, – quoique ceci puisse lui attirer quelque cuisante mercuriale, – l'État ne peut pas se défaire de lui sans danger. Il est engagé, – par des raisons si impérieuses, dans la guerre de Chypre -qui se poursuit maintenant, que, s'agit-il du salut de leurs âmes, – nos hommes d'État n'en trouveraient pas un autre à sa taille – pour mener leurs affaires. En conséquence, – bien que je le haïsse à l'égal des peines de l'enfer, – je dois, pour les nécessités du moment, – arborer les couleurs, l'enseigne de l'affection, – pure enseigne, en effet!... Afin de le découvrir sûrement, – dirigez les recherches vers le Sagittaire (19). – Je serai là avec lui. Adieu donc !

Il s'en va.

BRABANTIO arrive, suivi de gens portant des torches.

BRABANTIO.

– Le mal n'est que trop vrai: elle est partie! – Et ce qui me reste d'une vie méprisable – n'est plus qu'amertume... Maintenant, Roderigo, – oià l'as-tu vue ?... Oh ! malheureuse fille ! – Avec le More, dis-tu ?... Qui voudrait être père à présent? – Com^ment l'as-tu reconnue?... Oh ! elle m'a trompée – incroyablement !.., Que t'a-t-elle dit, à toi ?... D'autres flambeaux ! – Qu'on réveille tous mes parents !... Sont-ils mariés, crois-tu ?

RODERIGO.

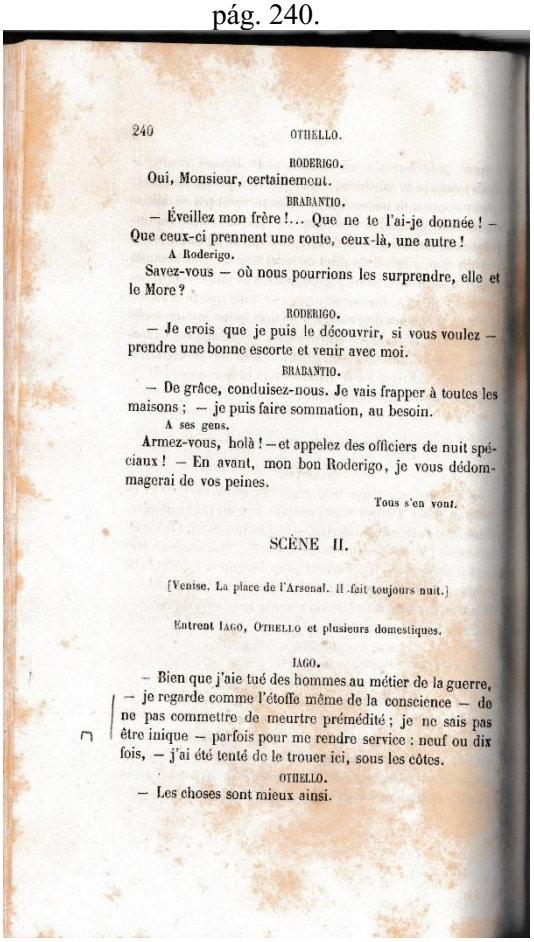
– Oui, sans doute, je le crois.

BRABANTIO.

– Ciel ! comment a-t-elle échappé? trahison du sang ! -Pères, à l'avenir, ne vous rassurez pas sur l'esprit de vos filles, – d'après ce que vous leur verrez faire... N'y a-t-il pas de sortilèges – au moyen desquels les facultés de la jeunesse et de la virginité – peuvent être déçues? N'as-tu pas lu, Roderigo, – quelque chose comme cela?

10.4.21Apêndice 10.4.XXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 240

Figura 509 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 240.



240 OTHELLO.

RODERIGO.

Oui, Monsieur, certainement.

BRABANTIO.

– Éveillez mon frère !... Que ne te l'ai-je donnée ! – Que ceux-ci prennent une route, ceux-là, une autre !

A Roderigo.

Savez-vous — où nous pourrions les surprendre, elle et le More ?

RODERIGO.

— Je crois que je puis le découvrir, si vous voulez — prendre une bonne escorte et venir avec moi.

BRABANTIO.

— De grâce, conduisez-nous. Je vais frapper à toutes les maisons ; — je puis faire sommation, au besoin.

A ses gens.

Armez-vous, holà ! — et appelez des officiers de nuit spéciaux ! — En avant, mon bon Roderigo, je vous dédommagerai de vos peines.

Tous s'en vont.

SCÈNE II.

[Venise. La place de l'Arsenal. Il fait toujours nuit.]

Entrent IAGO, OTHELLO et plusieurs domestiques.

IAGO.

— Bien que j'aie tué des hommes au métier de la guerre, — je regarde comme l'étoffe même de la conscience — de ne pas commettre de meurtre prémédité ; je ne sais pas être inique — parfois pour me rendre service : neuf ou dix fois, — j'ai été tenté de le trouer ici, sous les côtes.

OTHELLO.

— Les choses sont mieux ainsi.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 240).

* Transcrição *

240 **OTHELLO.**

RODERIGO.

Oui, Monsieur, certainement.

BRABANTIO.

– Éveillez mon frère !... Que ne te l'ai-je donnée! – Que ceux-ci prennent une route, ceux-là, une autre !

A Roderigo.

Savez-vous – où nous pourrions les surprendre, elle et le More ?

RODERIGO.

– Je crois que je puis le découvrir, si vous voulez – prendre une bonne escorte et venir avec moi.

BRABANTIO.

– De grâce, conduisez-nous. Je vais frapper à toutes les maisons; – je puis faire sommation, au besoin.

A ses gens.

Armez-vous, holà ! – et appelez des officiers de nuit spéciaux ! – En avant, mon bon Roderigo, je vous dédommagerai de vos peines.

Tous s'en vont.

SCÈNE II.

[Venise. La place de l'Arsenal. Il fait toujours nuit.]

Entrent IAGO, OTHELLO et plusieurs domestiques.

IAGO.

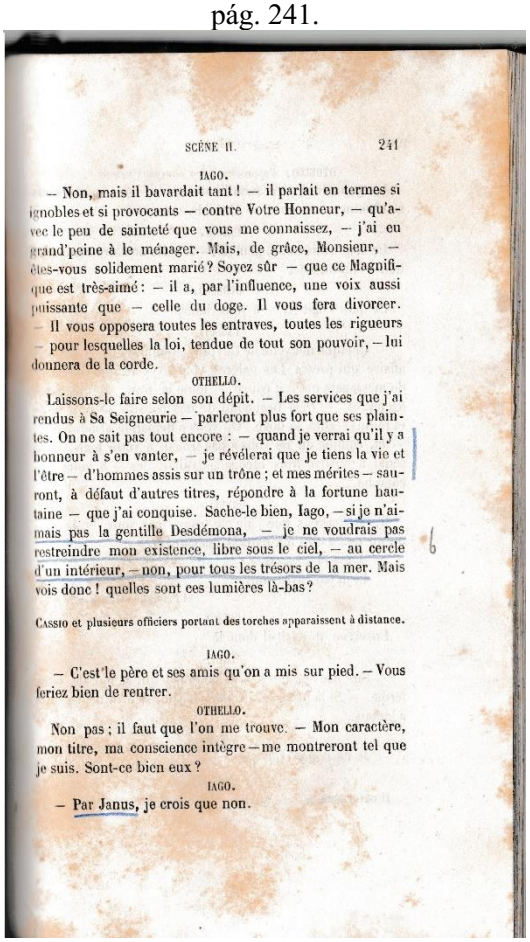
– Bien que j'aie tué des hommes au métier de la guerre, – je regarde comme l'étoffe même de la conscience – de ne pas commettre de meurtre prémédité; je ne sais pas être inique – parfois pour me rendre service: neuf ou dix fois, – j'ai été tenté de le trouer ici, sous les côtes.

OTHELLO.

– Les choses sont mieux ainsi.

10.4.22Apêndice 10.4.XXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 241

Figura 510 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 241.



SCÈNE II. 241

IAGO.

– Non, mais il bavardait tant ! – il parlait en termes si ignobles et si provocants – contre Votre Honneur, – qu'avec le peu de sainteté que vous me connaissez, – j'ai eu grand'peine à le ménager. Mais, de grâce, Monsieur, – êtes-vous solidement marié ? Soyez sûr – que ce Magnifique est très-aimé : – il a, par l'influence, une voix aussi puissante que – celle du doge. Il vous fera divorcer. – Il vous opposera toutes les entraves, toutes les rigueurs – pour lesquelles la loi, tendue de tout son pouvoir, – lui donnera de la corde.

OTHELLO.

Laissons-le faire selon son dépit. – Les services que j'ai rendus à Sa Seigneurie – parleront plus fort que ses plaintes. On ne sait pas tout encore : – quand je verrai qu'il y a honneur à s'en vanter, – je révélerai que je tiens la vie et l'être – d'hommes assis sur un trône ; et mes mérites – sauront, à défaut d'autres titres, répondre à la fortune hautaine – que j'ai conquise. Sache-le bien, Iago, – si je n'aimais pas la gentille Desdémona, – je ne voudrais pas restreindre mon existence, libre sous le ciel, – au cercle d'un intérieur, – non, pour tous les trésors de la mer. Mais vois donc ! quelles sont ces lumières là-bas ?

CASSIO et plusieurs officiers portant des torches apparaissent à distance.

IAGO.

– C'est le père et ses amis qu'on a mis sur pied. – Vous feriez bien de rentrer.

OTHELLO.

Non pas ; il faut que l'on me trouve. – Mon caractère, mon titre, ma conscience intègre – me montreront tel que je suis. Sont-ce bien eux ?

IAGO.

– Par Janus, je crois que non.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 241).

* Transcrição *

SCÈNE II. 241

IAGO.

– Non, mais il bavardait tant ! – il parlait en termes si ignobles et si provocants – contre Votre Honneur, – qu'avec le peu de sainteté que vous me connaissez, – j'ai eu grand'peine à le ménager. Mais, de grâce, Monsieur, – êtes-vous solidement marié? Soyez sûr – que ce Magnifique est très-aimé: – il a, par l'influence, une voix aussi puissante que – celle du doge. Il vous fera divorcer. - Il vous opposera toutes les entraves, toutes les rigueurs - pour lesquelles la loi, tendue de tout son pouvoir, – lui donnera de la corde.

OTHELLO.

Laissons-le faire selon son dépit. – Les services que j'ai rendus à Sa Seigneurie – parleront plus fort que ses plaintes. On ne sait pas tout encore: – quand je verrai qu'il y a honneur à s'en vanter, – je révélerai que je tiens la vie et l'être – d'hommes assis sur un trône; et mes mérites – sauront, à défaut d'autres titres, répondre à la fortune hautaine – que j'ai conquise. Sache-le bien, Iago, – si je n'aimais pas la gentille Desdémona, – je ne voudrais pas restreindre mon existence, libre sous le ciel, – au cercle d'un intérieur, – non, pour tous les trésors de la mer. Mais vois donc ! quelles sont ces lumières là-bas ?

CASSIO et plusieurs officiers portant des torches apparaissent à distance.

IAGO.

– C'est le père et ses amis qu'on a mis sur pied. – Vous feriez bien de rentrer.

OTHELLO.

Non pas; il faut que l'on me trouve. – Mon caractère, mon titre, ma conscience intègre – me montreront tel que je suis. Sont-ce bien eux ?

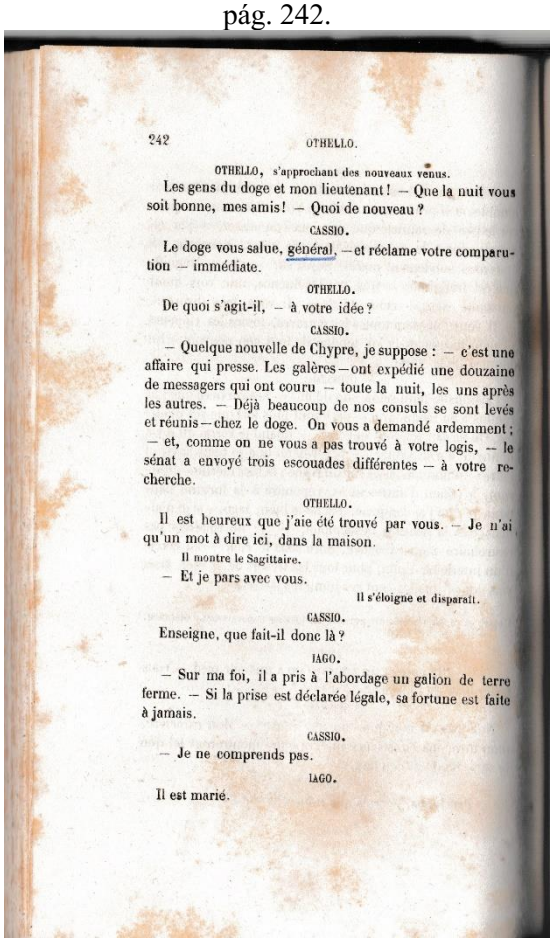
IAGO.

– Par Janus, je crois que non.

6

10.4.23Apêndice 10.4.XXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 242

Figura 511 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 242.



242 OTHELLO.

OTHELLO, s'approchant des nouveaux venus.

Les gens du doge et mon lieutenant ! — Que la nuit vous soit bonne, mes amis ! — Quoi de nouveau ?

CASSIO.

Le doge vous salue, général, — et réclame votre comparution — immédiate.

OTHELLO.

De quoi s'agit-il, — à votre idée ?

CASSIO.

— Quelque nouvelle de Chypre, je suppose : — c'est une affaire qui presse. Les galères — ont expédié une douzaine de messagers qui ont couru — toute la nuit, les uns après les autres. — Déjà beaucoup de nos consuls se sont levés et réunis — chez le doge. On vous a demandé ardemment ; — et, comme on ne vous a pas trouvé à votre logis, — le sénat a envoyé trois escouades différentes — à votre recherche.

OTHELLO.

Il est heureux que j'aie été trouvé par vous. — Je n'ai qu'un mot à dire ici, dans la maison.

Il montre le Sagittaire.

— Et je pars avec vous.

Il s'éloigne et disparaît.

CASSIO.

Enseigne, que fait-il donc là ?

IAGO.

— Sur ma foi, il a pris à l'abordage un galion de terre ferme. — Si la prise est déclarée légale, sa fortune est faite à jamais.

CASSIO.

— Je ne comprends pas.

IAGO.

Il est marié.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 242).

* Transcrição *

242 **OTHELLO.**

OTHELLO, s'approchant des nouveaux venus.

Les gens du doge et mon lieutenant ! – Que la nuit vous soit bonne, mes amis ! – Quoi de nouveau ?

CASSIO.

Le doge vous salue, général, – et réclame votre comparution – immédiate.

OTHELLO.

De quoi s'agit-il, – à votre idée?

CASSIO.

– Quelque nouvelle de Chypre, je suppose: – c'est une affaire qui presse. Les galères – ont expédié une douzaine de messagers qui ont couru – toute la nuit, les uns après les autres. – Déjà beaucoup de nos consuls se sont levés et réunis – chez le doge. On vous a demandé ardemment; – et, comme on ne vous a pas trouvé à votre logis, – le sénat a envoyé trois escouades différentes – à votre recherche.

OTHELLO.

Il est heureux que j'aie été trouvé par vous. – Je n'ai qu'un mot à dire ici, dans la maison.

Il montre le Sagittaire.

– Et je pars avec vous.

Il s'éloigne et disparaît.

CASSIO.

Enseigne, que fait-il donc là?

IAGO.

– Sur ma foi, il a pris à l'abordage un galion de terre ferme. – Si la prise est déclarée légale, sa fortune est faite à jamais.

CASSIO.

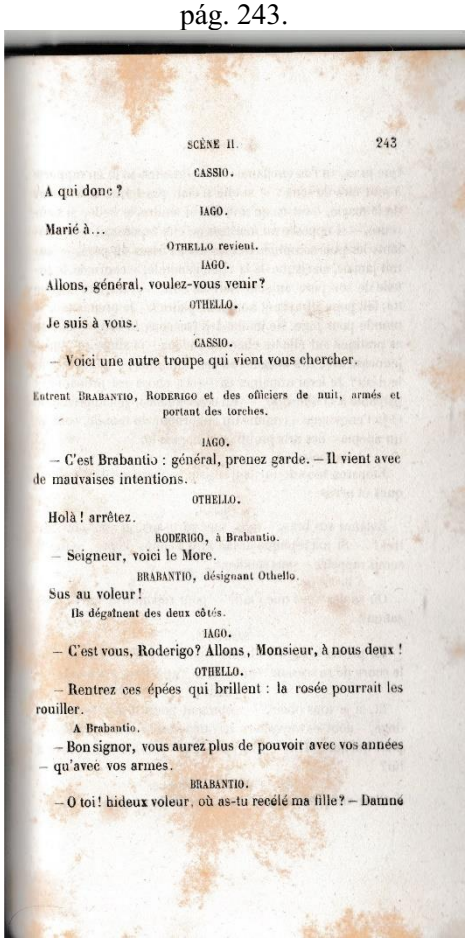
– Je ne comprends pas.

IAGO.

Il est marié.

10.4.24Apêndice 10.4.XXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 243

Figura 512 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 243.



SCÈNE II. 243

CASSIO.

A qui donc ?

IAGO.

Marié à...

OTHELLO revient.

IAGO.

Allons, général, voulez-vous venir?

OTHELLO.

Je suis à vous.

CASSIO.

– Voici une autre troupe qui vient vous chercher.

Entrent BRABANTIO, RODERIGO et des officiers de nuit, armés et portant des torches.

IAGO.

– C'est Brabantio : général, prenez garde. – Il vient avec de mauvaises intentions.

OTHELLO.

Holà ! arrêtez.

RODERIGO, à Brabantio.

– Seigneur, voici le More.

BRABANTIO, désignant Othello.

Sus au voleur !

Ils dégainent des deux côtés.

IAGO.

– C'est vous, Roderigo? Allons, Monsieur, à nous deux !

OTHELLO.

– Rentrez ces épées qui brillent : la rosée pourrait les rouiller.

A Brabantio.

– Bon signor, vous aurez plus de pouvoir avec vos années – qu'avec vos armes.

BRABANTIO.

– O toi ! hideux voleur, où as-tu recélé ma fille? – Damné

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 243).

* Transcrição *

SCÈNE II. 243

CASSIO.

A qui donc ?

IAGO.

Marié à...

OTHELLO revient.

IAGO.

Allons, général, voulez-vous venir?

OTHELLO.

Je suis à vous.

CASSIO.

– Voici une autre troupe qui vient vous chercher.

Entrent BRABANTIO, RODERIGO et des officiers de nuit, armés et portant des torches,

IAGO.

– C'est Brabantio: général, prenez garde. – Il vient avec de mauvaises intentions.

OTHELLO.

Holà ! arrêtez.

RODERIGO, à Brabantio.

– Seigneur, voici le More.

BRABANTIO, désignant Othello.

Sus au voleur!

Ils dégainent des deux côtés.

IAGO.

– C'est vous, Roderigo? Allons, Monsieur, à nous deux !

OTHELLO.

– Rentrez ces épées qui brillent: la rosée pourrait les rouiller.

A Brabantio.

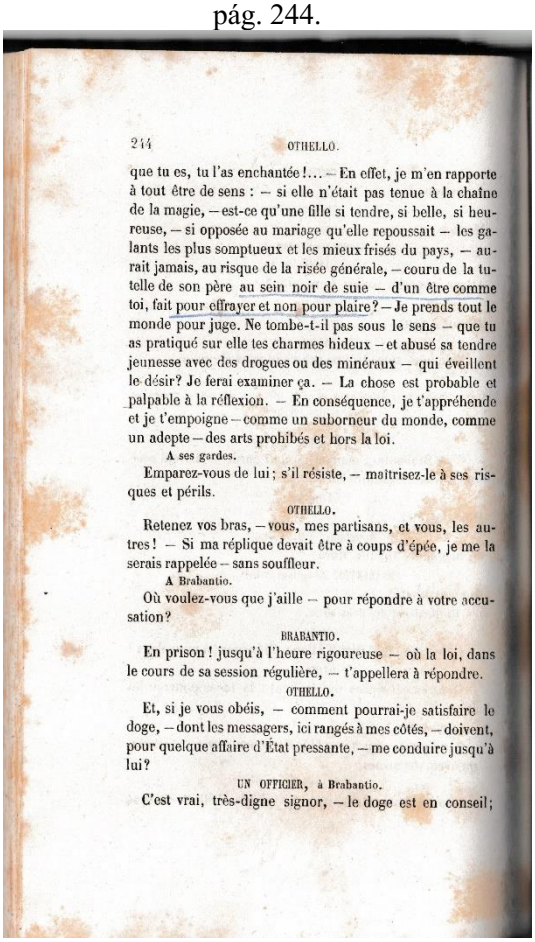
– Bonsignor, vous aurez plus de pouvoir avec vos années – qu'avec vos armes.

BRABANTIO.

– O toi ! hideux voleur, oix as-tu recelé ma fille? – Damné

10.4.25Apêndice 10.4.XXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 244

Figura 513 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 244.



244 OTHELLO.

que tu es, tu l'as enchantée !... — En effet, je m'en rapporte à tout être de sens : — si elle n'était pas tenue à la chaîne de la magie, — est-ce qu'une fille si tendre, si belle, si heureuse, — si opposée au mariage qu'elle repoussait — les galants les plus somptueux et les mieux frisés du pays, — aurait jamais, au risque de la risée générale, — couru de la tutelle de son père au sein noir de suie — d'un être comme toi, fait pour effrayer et non pour plaire? — Je prends tout le monde pour juge. Ne tombe-t-il pas sous le sens — que tu as pratiqué sur elle tes charmes hideux — et abusé sa tendre jeunesse avec des drogues ou des minéraux — qui éveillent le désir? Je ferai examiner ça. — La chose est probable et palpable à la réflexion. — En conséquence, je t'appréhende et je t'empoigne — comme un suborneur du monde, comme un adepte — des arts prohibés et hors la loi.

A ses gardes.

Emparez-vous de lui; s'il résiste, — maîtrisez-le à ses risques et périls.

OTHELLO.

Retenez vos bras, — vous, mes partisans, et vous, les autres! — Si ma réplique devait être à coups d'épée, je me la serais rappelée — sans souffleur.

A Brabantio.

Où voulez-vous que j'aille — pour répondre à votre accusation?

BRABANTIO.

En prison! jusqu'à l'heure rigoureuse — où la loi, dans le cours de sa session régulière, — t'appellera à répondre.

OTHELLO.

Et, si je vous obéis, — comment pourrai-je satisfaire le doge, — dont les messagers, ici rangés à mes côtés, — doivent, pour quelque affaire d'État pressante, — me conduire jusqu'à lui?

UN OFFICIER, à Brabantio.

C'est vrai, très-digne signor, — le doge est en conseil;

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 244).

* Transcrição *

244 OTHELLO.

que tu es, tu l'as enchantée !... – En effet, je m'en rapporte à tout être de sens: – si elle n'était pas tenue à la chaîne de la magie, – est-ce qu'une fille si tendre, si belle, si heureuse, – si opposée au mariage qu'elle repoussait – les galants les plus somptueux et les mieux frisés du pays, – aurait jamais, au risque de la risée générale, – couru de la tutelle de son père au sein noir de suie – d'un être comme toi, fait pour effrayer et non pour plaire? – Je prends tout le monde pour juge. Ne tombe-t-il pas sous le sens – que tu as pratiqué sur elle tes charmes hideux – et abusé sa tendre jeunesse avec des drogues ou des minéraux – qui éveillent le désir? Je ferai examiner ça, – La chose est probable et palpable à la réflexion. – En conséquence, je t'appréhende et je t'empoigne – comme un suborneur du monde, comme un adepte – des arts prohibés et hors la loi.

A ses gardes.

Emparez-vous de lui; s'il résiste, – maîtrisez-le à ses risques et périls.

OTHELLO.

Retenez vos bras, – vous, mes partisans, et vous, les autres ! – Si ma réplique devait être à coups d'épée, je me la serais rappelée – sans souffleur.

A Brabantio.

Où voulez-vous que j'aille – pour répondre à votre accusation?

BRABANTIO.

En prison ! jusqu'à l'heure rigoureuse – où la loi, dans le cours de sa session régulière, – t'appellera à répondre.

OTHELLO.

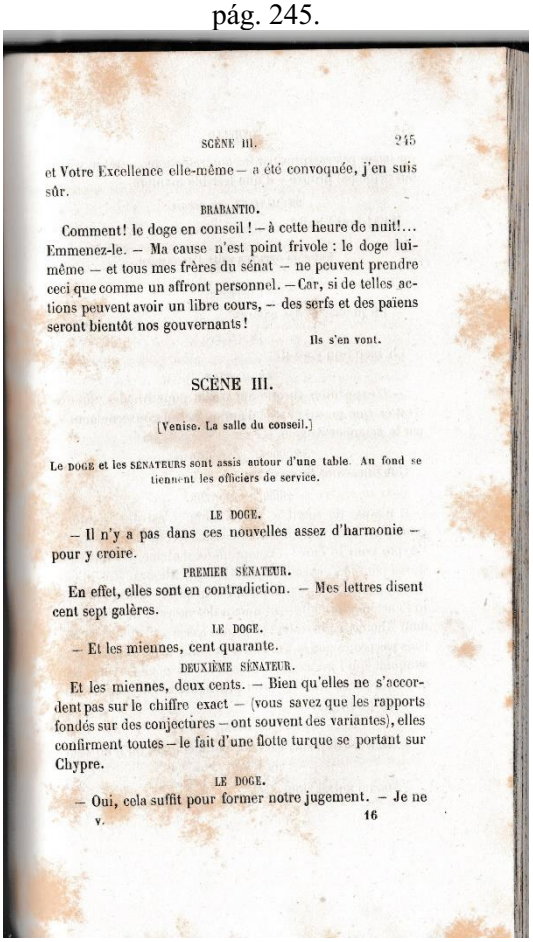
Et, si je vous obéis, – comment pourrai-je satisfaire le doge, – dont les messagers, ici rangés à mes côtés, – doivent, pour quelque affaire d'Etat pressante, – me conduire jusqu'à lui?

UN OFFICIER, à Brabanlio.

C'est vrai, très-digne signor, – le doge est en conseil;

10.4.26Apêndice 10.4.XXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 245

Figura 514 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 245.



SCÈNE III. 245

et Votre Excellence elle-même — a été convoquée, j'en suis sûr.

BRABANTIO.

Comment! le doge en conseil ! — à cette heure de nuit!... Emmenez-le. — Ma cause n'est point frivole : le doge lui-même — et tous mes frères du sénat — ne peuvent prendre ceci que comme un affront personnel. — Car, si de telles actions peuvent avoir un libre cours, — des serfs et des païens seront bientôt nos gouvernants !

Ils s'en vont.

SCÈNE III.

[Venise. La salle du conseil.]

Le DOGE et les SENATEURS sont assis autour d'une table. Au fond se tiennent les officiers de service.

LE DOGE.

— Il n'y a pas dans ces nouvelles assez d'harmonie — pour y croire.

PREMIER SÉNATEUR.

En effet, elles sont en contradiction. — Mes lettres disent cent sept galères.

LE DOGE.

— Et les miennes, cent quarante.

DEUXIÈME SÉNATEUR.

Et les miennes, deux cents. — Bien qu'elles ne s'accordent pas sur le chiffre exact — (vous savez que les rapports fondés sur des conjectures — ont souvent des variantes), elles confirment toutes — le fait d'une flotte turque se portant sur Chypre.

LE DOGE.

— Oui, cela suffit pour former notre jugement. — Je ne

v. 16

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 245).

* Transcrição *

SCENE III. 245

et Votre Excellence elle-même — a été convoquée, j'en suis sûr.

BRABANTIO.

Comment! le doge en conseil ! — à cette heure de nuit!... Emmenez-le. — 3Ia cause n'est point frivole: le doge lui-même — et tous mes frères du sénat — ne peuvent prendre ceci que comme un affront personnel. — Car, si de telles actions peuvent avoir un libre cours, — des serfs et des païens seront bientôt nos gouvernants !

Ils s'en vont.

SCÈNE III.

[Venise. La salle du conseil.]

Le DOGE et les SENATEURS sont assis autour d'une table. Au fond se tieniu nt les officiers de service.

LE DOGE.

— Il n'y a pas dans ces nouvelles assez d'harmonie — pour y croire.

PREMIER SÉNATEUR.

En effet, elles sont en contradiction. — Mes lettres disent cent sept galères.

LE DOGE.

— Et les miennes, cent quarante.

DEUXIÈME SÉNATEUR.

Et les miennes, deux cents. — Bien qu'elles ne s'accordent pas sur le chiffre exact — (vous savez que les rapports fondés sur des conjectures -ont souvent des variantes), elles confirment toutes — le fait d'une flotte turque se portant sur Chypre.

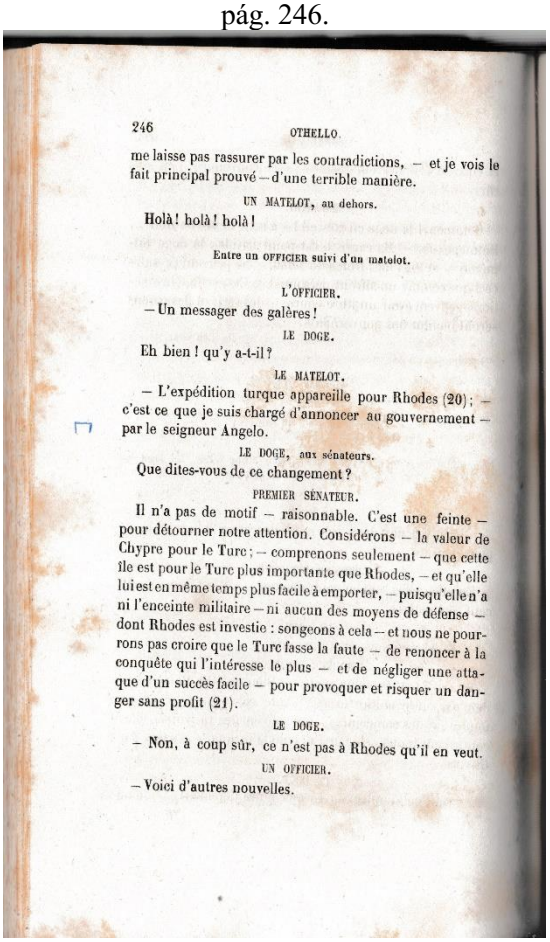
LE DOGE.

— Oui, cela suffit pour former notre jugement. — Je ne

v. 16

10.4.27Apêndice 10.4.XXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 246

Figura 515 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 246.



246 OTHELLO.

me laisse pas rassurer par les contradictions, – et je vois le fait principal prouvé – d'une terrible manière.

UN MATELOT, au dehors.

Holà! holà! holà!

Entre un OFFICIER suivi d'un matelot.

L'OFFICIER.

– Un messager des galères!

LE DOGE.

Eh bien! qu'y a-t-il?

LE MATELOT.

– L'expédition turque appareille pour Rhodes (20); – c'est ce que je suis chargé d'annoncer au gouvernement – par le seigneur Angelo.

LE DOGE, aux sénateurs.

Que dites-vous de ce changement?

PREMIER SÉNATEUR.

Il n'a pas de motif – raisonnable. C'est une feinte – pour détourner notre attention. Considérons – la valeur de Chypre pour le Turc; – comprenons seulement – que cette île est pour le Turc plus importante que Rhodes, – et qu'elle lui est en même temps plus facile à emporter, – puisqu'elle n'a ni l'enceinte militaire – ni aucun des moyens de défense – dont Rhodes est investie: songeons à cela – et nous ne pourrons pas croire que le Turc fasse la faute – de renoncer à la conquête qui l'intéresse le plus – et de négliger une attaque d'un succès facile – pour provoquer et risquer un danger sans profit (21).

LE DOGE.

– Non, à coup sûr, ce n'est pas à Rhodes qu'il en veut.

UN OFFICIER.

– Voici d'autres nouvelles.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 246).

* Transcrição *

246 OTHELLO.

me laisse pas rassurer par les contradictions, – et je vois le fait principal prouvé – d'une terrible manière.

UN MATELOT, au dehors.

Holà! holà! holà!

Entre un officier suivi d'un matelot.

L'OFFICIER.

– Un messager des galères!

LE DOGE.

Eh bien! qu'y a-t-il?

LE MATELOT.

– L'expédition turque appareille pour Rhodes (20); – c'est ce que je suis chargé d'annoncer au gouvernement – parle seigneur Angelo.

LE DOGE, aux sénateurs.

Que dites-vous de ce changement ?

PREMIER SÉNATEUR.

Il n'a pas de motif – raisonnable. C'est une feinte – pour détourner notre attention. Considérons – la valeur de Chypre pour le Turc; – comprenons seulement – que cette île est pour le Turc plus importante que Rhodes, – et qu'elle lui est en même temps plus facile à emporter, – puisqu'elle n'a ni l'enceinte militaire – ni aucun des moyens de défense – dont Rhodes est investie: songeons à cela – et nous ne pourrons pas croire que le Turc fasse la faute – de renoncer à la conquête qui l'intéresse le plus – et de négliger une attaque d'un succès facile – pour provoquer et risquer un danger sans profit (21).

LE DOGE.

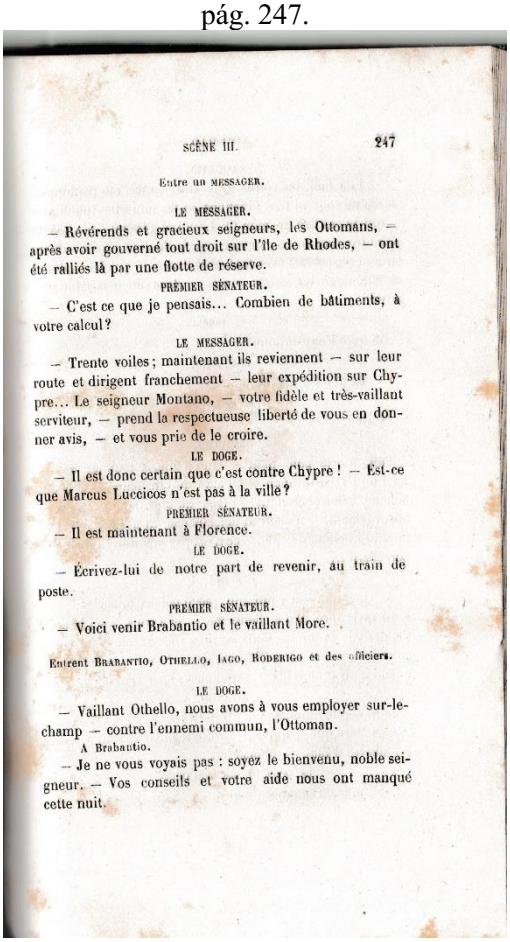
- Non, à coup sûr, ce n'est pas à Rhodes qu'il en veut.

UN OFFICIER.

- Voici d'autres nouvelles.

10.4.28Apêndice 10.4.XXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 247

Figura 516 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 247.



SCÈNE III. 247

Entre un MESSAGER.

LE MESSAGER.

– Révérends et gracieux seigneurs, les Ottomans, – après avoir gouverné tout droit sur l'île de Rhodes, – ont été ralliés là par une flotte de réserve.

PREMIER SÉNATEUR.

– C'est ce que je pensais... Combien de bâtiments, à votre calcul?

LE MESSAGER.

– Trente voiles; maintenant ils reviennent – sur leur route et dirigent franchement – leur expédition sur Chypre... Le seigneur Montano, – votre fidèle et très-vaillant serviteur, – prend la respectueuse liberté de vous en donner avis, – et vous prie de le croire.

LE DOGE.

– Il est donc certain que c'est contre Chypre ! – Est-ce que Marcus Luccicos n'est pas à la ville?

PREMIER SÉNATEUR.

– Il est maintenant à Florence.

LE DOGE.

– Écrivez-lui de notre part de revenir, au train de poste.

PREMIER SÉNATEUR.

– Voici venir Brabantio et le vaillant More.

Entrent BRABANTIO, OTHELLO, IAGO, RODERIGO et des officiers.

LE DOGE.

– Vaillant Othello, nous avons à vous employer sur-le-champ – contre l'ennemi commun, l'Ottoman.

A Brabantio.

– Je ne vous voyais pas : soyez le bienvenu, noble seigneur. – Vos conseils et votre aide nous ont manqué cette nuit.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 247).

* Transcrição *

SCÈNE III. 247

Entre un MESSAGER.

LE MESSAGER.

– Révérends et gracieux seigneurs, les Ottomans, – après avoir gouverné tout droit sur l'île de Rhodes, – ont été ralliés là par une flotte de réserve.

PREMIER SÉNATEUR.

– C'est ce que je pensais... Combien de bâtiments, à votre calcul ?

LE MESSAGER.

– Trente voiles; maintenant ils reviennent – sur leur route et dirigent franchement – leur expédition sur Chypre... Le seigneur Montano, – votre fidèle et très-vaillant serviteur, – prend la respectueuse liberté de vous en donner avis, – et vous prie de le croire.

LE DOGE.

– Il est donc certain que c'est contre Chypre ! – Est-ce que Marcus Luccicos n'est pas à la ville ?

PREMIER SÉNATEUR.

– Il est maintenant à Florence.

LE DOGE.

– Ecrivez-lui de notre part de revenir, au train de poste.

PREMIER SÉNATEUR.

– Voici venir Brabantio et le vaillant More. z

Entrent BRABANTIO, OTHELLO, IAGO, RODERIGO et des Officiers.

LE DOGE.

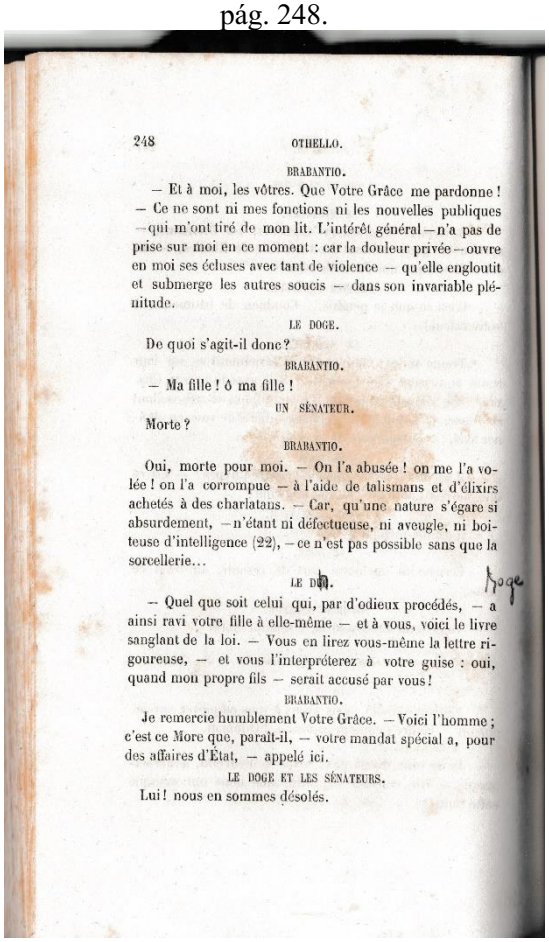
– Vaillant Othello, nous avons à vous employer sur-le-champ – contre l'ennemi commun, l'Ottoman.

A Brabantio.

– Je ne vous voyais pas: soyez le bienvenu, noble seigneur. – Vos conseils et votre aide nous ont manqué cette nuit.

10.4.29Apêndice 10.4.XXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 248

Figura 517 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 248.



248 OTHELLO.

BRABANTIO.

– Et à moi, les vôtres. Que Votre Grâce me pardonne ! – Ce ne sont ni mes fonctions ni les nouvelles publiques – qui m'ont tiré de mon lit. L'intérêt général – n'a pas de prise sur moi en ce moment : car la douleur privée – ouvre en moi ses écluses avec tant de violence – qu'elle engloutit et submerge les autres soucis – dans son invariable plénitude.

LE DOGE.

De quoi s'agit-il donc ?

BRABANTIO.

– Ma fille ! ô ma fille !

UN SÉNATEUR.

Morte ?

BRABANTIO.

Oui, morte pour moi. – On l'a abusée ! on me l'a volée ! on l'a corrompue – à l'aide de talismans et d'élixirs achetés à des charlatans. – Car, qu'une nature s'égare si absurdement, – n'étant ni défectueuse, ni aveugle, ni boiteuse d'intelligence (22), – ce n'est pas possible sans que la sorcellerie...

LE DOGE.

Doge

– Quel que soit celui qui, par d'odieux procédés, – a ainsi ravi votre fille à elle-même – et à vous, voici le livre sanglant de la loi. – Vous en lirez vous-même la lettre rigoureuse, – et vous l'interpréterez à votre guise : oui, quand mon propre fils – serait accusé par vous !

BRABANTIO.

Je remercie humblement Votre Grâce. – Voici l'homme ; c'est ce More que, paraît-il, – votre mandat spécial a, pour des affaires d'État, – appelé ici.

LE DOGE ET LES SÉNATEURS.

Lui ! nous en sommes désolés.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 248).

* Transcrição *

248 OTHELLO.

BRABANTIO.

– Et à moi, les vôtres. Que Votre Grâce me pardonne ! – Ce ne sont ni mes fonctions ni les nouvelles publiques – qui m'ont tiré de mon lit. L'intérêt général – n'a pas de prise sur moi en ce moment: car la douleur privée – ouvre en moi ses écluses avec tant de violence – qu'elle engloutit et submerge les autres soucis – dans son invariable plénitude.

LE DOGE.

De quoi s'agit-il donc?

BRABANTIO.

– Ma fille ! ô ma fille !

UN SÉNATEUR.

Morte?

BRABANTIO.

Oui, morte pour moi. – On l'a abusée ! on me l'a volée ! on l'a corrompue – à l'aide de talismans et d'élixirs achetés à des charlatans. – Car, qu'une nature s'égare si absurdement, – n'étant ni défectueuse, ni aveugle, ni boiteuse d'intelligence (22), – ce n'est pas possible sans que la sorcellerie...

LE DOGE. Doge

– Quel que soit celui qui, par d'odieux procédés, – a ainsi ravi votre fille à elle-même – et à vous, voici le livre sanglant de la loi. – Vous en lirez vous-même la lettre rigoureuse, – et vous l'interpréterez à votre guise: oui, quand mon propre fils – serait accusé par vous !

BRABANTIO.

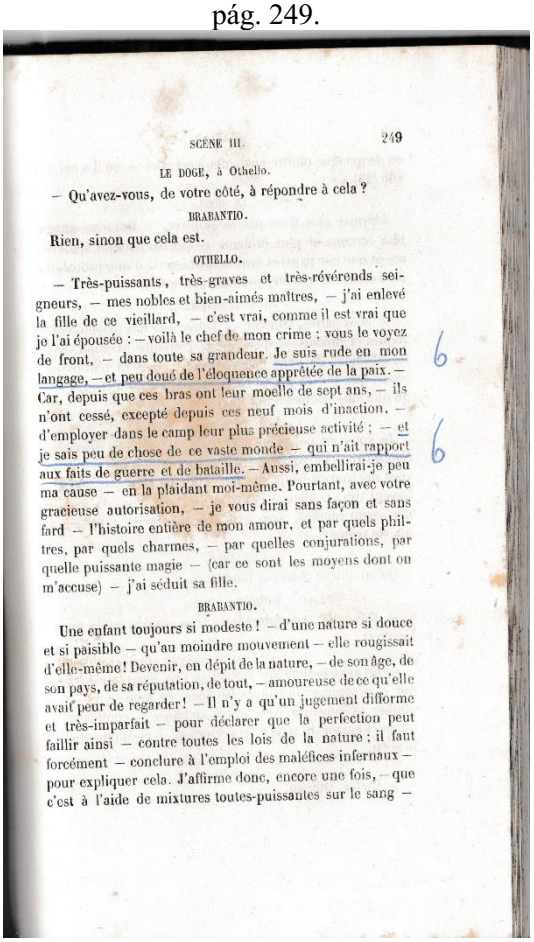
Je remercie humblement Votre Grâce. – Voici l'homme; c'est ce More que, paraît-il, – volie mandat spécial a, pour des affaires d'État, – appelé ici.

LE DOGE ET LES SÉNATEURS.

Lui ! nous en sommes désolés.

10.4.30Apêndice 10.4.XXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 249

Figura 518 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 249.



SCÈNE III. 249

LE DOGE, à Othello.

– Qu'avez-vous, de votre côté, à répondre à cela ?

BRABANTIO.

Rien, sinon que cela est.

OTHELLO.

– Très-puissants, très-graves et très-révérends seigneurs, – mes nobles et bien-aimés maîtres, – j'ai enlevé la fille de ce vieillard, – c'est vrai, comme il est vrai que je l'ai épousée : – voilà le chef de mon crime ; vous le voyez de front, – dans toute sa grandeur. Je suis rude en mon langage, – et peu doué de l'éloquence apprêtée de la paix. – Car, depuis que ces bras ont leur moelle de sept ans, – ils n'ont cessé, excepté depuis ces neuf mois d'inaction, – d'employer dans le camp leur plus précieuse activité ; – et je sais peu de chose de ce vaste monde – qui n'ait rapport aux faits de guerre et de bataille. – Aussi, embellirai-je peu ma cause – en la plaidant moi-même. Pourtant, avec votre gracieuse autorisation, – je vous dirai sans façon et sans fard – l'histoire entière de mon amour, et par quels philtres, par quels charmes, – par quelles conjurations, par quelle puissante magie – (car ce sont les moyens dont on m'accuse) – j'ai séduit sa fille.

BRABANTIO.

Une enfant toujours si modeste ! – d'une nature si douce et si paisible – qu'au moindre mouvement – elle rougissait d'elle-même! Devenir, en dépit de la nature, – de son âge, de son pays, de sa réputation, de tout, – amoureuse de ce qu'elle avait peur de regarder! – Il n'y a qu'un jugement difforme et très-imparfait – pour déclarer que la perfection peut faillir ainsi – contre toutes les lois de la nature ; il faut forcément – conclure à l'emploi des maléfices infernaux – pour expliquer cela. J'affirme donc, encore une fois, – que c'est à l'aide de mixtures toutes-puissantes sur le sang –

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 249).

* Transcrição *

SCÈNE III. 249

LE DOGE, à Othello.

- Qu'avez-vous, de Votre côté, à répondre à cela ?

BRABANTIO.

Rien, sinon que cela est.

OTHELLO.

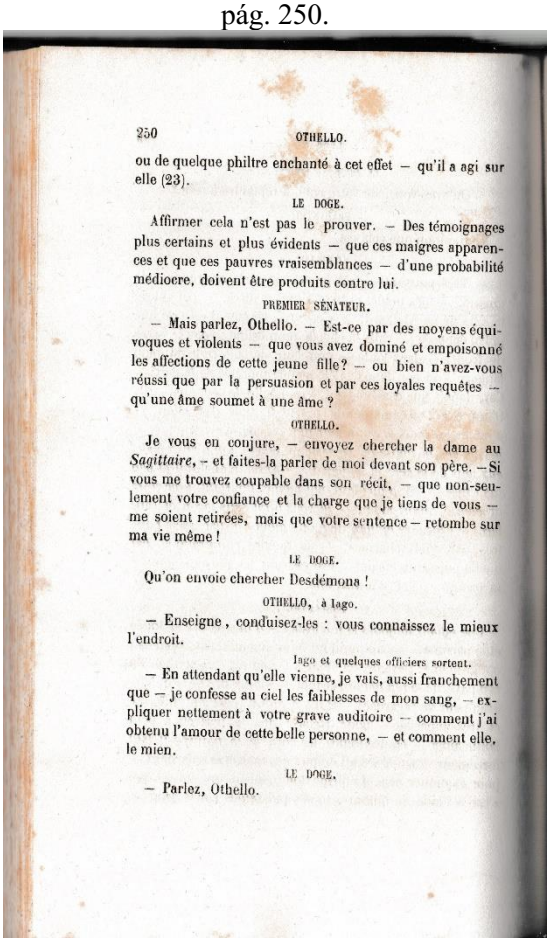
– Très-puissants, très-graves et très-révérends seigneurs, – mes nobles et bien-aimés maîtres, – j'ai enlevé la fille de ce vieillard, – c'est vrai, comme il est vrai que je l'ai épousée: – voilà le chef de mon crime; vous le voyez de front, – dans toute sa grandeur. Je suis rude en mon langage, – et peu doué de l'éloquence apprêtée de la paix. – Car, depuis que ces bras ont leur moelle de sept ans, – ils n'ont cessé, excepté depuis ces neuf mois d'inaction, – d'employer dans le camp leur plus précieuse activité; – et je sais peu de chose de ce vaste monde – qui n'ait rapport aux faits de guerre et de bataille. – Aussi, embellirai-je peu ma cause – en la plaidant moi-même. Pourtant, avec votre gracieuse autorisation, – je vous dirai sans façon et sans fard – l'histoire entière de mon amour, et par quels philtres, par quels charmes, – par quelles conjurations, par quelle puissante magie – (car ce sont les moyens dont on m'accuse) – j'ai séduit sa fille.

BRABANTIO.

Une enfant toujours si modeste ! – d'une naîure si douce et si paisible – qu'au moindre mouvement – elle rougissait d'elle-même! Devenir, en dépit de la nature, – de son âge, de son pays, de sa réputation, de tout, – amoureuse de ce qu'elle avait peur de regarder! – Il n'y a qu'un jugement difforme et très-imparfait – pour déclarer que la perfection peut faillir ainsi – contre toutes les lois de la nature; il faut forcément – conclure à l'emploi des maléfices infernaux – pour expliquer cela. J'affirme donc, encore une fois, – que c'est à l'aide de mixtures toutes-puissantes sur le sang –

10.4.31Apêndice 10.4.XXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 250

Figura 519 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 250.



250 OTHELLO.

ou de quelque philtre enchanté à cet effet — qu'il a agi sur elle (23).

LE DOGE.

Affirmer cela n'est pas le prouver. — Des témoignages plus certains et plus évidents — que ces maigres apparences et que ces pauvres vraisemblances — d'une probabilité médiocre, doivent être produits contre lui.

PREMIER SÉNATEUR.

— Mais parlez, Othello. — Est-ce par des moyens équivoques et violents — que vous avez dominé et empoisonné les affections de cette jeune fille? — ou bien n'avez-vous réussi que par la persuasion et par ces loyales requêtes — qu'une âme soumet à une âme ?

OTHELLO.

Je vous en conjure, — envoyez chercher la dame au *Sagittaire*, — et faites-la parler de moi devant son père. — Si vous me trouvez coupable dans son récit, — que non-seulement votre confiance et la charge que je tiens de vous — me soient retirées, mais que votre sentence — retombe sur ma vie même !

LE DOGE.

Qu'on envoie chercher Desdémona !

OTHELLO, à Iago.

— Enseigne, conduisez-les : vous connaissez le mieux l'endroit.

Iago et quelques officiers sortent.

— En attendant qu'elle vienne, je vais, aussi franchement que — je confesse au ciel les faiblesses de mon sang, — expliquer nettement à votre grave auditoire — comment j'ai obtenu l'amour de cette belle personne, — et comment elle, le mien.

LE DOGE.

— Parlez, Othello.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 250).

* Transcrição *

250 OTHELLO.

ou de quelque philtre enchanté à cet effet – qu'il a agi sur elle (23).

LE DOGE.

Affirmer cela n'est pas le prouver. – Des témoignages plus certains et plus évidents – que ces maigres apparences et que ces pauvres vraisemblances – d'une probabilité médiocre, doivent être produits contre lui.

PREMIER SÉNATEUR.

– Mais parlez, Othello. – Est-ce par des moyens équivoques et violents – que vous avez dominé et empoisonné les affections de cette jeune fille? – ou bien n'avez-vous réussi que par la persuasion et par ces loyales requêtes – qu'une âme soumet à une âme ?

OTHELLO.

Je vous en conjure, – envoyez chercher la dame au *Sagittaire*, – et faites-la parler de moi devant son père. – Si vous me trouvez coupable dans son récit, – que non-seulement votre confiance et la charge que je tiens de vous – me soient retirées, mais que votre sentence – retombe sur ma vie même !

LE DOGE.

Qu'on envoie chercher Desdémona î

OTHELLO, à Iago.

– Enseigne, conduisez-les: vous connaissez le mieux l'endroit.

Iago et quelques off'u'iers sortent.

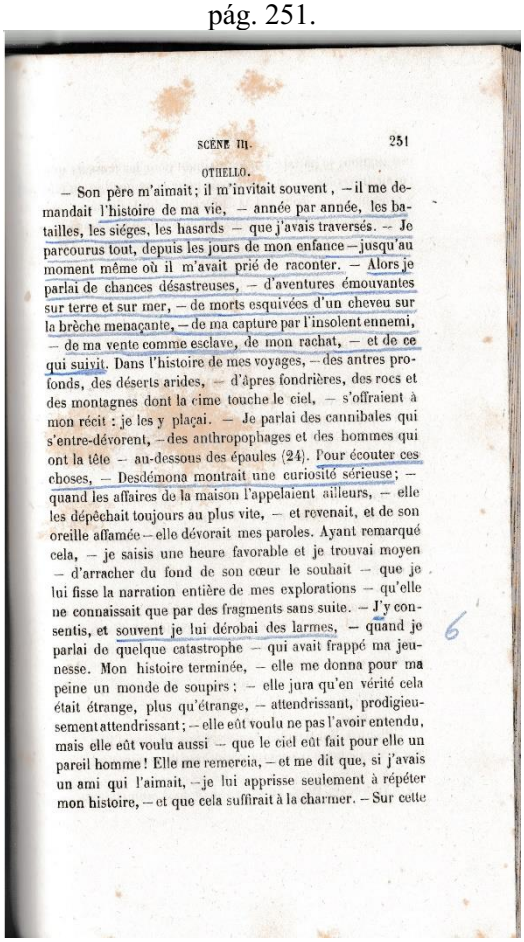
– En attendant qu'elle vienne, je vais, aussi franchement que – je confesse au ciel les faiblesses de mon sang, – expliquer nettement à votre grave auditoire – comment j'ai obtenu l'amour de cette belle personne, – et comment elle, le mien.

LE DOGE.

– Parlez, Othello.

10.4.32Apêndice 10.4.XXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 251

Figura 520 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 251.



SCÈNE III. 251

OTHELLO.

– Son père m'aimait; il m'invitait souvent, – il me demandait l'histoire de ma vie, – année par année, les batailles, les siéges, les hasards – que j'avais traversés. – Je parcourus tout, depuis les jours de mon enfance – jusqu'au moment même où il m'avait prié de raconter. – Alors je parlai de chances désastreuses, – d'aventures émouvantes sur terre et sur mer, – de morts esquivées d'un cheveu sur la brèche menaçante, – de ma capture par l'insolent ennemi, – de ma vente comme esclave, de mon rachat, – et de ce qui suivit. Dans l'histoire de mes voyages, – des antres profonds, des déserts arides, – d'âpres fondrières, des rocs et des montagnes dont la cime touche le ciel, – s'offraient à mon récit : je les y plaçai. – Je parlai des cannibales qui s'entre-dévorent, – des anthropophages et des hommes qui ont la tête – au-dessous des épaules (24). Pour écouter ces choses, – Desdémona montrait une curiosité sérieuse; – quand les affaires de la maison l'appelaient ailleurs, – elle les dépêchait toujours au plus vite, – et revenait, et de son oreille affamée – elle dévorait mes paroles. Ayant remarqué cela, – je saisis une heure favorable et je trouvai moyen – d'arracher du fond de son cœur le souhait – que je lui fisse la narration entière de mes explorations – qu'elle ne connaissait que par des fragments sans suite. – J'y consentis, et souvent je lui dérobai des larmes, – quand je parlai de quelque catastrophe – qui avait frappé ma jeunesse. Mon histoire terminée, – elle me donna pour ma peine un monde de soupirs; – elle jura qu'en vérité cela était étrange, plus qu'étrange, – attendrissant, prodigieusement attendrissant; – elle eût voulu ne pas l'avoir entendu, mais elle eût voulu aussi – que le ciel eût fait pour elle un pareil homme! Elle me remercia, – et me dit que, si j'avais un ami qui l'aimait, – je lui apprisse seulement à répéter mon histoire, – et que cela suffirait à la charmer. – Sur cette

6

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 251).

* Transcrição *

SCÈNE III. 251

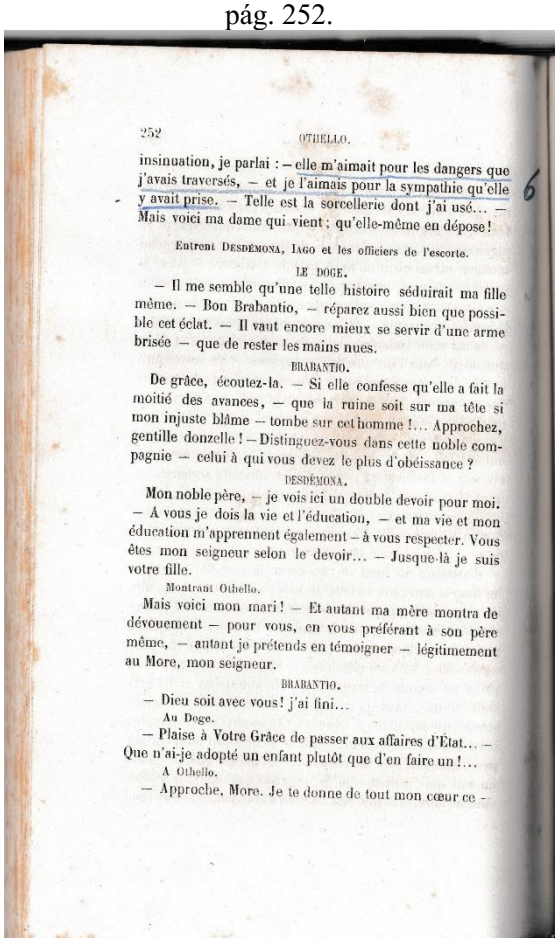
OTHELLO.

– Son père m'aimait; il m'invitait souvent, – il me demandait l'histoire de ma vie, – année par année, les batailles, les sièges, les hasards – que j'avais traversés. – Je parcourus tout, depuis les jours de mon enfance – jusqu'au moment même où il m'avait prié de raconter. – Alors je parlai de chances désastreuses, – d'aventures émouvantes sur terre et sur mer, – de morts esquivées d'un cheveu sur la brèche menaçante, – de ma capture par l'insolent ennemi, – de ma vente comme esclave, de mon rachat, – et de ce qui suivit. Dans l'histoire de mes voyages, – des antres profonds, des déserts arides, – d'âpres fondrières, des rocs et des montagnes dont la cime touche le ciel, – s'offraient à mon récit: je les y plaçai. – Je parlai des cannibales qui s'entre-dévorent, -des anthropophages et des hommes qui ont la tête – au-dessous des épaules (24). Pour écouter ces choses, – Desdémona montrait une curiosité sérieuse; – quand les affaires de la maison l'appelaient ailleurs, – elle les dépêchait toujours au plus vite, – et revenait, et de son oreille affamée – elle dévorait mes paroles. Ayant remarqué cela, – je saisis une heure favorable et je trouvai moyen – d'arracher du fond de son coeur le souhait – que je lui fisse la narration entière de mes explorations – qu'elle ne connaissait que par des fragments sans suite. – J'y consentis, et souvent je lui dérobai des larmes, – quand je parlai do quelque catastrophe – qui avait frappé ma jeunesse. Mon histoire terminée, – elle me donna pour ma peine un monde de soupirs: – elle jura qu'en vérité cela était étrange, plus qu'étrange, – attendrissant, prodigieusement attendrissant; – elle eût voulu ne pas l'avoir entendu, mais elle eût voulu aussi – que le ciel eût fait pour elle un pareil homme ! Elle me remercia, – et me dit que, si j'avais un ami qui l'aimait, – je lui apprisse seulement à répéter mon histoire, – et que cela suffirait à la charmer. – Sur cette

6

10.4.33Apêndice 10.4.XXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 252

Figura 521 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 252.



252 OTHELLO.

insinuation, je parlai : — elle m'aimait pour les dangers que j'avais traversés, — et je l'aimais pour la sympathie qu'elle y avait prise. — Telle est la sorcellerie dont j'ai usé... — Mais voici ma dame qui vient ; qu'elle-même en dépose!

Entrent DESDÉMONA, IAGO et les officiers de l'escorte.

LE DOGE.

— Il me semble qu'une telle histoire séduirait ma fille même. — Bon Brabantio, — réparez aussi bien que possible cet éclat. — Il vaut encore mieux se servir d'une arme brisée — que de rester les mains nues.

BRABANTIO.

De grâce, écoutez-la. — Si elle confesse qu'elle a fait la moitié des avances, — que la ruine soit sur ma tête si mon injuste blâme — tombe sur cet homme !... Approchez, gentille donzelle ! — Distinguez-vous dans cette noble compagnie — celui à qui vous devez le plus d'obéissance ?

DESDÉMONA.

Mon noble père, — je vois ici un double devoir pour moi. — A vous je dois la vie et l'éducation, — et ma vie et mon éducation m'apprennent également — à vous respecter. Vous êtes mon seigneur selon le devoir... — Jusque-là je suis votre fille.

Montrant Othello.

Mais voici mon mari ! — Et autant ma mère montra de dévouement — pour vous, en vous préférant à son père même, — autant je prétends en témoigner — légitimement au More, mon seigneur.

BRABANTIO.

— Dieu soit avec vous! j'ai fini...

Au Doge.

— Plaise à Votre Grâce de passer aux affaires d'État... — Que n'ai-je adopté un enfant plutôt que d'en faire un !...

A Othello.

— Approche, More. Je te donne de tout mon cœur ce -

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 252).

* Transcrição *

252 OTHELLO.

insinuation, je parlai: – elle m'aimait pour les dangers que j'avais traversés, – et je l'aimais pour la sympathie qu'elle y avait prise. – Telle est la sorcellerie dont j'ai usé... – Mais voici ma dame qui vient; qu'elle-même en dépose! 6

Entrent DESDEMONA, IAGO et les officiers de l'escorte.

LE DOGE.

– Il me semble qu'une telle histoire séduirait ma fille même.

BRASANTIO.

De grâce, écoutez-la. – Si elle confesse qu'elle a fait la moitié des avances, – que la ruine soit sur ma tête si mon injuste blâme – tombe sur cet homme !... Approchez, gentille donzelle ! – Distinguez-vous dans cette noble compagnie – celui à qui vous devez le plus d'obéissance ?

DESDÉMONA.

Mon noble père, – je vois ici un double devoir pour moi. – A vous je dois la vie et l'éducation, – et ma vie et mon éducation m'apprennent également – à vous respecter. Vous êtes mon seigneur selon le devoir... – Jusque-là je suis votre fille.

Montrant Othello.

Mais voici mon mari ! – Et autant ma mère montra de dévouement – pour vous, en vous préférant à son père même, – autant je prétends en témoigner – légitimement au More, mon seigneur.

BRABANTIO.

– Dieu soilavec vous! j'ai fini...

Au Doge.

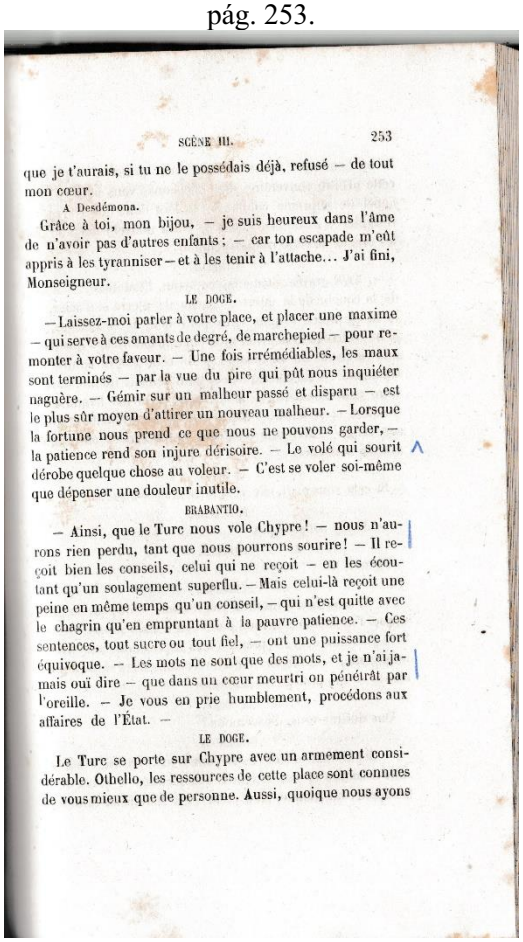
– Plaise à Votre Grâce de passer aux affaires d'État... - Que n'ai-je adopté un enfant plutôt que d'en faire un !...

A Othello.

– Approche, More,.le te donne de tout mon coeur ce-

10.4.34Apêndice 10.4.XXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 253

Figura 522 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 253.



SCÈNE III. 253

que je t'aurais, si tu ne le possédais déjà, refusé — de tout mon cœur.

A Desdémona.

Grâce à toi, mon bijou, — je suis heureux dans l'âme de n'avoir pas d'autres enfants ; — car ton escapade m'eût appris à les tyranniser — et à les tenir à l'attache... J'ai fini, Monseigneur.

LE DOGE.

— Laissez-moi parler à votre place, et placer une maxime — qui serve à ces amants de degré, de marchepied — pour remonter à votre faveur. — Une fois irrémédiables, les maux sont terminés — par la vue du pire qui pût nous inquiéter naguère. — Gémir sur un malheur passé et disparu — est le plus sûr moyen d'attirer un nouveau malheur. — Lorsque la fortune nous prend ce que nous ne pouvons garder, — la patience rend son injure dérisoire. — Le volé qui sourit dérobe quelque chose au voleur. — C'est se voler soi-même que dépenser une douleur inutile.

BRABANTIO.

— Ainsi, que le Turc nous vole Chypre ! — nous n'aurons rien perdu, tant que nous pourrons sourire ! — Il reçoit bien les conseils, celui qui ne reçoit — en les écoutant qu'un soulagement superflu. — Mais celui-là reçoit une peine en même temps qu'un conseil, — qui n'est quitte avec le chagrin qu'en empruntant à la pauvre patience. — Ces sentences, tout sucre ou tout fiel, — ont une puissance fort équivoque. — Les mots ne sont que des mots, et je n'ai jamais ouï dire — que dans un cœur meurtri on pénétrât par l'oreille. — Je vous en prie humblement, procédons aux affaires de l'État. —

LE DOGE.

Le Turc se porte sur Chypre avec un armement considérable. Othello, les ressources de cette place sont connues de vous mieux que de personne. Aussi, quoique nous ayons

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 253).

* Transcrição *

SCÈNE III. 253

que je t'aurais, si tu ne le possédais déjà, refusé – de tout mon coeur.

A Desdémona.

Grâce à toi, mon bijou, – je suis heureux dans l'âme de n'avoir pas d'autres enfants; – car ton escapade m'eût appris à les tyranniser – et à les tenir à l'attache... J'ai fini, Monseigneur.

LE DOGE.

– Laissez-moi parler à votre place, et placer une maxime – qui serve à ces amants de degré, de marchepied – pour remonter à votre faveur. – Une fois irrémédiables, les maux sont terminés – par la vue du pire qui pût nous inquiéter naguère. – Gémir surun malheur passé et disparu – est le plus sûr moyen d'attirer un nouveau malheur. – Lorsque la fortune nous prend ce que nous ne pouvons garder, – la patience rend son injure dérisoire. – Le volé qui sourit dérobe quelque chose au voleur. – C'est se voler soi-même que dépenser une douleur inutile.

BRABANTIO.

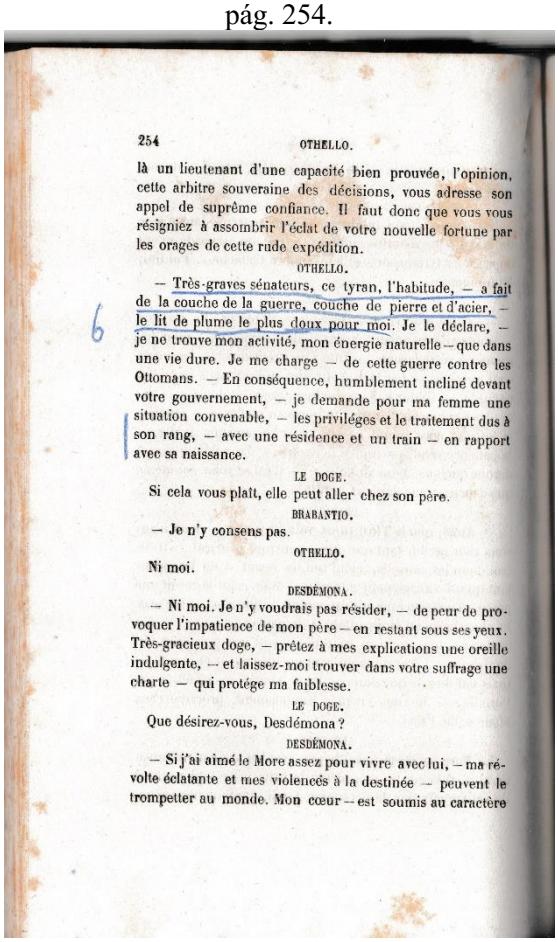
– Ainsi, que le Turc nous vole Chypre! – nous n'aurons rien perdu, tant que nous pourrons sourire F – Il reçoit bien.les conseils, celui qui ne reçoit – en les écoutant qu'un soulagement superllu. – Mais celui-là reçoit une peine en même temps qu'un conseil, – qui n'est quitte avec le chagrin qu'en empruntant à la pauvre patience. – Ces sentences, tout sucre ou tout fiel, – ont une puissance fort équivoque. – Les mots ne sont que des mots, et je n'ai jamais ouï dire – que dans un coeur meurtri on pénétrât par l'oreille. – Je vous en prie humblement, procédons aux affaires de l'État. –

LE DOGE.

Le Turc se porte sur Chypre avec un armement considérable. Othello, les ressources de cette place sont connues de vous mieux que de personne. Aussi, quoique nous ayons

10.4.35Apêndice 10.4.XXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 254

Figura 523 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 254.



254 OTHELLO.

là un lieutenant d'une capacité bien prouvée, l'opinion, cette arbitre souveraine des décisions, vous adresse son appel de suprême confiance. Il faut donc que vous vous résigniez à assombrir l'éclat de votre nouvelle fortune par les orages de cette rude expédition.

OTHELLO.

— Très-graves sénateurs, ce tyran, l'habitude, — a fait de la couche de la guerre, couche de pierre et d'acier, — le lit de plume le plus doux pour moi. Je le déclare, — je ne trouve mon activité, mon énergie naturelle — que dans une vie dure. Je me charge — de cette guerre contre les Ottomans. — En conséquence, humblement incliné devant votre gouvernement, — je demande pour ma femme une situation convenable, — les priviléges et le traitement dus à son rang, — avec une résidence et un train — en rapport avec sa naissance.

LE DOGE.

Si cela vous plaît, elle peut aller chez son père.

BRABANTIO.

— Je n'y consens pas.

OTHELLO.

Ni moi.

DESDÉMONA.

— Ni moi. Je n'y voudrais pas résider, — de peur de provoquer l'impatience de mon père — en restant sous ses yeux. Très-gracieux doge, — prêtez à mes explications une oreille indulgente, — et laissez-moi trouver dans votre suffrage une charte — qui protége ma faiblesse.

LE DOGE.

Que désirez-vous, Desdémona ?

DESDÉMONA.

— Si j'ai aimé le More assez pour vivre avec lui, — ma révolte éclatante et mes violences à la destinée — peuvent le trompetter au monde. Mon cœur — est soumis au caractère

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 254).

* Transcrição *

254 OTHELLO.

là un lieutenant d'une capacité bien prouvée, l'opinion, cette arbitre souveraine des décisions, vous adresse son appel de suprême confiance. Il faut donc que vous vous résigniez à assombrir l'éclat de votre nouvelle fortune par les orages de cette rude expédition.

OTHELLO.

– Très -graves sénateurs, ce tyran, l'habitude, – a fait de la couche de la guerre, couche de pierre et d'acier, – le lit de plume le plus doux pour moi. Je le déclare, – je ne trouve mon activité, mon énergie naturelle – que dans une vie dure. Je me charge – de cette guerre contre les Ottomans. – En conséquence, humblement incliné devant votre gouvernement, – je demande pour ma femme une situation convenable, – les privilèges et le traitement dus à son rang, – avec une résidence et un train – en rapport avec sa naissance.

LE DOGE.

Si cela vous plaît, elle peut aller chez son père.

BRABANTIO.

– Je n'y consens pas.

OTHELLO.

Ni moi.

DESDÉMONA.

– Ni moi. Je n'y voudrais pas résider, – de peur de provoquer l'impatience de mon père – en restant sous ses yeux. Très-gracieux doge, – prêtez à mes explications une oreille indulgente, – et laissez-moi trouver dans votre suffrage une charte – qui protège ma faiblesse.

LE DOGE.

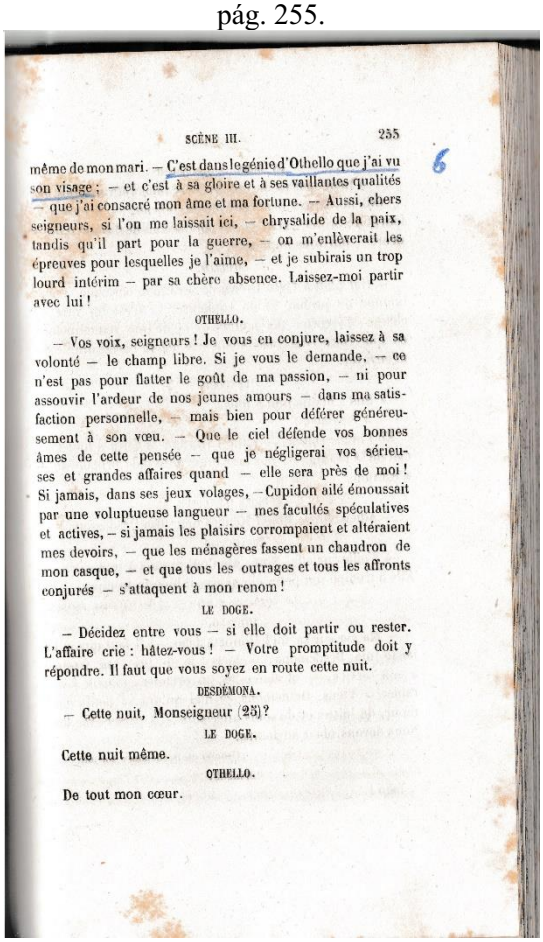
Que désirez-vous, Desdémona?

DESDÉMONA.

– Si j'ai aimé le, More assez pour vivre avec lui, – ma révolte éclatante et mes violences à la destinée – peuvent le trompetter au monde. Mon coeur -est soumis au caractère

10.4.36Apêndice 10.4.XXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 255

Figura 524 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 255.



SCÈNE III. 255

même de mon mari. — C'est dans le génie d'Othello que j'ai vu son visage ; — et c'est à sa gloire et à ses vaillantes qualités — que j'ai consacré mon âme et ma fortune. — Aussi, chers seigneurs, si l'on me laissait ici, — chrysalide de la paix, tandis qu'il part pour la guerre, — on m'enlèverait les épreuves pour lesquelles je l'aime, — et je subirais un trop lourd intérim — par sa chère absence. Laissez-moi partir avec lui !

OTHELLO.

— Vos voix, seigneurs ! Je vous en conjure, laissez à sa volonté — le champ libre. Si je vous le demande, — ce n'est pas pour flatter le goût de ma passion, — ni pour assouvir l'ardeur de nos jeunes amours — dans ma satisfaction personnelle, — mais bien pour déférer généreusement à son vœu. — Que le ciel défende vos bonnes âmes de cette pensée — que je négligerai vos sérieuses et grandes affaires quand — elle sera près de moi ! Si jamais, dans ses jeux volages, — Cupidon ailé émoussait par une voluptueuse langueur — mes facultés spéculatives et actives, — si jamais les plaisirs corrompaient et altéraient mes devoirs, — que les ménagères fassent un chaudron de mon casque, — et que tous les outrages et tous les affronts conjurés — s'attaquent à mon renom !

LE DOGE.

— Décidez entre vous — si elle doit partir ou rester. L'affaire crie : hâtez-vous ! — Votre promptitude doit y répondre. Il faut que vous soyez en route cette nuit.

DESDÉMONA.

— Cette nuit, Monseigneur (25)?

LE DOGE.

Cette nuit même.

OTHELLO.

De tout mon cœur.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 255).

* Transcrição *

SCÈNE III. 255

même de mon mari. – C'est dans le génie d'Othello que j'ai vu son visage; – et c'est à sa gloire et à ses vaillantes qualités – que j'ai consacré mon âme et ma fortune. – Aussi, chers seigneurs, si l'on me laissait ici, – chrysalide de la paix, tandis qu'il part "pour la guerre, – on m'enlèverait les épreuves pour lesquelles je l'aime, – et je subirais un trop lourd intérim – par sa chère absence. Laissez-moi partir avec lui !

OTHELLO.

– Vos voix, seigneurs ! Je vous en conjure, laissez à sa volonté – le champ libre. Si je vous le demande, – ce n'est pas pour flatter le goût de ma passion, – ni pour assouvir l'ardeur de nos jeunes amours – dans ma satisfaction personnelle, – mais bien pour déférer généreusement à son voeu. – Que le ciel défende vos bonnes âmes de cette pensée – que je négligerai vos sérieuses et grandes affaires quand – elle sera près de moi ! Si jamais, dans ses jeux volages, – Cupidon ailé émoussait par une voluptueuse langueur – mes facultés spéculatives et actives, – si jamais les plaisirs corrompaient et altéraient mes devoirs, – que les ménagères fassent un chaudron de mon casque, – et que tous les outrages et tous les affronts conjurés – s'attaquent à mon renom !

LE DOGE.

– Décidez entre vous – si elle doit partir ou rester. L'affaire crie: hâtez-vous ! – Votre promptitude doit y répondre. Il faut que vous soyez en route cette nuit.

DESDÉMONA.

– Cette nuit, Monseigneur (25)?

LE DOGE.

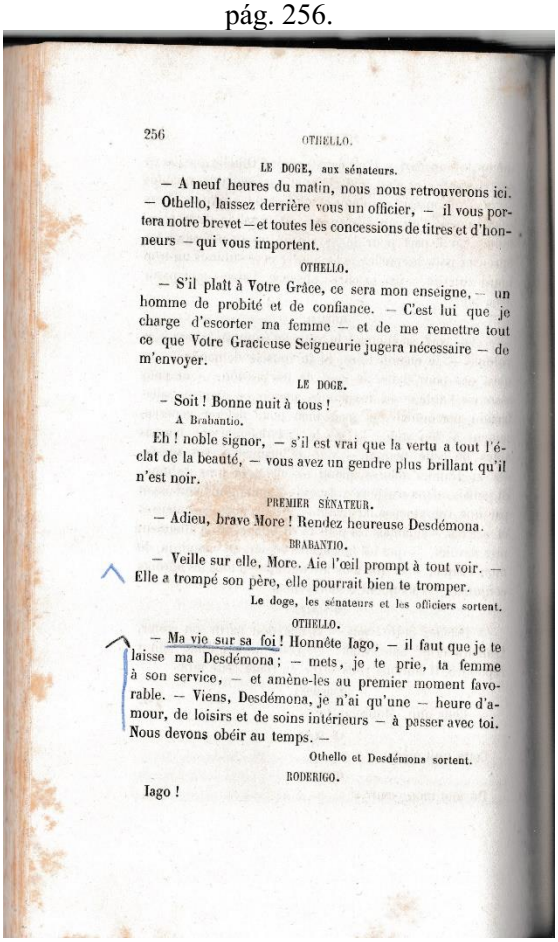
Cette nuit même.

OTHELLO.

De tout mon coeur.

10.4.37Apêndice 10.4.XXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 256

Figura 525 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 256.



256 OTHELLO.

LE DOGE, aux sénateurs.

— A neuf heures du matin, nous nous retrouverons ici. — Othello, laissez derrière vous un officier, — il vous portera notre brevet — et toutes les concessions de titres et d'honneurs — qui vous importent.

OTHELLO.

— S'il plaît à Votre Grâce, ce sera mon enseigne, — un homme de probité et de confiance. — C'est lui que je charge d'escorter ma femme — et de me remettre tout ce que Votre Gracieuse Seigneurie jugera nécessaire — de m'envoyer.

LE DOGE.

— Soit ! Bonne nuit à tous !

A Brabantio.

Eh ! noble signor, — s'il est vrai que la vertu a tout l'éclat de la beauté, — vous avez un gendre plus brillant qu'il n'est noir.

PREMIER SÉNATEUR.

— Adieu, brave More ! Rendez heureuse Desdémona.

BRABANTIO.

— Veille sur elle, More. Aie l'œil prompt à tout voir. — Elle a trompé son père, elle pourrait bien te tromper.

Le doge, les sénateurs et les officiers sortent.

OTHELLO.

— Ma vie sur sa foi ! Honnête Iago, — il faut que je te laisse ma Desdémona ; — mets, je te prie, ta femme à son service, — et amène-les au premier moment favorable. — Viens, Desdémona, je n'ai qu'une — heure d'amour, de loisirs et de soins intérieurs — à passer avec toi. Nous devons obéir au temps. —

Othello et Desdémona sortent.

RODERIGO.

Iago !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 256).

* Transcrição *

256 **OTHELLO.**

LE DOGE, aux sénateurs.

– A neuf heures du matin, nous nous retrouverons ici. – Othello, laissez derrière vous un officier, – il vous portera notre brevet – et toutes les concessions de titres et d'honneurs – qui vous importent.

OTHELLO.

– S'il plaît à Votre Grâce, ce sera mon enseigne, – un homme de probité et de confiance. – C'est lui que je charge d'escorter ma femme – et de me remettre tout ce que Votre Gracieuse Seigneurie jugera nécessaire – de m'envoyer.

LE DOGE.

– Soit ! Bonne nuit à tous !

A Brabantio.

Eh ! noble signor, – s'il est vrai que la vertu a tout l'éclat de la beauté, – vous avez un gendre plus brillant qu'il n'est noir.

PREMIER SÉNATEUR.

– Adieu, brave More ! Rendez heureuse Desdémona.

BRABANTIO.

– Veille sur elle, More. Aie l'oeil prompt à tout voir. – Elle a trompé son père, elle pourrait bien te tromper.

Le doge, les sénateurs et lus ofilciers sortent.

OTHELLO.

– Ma vie sur sa foi! Honnête lago, – il faut que je te laisse ma Desdémona; – mets, je te prie, ta femme à son service, – et amène-les au premier moment favorable. – Viens, Desdémona, je n'ai qu'une – heure d'amour, de loisirs et de soins intérieurs – à passer avec toi. Nous devons obéir au temps. –

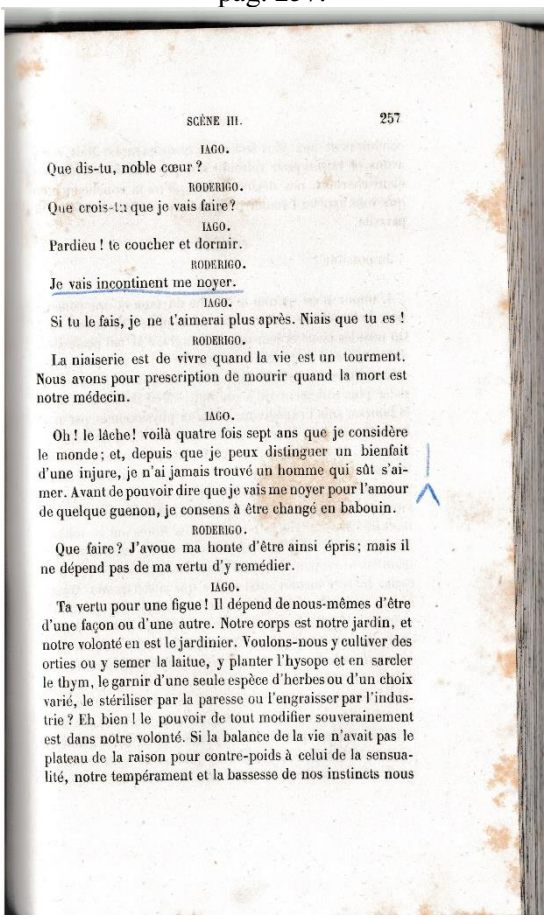
Othello et Desdémona sortent.

RODERIGO.

Iago !

10.4.38Apêndice 10.4.XXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 257

Figura 526 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 257.



SCÈNE III. 257

IAGO.

Que dis-tu, noble cœur ?

RODERIGO.

Que crois-tu que je vais faire ?

IAGO.

Pardieu ! te coucher et dormir.

RODERIGO.

Je vais incontinent me noyer.

IAGO.

Si tu le fais, je ne t'aimerai plus après. Niais que tu es !

RODERIGO.

La niaiserie est de vivre quand la vie est un tourment. Nous avons pour prescription de mourir quand la mort est notre médecin.

IAGO.

Oh ! le lâche! voilà quatre fois sept ans que je considère le monde; et, depuis que je peux distinguer un bienfait d'une injure, je n'ai jamais trouvé un homme qui sût s'aimer. Avant de pouvoir dire que je vais me noyer pour l'amour de quelque guenon, je consens à être changé en babouin.

RODERIGO.

Que faire ? J'avoue ma honte d'être ainsi épris; mais il ne dépend pas de ma vertu d'y remédier.

IAGO.

Ta vertu pour une figue ! Il dépend de nous-mêmes d'être d'une façon ou d'une autre. Notre corps est notre jardin, et notre volonté en est le jardinier. Voulons-nous y cultiver des orties ou y semer la laitue, y planter l'hysope et en sarcler le thym, le garnir d'une seule espèce d'herbes ou d'un choix varié, le stériliser par la paresse ou l'engraisser par l'industrie ? Eh bien ! le pouvoir de tout modifier souverainement est dans notre volonté. Si la balance de la vie n'avait pas le plateau de la raison pour contre-poids à celui de la sensualité, notre tempérament et la bassesse de nos instincts nous

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 257).

* Transcrição *

SCÈNE III. 257

IAGO.

Que dis-tu, noble cœur ?

RODERIGO.

Que crois-tu que je vais faire?

IAGO.

Pardieu ! te coucher et dormir.

RODERIGO.

Je vais incontinent me noyer.

IAGO.

Si tu le fais, je ne t'aimerai plus après. Niais que tu es !

RODERIGO.

La niaiserie est de vivre quand la vie est un tourment. Nous avons pour prescription de mourir quand la mort est notre médecin.

IAGO.

Oh ! le lâche! voilà quatre fois sept ans que je considère le monde; et, depuis que je peux distinguer un bienfait d'une injure, je n'ai jamais trouvé un homme qui sût s'aimer. Avant de pouvoir dire que je vais me noyer pour l'amour de quelque guenon, je consens à être changé en babouin.

RODERIGO.

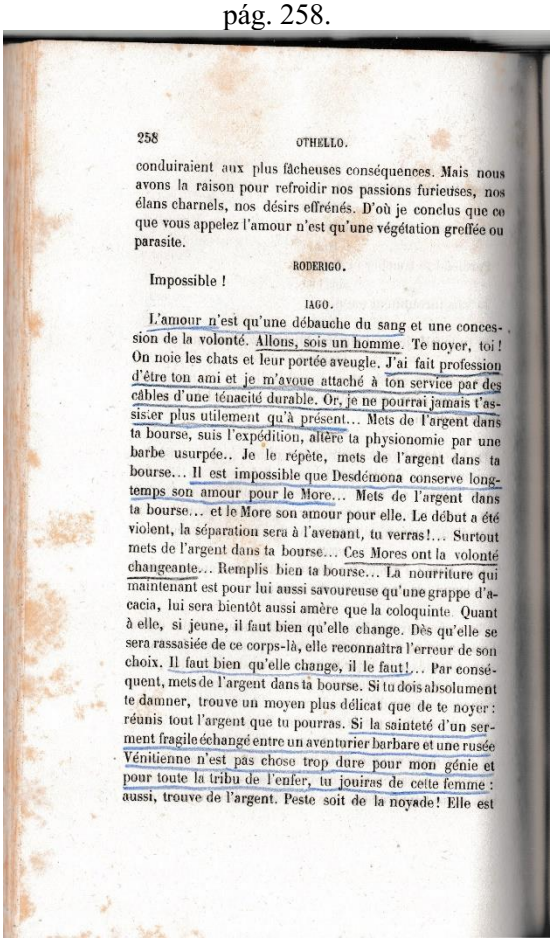
Que faire? J'avoue ma honte d'être ainsi épris; mais il ne dépend pas de ma vertu d'y remédier.

IAGO.

Ta vertu pour une figue ! Il dépend de nous-mêmes d'être d'une façon ou d'une autre. Notre corps est notre jardin, et notre volonté en est le jardinier. Voulons-nous y cultiver des orties ou y semer la laitue, y planter l'hysope et en sarcler le thym, le garnir d'une seule espèce d'herbes ou d'un choix varié, le stériliser par la paresse ou l'engraisser par l'industrie ? Eh bien ! le pouvoir de tout modifier souverainement est dans notre volonté. Si la balance de la vie n'avait pas le plateau de la raison pour contre-poids à celui de la sensualité, notre tempérament et la bassesse de nos instincts nous

10.4.39Apêndice 10.4.XL – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 258

Figura 527 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 258.



258 OTHELLO.

conduiraient aux plus fâcheuses conséquences. Mais nous avons la raison pour refroidir nos passions furieuses, nos élans charnels, nos désirs effrénés. D'où je conclus que ce que vous appelez l'amour n'est qu'une végétation greffée ou parasite.

RODERIGO.

Impossible !

IAGO.

L'amour n'est qu'une débauche du sang et une concession de la volonté. Allons, sois un homme. Te noyer, toi ! On noie les chats et leur portée aveugle. J'ai fait profession d'être ton ami et je m'avoue attaché à ton service par des câbles d'une ténacité durable. Or, je ne pourrai jamais t'assister plus utilement qu'à présent... Mets de l'argent dans ta bourse, suis l'expédition, altère ta physionomie par une barbe usurpée.. Je le répète, mets de l'argent dans ta bourse... Il est impossible que Desdémona conserve longtemps son amour pour le More... Mets de l'argent dans ta bourse... et le More son amour pour elle. Le début a été violent, la séparation sera à l'avenant, tu verras!... Surtout mets de l'argent dans ta bourse... Ces Mores ont la volonté changeante... Remplis bien ta bourse... La nourriture qui maintenant est pour lui aussi savoureuse qu'une grappe d'acacia, lui sera bientôt aussi amère que la coloquinte Quant à elle, si jeune, il faut bien qu'elle change. Dès qu'elle se sera rassasiée de ce corps-là, elle reconnaîtra l'erreur de son choix. Il faut bien qu'elle change, il le faut!... Par conséquent, mets de l'argent dans ta bourse. Si tu dois absolument te damner, trouve un moyen plus délicat que de te noyer: réunis tout l'argent que tu pourras. Si la sainteté d'un serment fragile échangé entre un aventurier barbare et une rusée Vénitienne n'est pas chose trop dure pour mon génie et pour toute la tribu de l'enfer, tu jouiras de cette femme : aussi, trouve de l'argent. Peste soit de la noyade! Elle est

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 258).

* Transcrição *

258 **OTHELLO.**

conduiraient aux plus fâcheuses conséquences. Mais nous avons la raison pour refroidir nos passions furieuses, nos élans charnels, nos désirs effrénés. D'où je conclus que ce que vous appelez l'amour n'est qu'une végétation greffée ou parasite.

RODERIGO.

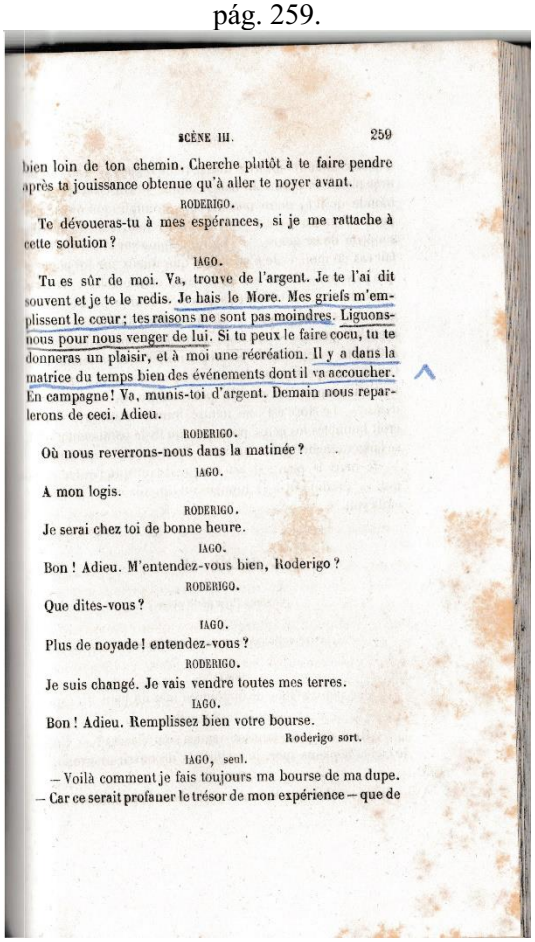
Impossible !

IAGO.

L'amour n'est qu'une débauche du sang et une concession de la volonté. Allons, sois un homme. Te noyer, toi ! On noie les chats et leur portée aveugle. J'ai fait profession d'être ton ami et je m'avoue attaché à ton service par des câbles d'une ténacité durable. Or, je ne pourrai jamais t'assister plus utilement qu'à présent... Mets de l'argent dans ta bourse, suis l'expédition, altère ta physionomie par une barbe usurpée.. Je le répète, mets de l'argent dans ta bourse... Il est impossible que Desdémona conserve longtemps son amour pour le More... Mets de l'argent dans ta bourse... et le More son amour pour elle. Le début a été violent, la séparation sera à l'avenant, tu verras!... Surtout mets de l'argent dans ta bourse... Ces Mores ont la volonté changeante... Remplis bien ta bourse... La nourriture qui maintenant est pour lui aussi savoureuse qu'une grappe d'acacia, lui sera bientôt aussi amère que la coloquinte Quant à elle, si jeune, il faut bien qu'elle change. Dès qu'elle se sera rassasiée de ce corps-là, elle reconnaîtra l'erreur de son choix. Il faut bien qu'elle change, il le faut!... Par conséquent, mets de l'argent dans ta bourse. Si tu dois absolument te damner, trouve un moyen plus délicat que de te noyer: réunis tout l'argent que tu pourras. Si la sainteté d'un serment fragile échangé entre un aventurier barbare et une rusée Vénitienne n'est pas chose trop dure pour mon génie et pour toute la tribu de l'enfer, tu jouiras de celle femme: aussi, trouve de l'argent. Peste soit de la noyade! Elle est

10.4.40Apêndice 10.4.XLI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 259

Figura 528 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 259.



SCÈNE III. 259

bien loin de ton chemin. Cherche plutôt à te faire pendre après ta jouissance obtenue qu'à aller te noyer avant.

RODERIGO.

Te dévoueras-tu à mes espérances, si je me rattache à cette solution ?

IAGO.

Tu es sûr de moi. Va, trouve de l'argent. Je te l'ai dit souvent et je te le redis. Je hais le More. Mes griefs m'emplissent le cœur; tes raisons ne sont pas moindres. Liguons-nous pour nous venger de lui. Si tu peux le faire cocu, tu te donneras un plaisir, et à moi une récréation. Il y a dans la matrice du temps bien des événements dont il va accoucher. En campagne! Va, munis-toi d'argent. Demain nous reparlerons de ceci. Adieu.

RODERIGO.

Où nous reverrons-nous dans la matinée ?

IAGO.

A mon logis.

RODERIGO.

Je serai chez toi de bonne heure.

IAGO.

Bon ! Adieu. M'entendez-vous bien, Roderigo ?

RODERIGO.

Que dites-vous ?

IAGO.

Plus de noyade ! entendez-vous ?

RODERIGO.

Je suis changé. Je vais vendre toutes mes terres.

IAGO.

Bon ! Adieu. Remplissez bien votre bourse.

Roderigo sort.

IAGO, seul.

– Voilà comment je fais toujours ma bourse de ma dupe. – Car ce serait profaner le trésor de mon expérience – que de

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 259).

* Transcrição *

SCÈNE III. 259

bien loin de ton chemin. Cherche plutôt à te faire pendre après ta jouissance obtenue qu'à aller te noyer avant.

RODERIGO.

Te dévoueras-tu à mes espérances, si je me rattache à cette solution?

IAGO.

Tu es sûr de moi. Va, trouve de l'argent. Je te l'ai dit souvent et je te le redis. Je hais le More. Mes griefs m'emplissent le cœur; tes raisons ne sont pas moindres. Liguons-nous pour nous venger de lui. Si tu peux le faire cocu, tu te donneras un plaisir, et à moi une récréation. Il y a dans la matrice du temps bien des événements dont il va accoucher. En campagne! Va, munis-toi d'argent. Demain nous reparlerons de ceci. Adieu.

RODERIGO.

Où nous reverrons-nous dans la matinée?

IAGO.

A mon logis.

RODERIGO.

Je serai chez toi de bonne heure.

IAGO.

Bon! Adieu. M'entendez-vous bien, Roderigo ?

RODERIGO.

Que dites-vous ?

IAGO.

Plus de noyade ! entendez-vous ?

RODERIGO.

Je suis changé. Je vais vendre toutes mes terres.

IAGO.

Bon ! Adieu, Remplissez bien votre bourse.

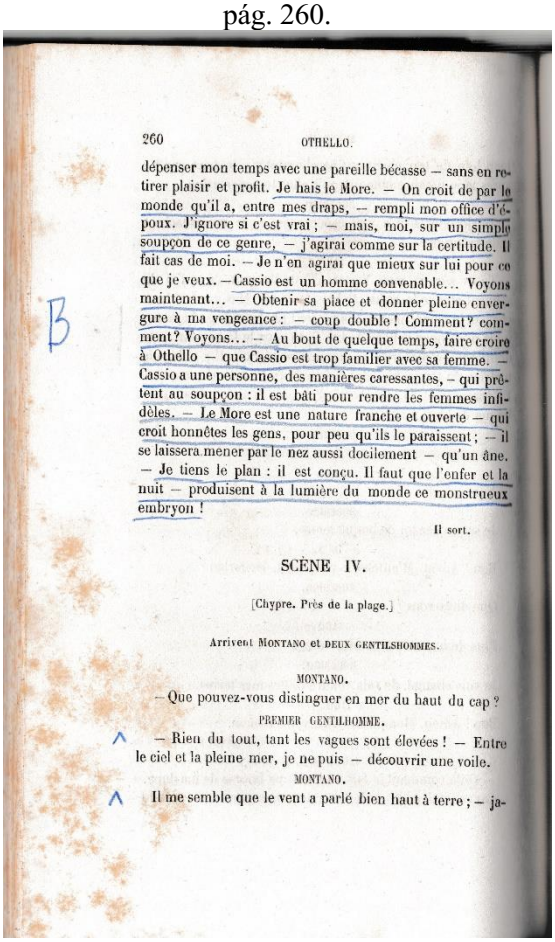
Roderigo sort.

IAGO, seul.

– Voilà comment je fais toujours ma bourse de ma dupe. – Car ce serait profaner le trésor de mon expérience – que de

10.4.41Apêndice 10.4.XLII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 260

Figura 529 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 260.



260 OTHELLO.

dépenser mon temps avec une pareille bécasse — sans en retirer plaisir et profit. Je hais le More. — On croit de par le monde qu'il a, entre mes draps, — rempli mon office d'époux. J'ignore si c'est vrai ; — mais, moi, sur un simple soupçon de ce genre, — j'agirai comme sur la certitude. Il fait cas de moi. — Je n'en agirai que mieux sur lui pour ce que je veux. — Cassio est un homme convenable… Voyons maintenant… — Obtenir sa place et donner pleine envergure à ma vengeance : — coup double ! Comment? comment? Voyons… — Au bout de quelque temps, faire croire à Othello — que Cassio est trop familier avec sa femme. — Cassio a une personne, des manières caressantes, — qui prêtent au soupçon : il est bâti pour rendre les femmes infidèles. — Le More est une nature franche et ouverte — qui croit honnêtes les gens, pour peu qu'ils le paraissent ; — il se laissera mener par le nez aussi docilement — qu'un âne. — Je tiens le plan : il est conçu. Il faut que l'enfer et la nuit — produisent à la lumière du monde ce monstrueux embryon !

Il sort.

SCÈNE IV.

[Chypre. Près de la plage.]

Arrivent MONTANO et DEUX GENTILSHOMMES.

MONTANO.

— Que pouvez-vous distinguer en mer du haut du cap ?

PREMIER GENTILHOMME.

— Rien du tout, tant les vagues sont élevées ! — Entre le ciel et la pleine mer, je ne puis — découvrir une voile.

MONTANO.

Il me semble que le vent a parlé bien haut à terre ; — ja-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 260).

* Transcrição *

260 OTHELLO.

dépenser mon temps avec une pareille bécasse – sans en retirer plaisir et profit. Je hais le More. – On croit de par le monde qu'il a, entre mes draps, – rempli mon office d'époux. J'ignore si c'est vrai; – mais, moi, sur un simple soupçon de ce genre, – j'agirai comme sur la certitude. Il fait cas de moi. – Je n'en agirai que mieux sur lui pour ce que je veux. – Cassio est un homme convenable... Voyons maintenant... – Obtenir sa place et donner pleine envergure à ma vengeance: – coup double! Comment? Comment? Voyons... – Au bout de quelque temps, faire croire à Othello – que Cassio est trop familier avec sa femme. – Cassio a une personne, des manières caressantes, – qui prêtent au soupçon: il est bâti pour rendre les femmes infidèles. – Le More est une nature franche et ouverte – qui croit honnêtes les gens, pour peu qu'ils le paraissent; – il se laissera mener par le nez aussi docilement – qu'un âne. – Je tiens le plan: il est conçu. Il faut que l'enfer et la nuit – produisent à la lumière du monde ce monstrueux embryon!

Il sort.

SCÈNE IV.

[Chypre. Près de la plage.]

Arrivera MONTANO et DEUX GENTILSHOMMES.

MONTANO.

– Que pouvez-vous distinguer en mer du haut du cap ?

PREMIER GENTILHOMME.

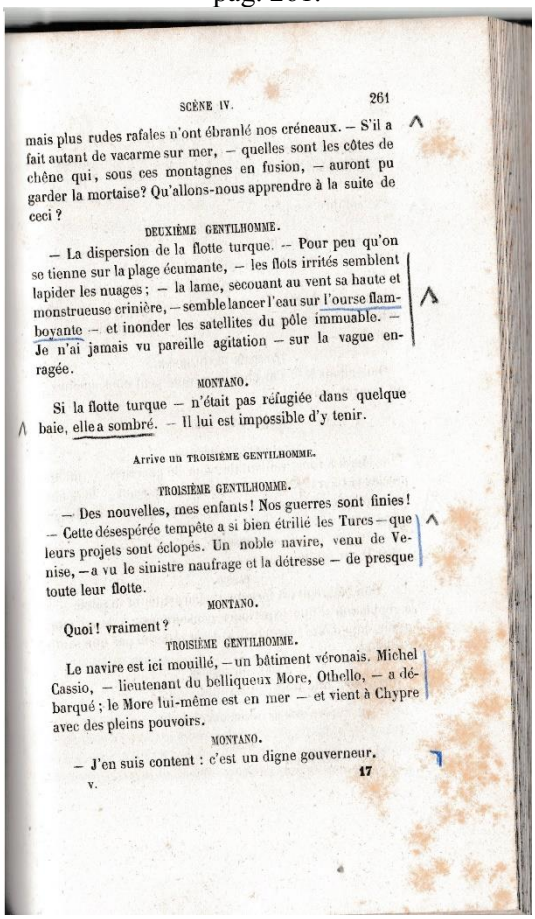
– Rien du tout, tant les vagues sont élevées ! – Entre le ciel et la pleine mer, je ne puis – découvrir une voile.

MONTANO.

Il me semble que le vent a parlé bien haut à terre; – ja-

10.4.42Apêndice 10.4.XLIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 261

Figura 530 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 261.



SCÈNE IV. 261

mais plus rudes rafales n'ont ébranlé nos créneaux. — S'il a fait autant de vacarme sur mer, — quelles sont les côtes de chêne qui, sous ces montagnes en fusion, — auront pu garder la mortaise? Qu'allons-nous apprendre à la suite de ceci ?

DEUXIÈME GENTILHOMME.

— La dispersion de la flotte turque. — Pour peu qu'on se tienne sur la plage écumante, — les flots irrités semblent lapider les nuages ; — la lame, secouant au vent sa haute et monstrueuse crinière, — semble lancer l'eau sur l'ourse flamboyante — et inonder les satellites du pôle immuable. — Je n'ai jamais vu pareille agitation — sur la vague enragée.

MONTANO.

Si la flotte turque — n'était pas réfugiée dans quelque baie, elle a sombré. — Il lui est impossible d'y tenir.

Arrive un TROISIÈME GENTILHOMME.

TROISIÈME GENTILHOMME.

— Des nouvelles, mes enfants! Nos guerres sont finies! — Cette désespérée tempête a si bien étrillé les Turcs — que leurs projets sont éclopés. Un noble navire, venu de Venise, — a vu le sinistre naufrage et la détresse — de presque toute leur flotte.

MONTANO.

Quoi! vraiment?

TROISIÈME GENTILHOMME.

Le navire est ici mouillé, — un bâtiment véronais. Michel Cassio, — lieutenant du belliqueux More, Othello, — a débarqué ; le More lui-même est en mer — et vient à Chypre avec des pleins pouvoirs.

MONTANO.

— J'en suis content : c'est un digne gouverneur.

v. 17

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 261).

* Transcrição *

SCÈNE IV. 261

mais plus rudes rafales n'ont ébranlé nos créneaux. – S'il a fait autant de vacarme sur mer, – quelles sont les côtes de chêne qui, sous ces montagnes en fusion, – auront pu garder la mortaise? Qu'allons-nous apprendre à la suite de ceci ?

DEUXIÈME GENTILHOMME.

– La dispersion de la flotte turque. – Pour peu qu'on se tienne sur la plage écumante, – les flots irrités semblent lapider les nuages; – la lame, secouant au vent sa haute et monstrueuse crinière, – semble lancer l'eau sur l'ourse flamboyante – et inonder les satellites du pôle immuable. – Je n'ai jamais vu pareille agitation – sur la vague enragée.

MONTANO.

Si la flotte turque – n'était pas réfugiée dans quelque baie, elle a sombré. – Il lui est impossible d'y tenir.

Arrive un troisième GENTILHOMME.

TROISIÈME GENTILHOMME.

– Des nouvelles, mes enfants ! Nos guerres sont finies ! – Cette désespérée tempête a si bien étrillé les Turcs – que leurs projets sont éclopés. Un noble navire, venu de Venise, – a vu le sinistre naufrage et la détresse – de presque toute leur flotte.

MONTANO.

Quoi ! vraiment ?

TROISIÈME GENTILHOMME.

Le navire est ici mouillé, – un bâtiment véronais. Michel Cassio, – lieutenant du belliqueux More, Othello, – a débarqué; le More lui-même est en mer – et vient à Chypre avec des pleins pouvoirs.

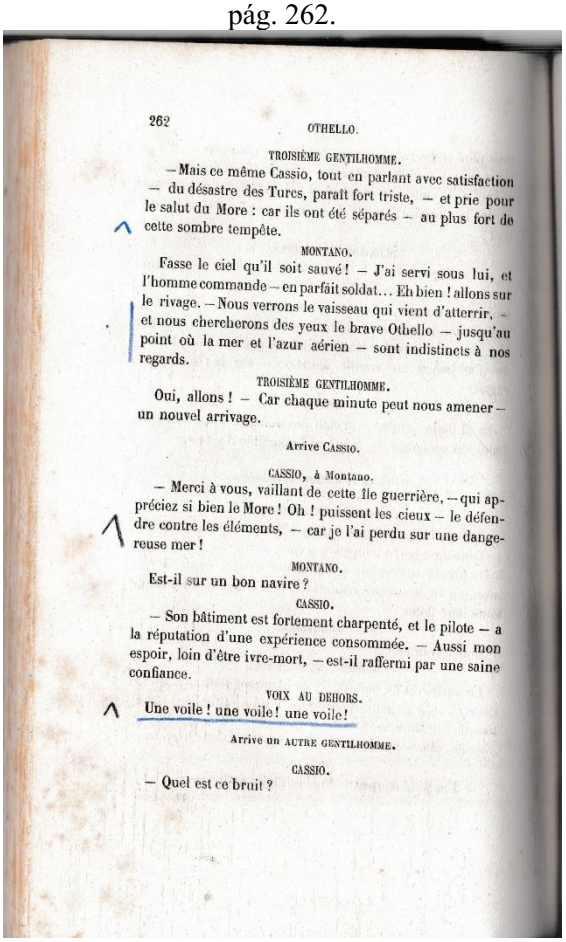
MONTANO.

– J'en suis content: c'est un digne gouverneur.

v. 17

10.4.43Apêndice 10.4.XLIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 262

Figura 531 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 262.



262 OTHELLO.

TROISIÈME GENTILHOMME.

— Mais ce même Cassio, tout en parlant avec satisfaction — du désastre des Turcs, paraît fort triste, — et prie pour le salut du More : car ils ont été séparés — au plus fort de cette sombre tempête.

MONTANO.

Fasse le ciel qu'il soit sauvé ! — J'ai servi sous lui, et l'homme commande — en parfait soldat... Eh bien ! allons sur le rivage. — Nous verrons le vaisseau qui vient d'atterrir, — et nous chercherons des yeux le brave Othello — jusqu'au point où la mer et l'azur aérien — sont indistincts à nos regards.

TROISIÈME GENTILHOMME.

Oui, allons ! — Car chaque minute peut nous amener — un nouvel arrivage.

Arrive CASSIO.

CASSIO, à Montano.

— Merci à vous, vaillant de cette île guerrière, — qui appréciez si bien le More ! Oh ! puissent les cieux — le défendre contre les éléments, — car je l'ai perdu sur une dangereuse mer !

MONTANO.

Est-il sur un bon navire ?

CASSIO.

— Son bâtiment est fortement charpenté, et le pilote — a la réputation d'une expérience consommée. — Aussi mon espoir, loin d'être ivre-mort, — est-il raffermi par une saine confiance.

VOIX AU DEHORS.

Une voile ! une voile ! une voile !

Arrive un AUTRE GENTILHOMME.

CASSIO.

— Quel est ce bruit ?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 262).

* Transcrição *

262 **OTHELLO.**

TROISIÈME GENTILHOMME.

— Mais ce même Cassio, tout en parlant avec satisfaction — du désastre des Turcs, paraît fort triste, — et prie pour le salut du More: car ils ont été séparés — au plus fort de cette sombre tempête.

MONTANO.

Fasse le ciel qu'il soit sauvé! — J'ai servi sous lui, et l'homme commande — en parfait soldat... Eh bien ! allons sur le rivage. — Nous verrons le vaisseau qui vient d'atterrir, - et nous chercherons des yeux le brave Othello — jusqu'au point où la mer et l'azur aérien — sont indistincts à nos regards.

TROISIÈME GENTILHOMME.

Oui, allons ! — Car chaque minute peut nous amener — un nouvel arrivage.

Arrive CASSIO.

CASSIO, à Montano.

— Merci à vous, vaillant de cette île guerrière, — qui appréciez si bien le More ! Oh ! puissent les cieux — le défendre contre les éléments, — car je l'ai perdu sur une dangereuse mer !

MONTANO.

Est-il sur un bon navire ?

CASSIO.

— Son bâtiment est fortement charpenté, et le pilote — a la réputation d'une expérience consommée. — Aussi mon espoir, loin d'être ivre-mort, — esl-il raffermi par une saine confiance.

VOIX AU DEHORS.

Une voile ! une voile! une voile!

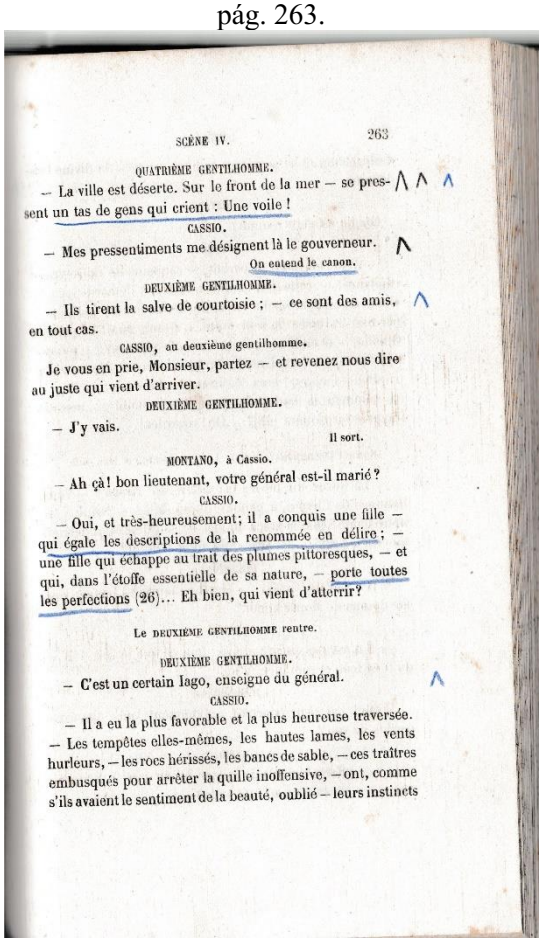
Arrive un AUTRE GENTILHOMME.

CASSIO.

— Quel est ce bruit ?

10.4.44Apêndice 10.4.XLV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 263

Figura 532 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 263.



SCÈNE IV. 263

QUATRIÈME GENTILHOMME.

— La ville est déserte. Sur le front de la mer — se pressent un tas de gens qui crient : Une voile !

CASSIO.

— Mes pressentiments me désignent là le gouverneur.

On entend le canon.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

— Ils tirent la salve de courtoisie ; — ce sont des amis, en tout cas.

CASSIO, au deuxième gentilhomme.

Je vous en prie, Monsieur, partez — et revenez nous dire au juste qui vient d'arriver.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

— J'y vais.

Il sort.

MONTANO, à Cassio.

— Ah çà! bon lieutenant, votre général est-il marié ?

CASSIO.

— Oui, et très-heureusement; il a conquis une fille — qui égale les descriptions de la renommée en délire ; — une fille qui échappe au trait des plumes pittoresques, — et qui, dans l'étoffe essentielle de sa nature, — porte toutes les perfections (26)... Eh bien, qui vient d'atterrir?

Le DEUXIÈME GENTILHOMME rentre.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

— C'est un certain Iago, enseigne du général.

CASSIO.

— Il a eu la plus favorable et la plus heureuse traversée. — Les tempêtes elles-mêmes, les hautes lames, les vents hurleurs, — les rocs hérissés, les bancs de sable, — ces traîtres embusqués pour arrêter la quille inoffensive, — ont, comme s'ils avaient le sentiment de la beauté, oublié — leurs instincts

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 263).

* Transcrição *

SCÈNE IV. 263

QUATRIÈME GENTILHOMME.

– La ville est déserte. Sur le front de la mer – se pressent un tas de gens qui crient: Une voile !

CASSIO.

– Mes pressentiments me désignent là le gouverneur.

On entend le canon.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

– Ils tirent la salve de courtoisie; – ce sont des amis, en tout cas.

CASSIO, au deuxième gentilhomme.

Je vous en prie, Monsieur, partez – et revenez nous dire au juste qui vient d'arriver.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

– J'y vais.

Il sort.

MONTANO, à Cassio.

– Ah çà ! bon lieutenant, votre général est-il marié ?

CASSIO.

– Oui, et très-heureusement; il a conquis une fille – qui égale les descriptions de la renommée en délire; – une fille qui échappe au trait des plumes pittoresques, – et qui, dans l'étoffe essentielle de sa nature, – porte toutes les perfections (26)... Eh bien, qui vient d'atterrir?

Le DEUXIEME GENTILHOMME rentre.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

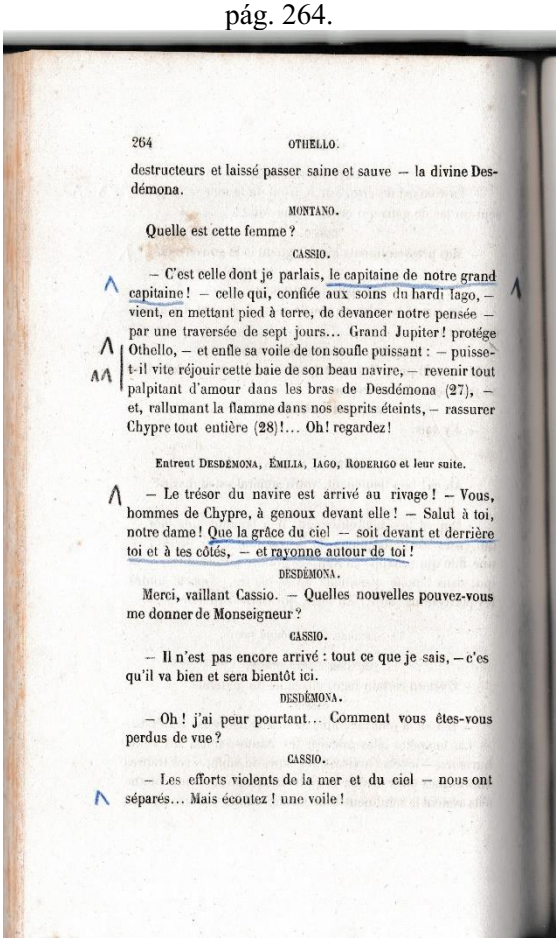
– C'est un certain Iago, enseigne du général.

CASSIO.

– Il a eu la plus favorable et la plus heureuse traversée. – Les tempêtes elles-mêmes, les hautes lames, les vents hurleurs, – les rocs hérissés, les bancs de sable, – ces traîtres embusqués pour arrêter la quille inoffensive, – ont, comme s'ils avaient le sentiment de la beauté, oublié – leurs instincts

10.4.45Apêndice 10.4.XLVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 264

Figura 533 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 264.



264 OTHELLO.

destructeurs et laissé passer saine et sauve — la divine Desdémona.

MONTANO.

Quelle est cette femme ?

CASSIO.

— C'est celle dont je parlais, le capitaine de notre grand capitaine ! — celle qui, confiée aux soins du hardi Iago, — vient, en mettant pied à terre, de devancer notre pensée — par une traversée de sept jours... Grand Jupiter ! protége Othello, — et enfle sa voile de ton souffle puissant : — puisse-t-il vite réjouir cette baie de son beau navire, — revenir tout palpitant d'amour dans les bras de Desdémona (27), — et, rallumant la flamme dans nos esprits éteints, — rassurer Chypre tout entière (28)!... Oh! regardez!

Entrent DESDÉMONA, ÉMILIA, IAGO, RODERIGO et leur suite.

— Le trésor du navire est arrivé au rivage ! — Vous, hommes de Chypre, à genoux devant elle ! — Salut à toi, notre dame ! Que la grâce du ciel — soit devant et derrière toi et à tes côtés, — et rayonne autour de toi !

DESDÉMONA.

Merci, vaillant Cassio. — Quelles nouvelles pouvez-vous me donner de Monseigneur ?

CASSIO.

— Il n'est pas encore arrivé : tout ce que je sais, — c'est qu'il va bien et sera bientôt ici.

DESDÉMONA.

— Oh ! j'ai peur pourtant... Comment vous êtes-vous perdus de vue ?

CASSIO.

— Les efforts violents de la mer et du ciel — nous ont séparés... Mais écoutez ! une voile !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 264).

* Transcrição *

264 OTHELLO.

destructeurs et laissé passer saine et sauve – la divine Desdémona.

MONTANO.

Quelle est cette femme?

CASSIO.

– C'est celle dont je parlais, le capitaine de notre grand capitaine ! – celle qui, confiée aux soins du hardi Iago, – vient, en mettant pied à terre, de devancer notre pensée – par une traversée de sept jours... Grand Jupiter! Protège Othello, – et enfle sa voile de ton souffle puissant: – puisse-t-il vite réjouir cette baie de son beau navire, – revenir tout palpitant d'amour dans les bras" de Desdémona (27), – et, rallumant la flamme dans nos esprits éteints, – rassurer Chypre tout entière (28)!... Oh! regardez!

Entrent DESDEMONA, ÉMILIA, IAGO, RODERIGO et leur suite.

– Le trésor du navire est arrivé au rivage ! – Vous, hommes de Chypre, à genoux devant elle ! – Salut à toi, notre dame ! Que la grâce du ciel – soit devant et derrière toi et h tes côtés, – et rayonne autour de toi !

DESDÉMONA.

Merci, vaillant Cassio. – Quelles nouvelles pouvez-vous me donner de Monseigneur?

CASSIO.

- Il n'est pas encore arrivé: tout ce que je sais, – c'es qu'il va bien et sera bientôt ici.

DESDÉMONA.

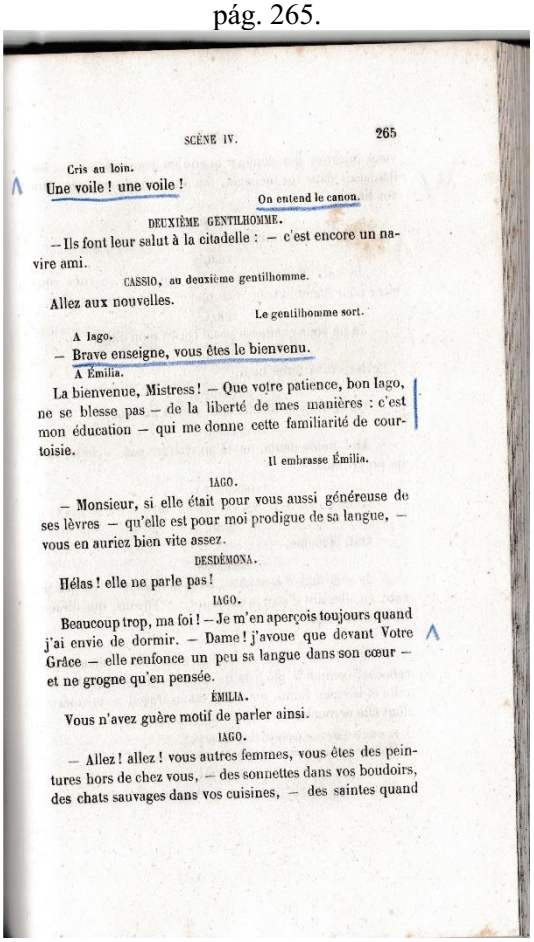
-Oh! j'ai peur pourtant... Comment vous êtes-vous perdus de vue?

CASSIO.

- Les efforts violents de la mer et du ciel – nous ont séparés... Mais écoutez ! une voile !

10.4.46Apêndice 10.4.XLVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 265

Figura 534 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 265.



SCÈNE IV. 265

Cris au loin.

Une voile ! une voile !

On entend le canon.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

– Ils font leur salut à la citadelle : – c'est encore un navire ami.

CASSIO, au deuxième gentilhomme.

Allez aux nouvelles.

Le gentilhomme sort.

A Iago.

– Brave enseigne, vous êtes le bienvenu.

A Émilia.

La bienvenue, Mistress ! – Que votre patience, bon Iago, ne se blesse pas – de la liberté de mes manières : c'est mon éducation – qui me donne cette familiarité de courtoisie.

Il embrasse Émilia.

IAGO.

– Monsieur, si elle était pour vous aussi généreuse de ses lèvres – qu'elle est pour moi prodigue de sa langue, – vous en auriez bien vite assez.

DESDÉMONA.

Hélas ! elle ne parle pas !

IAGO.

Beaucoup trop, ma foi ! – Je m'en aperçois toujours quand j'ai envie de dormir. – Dame ! j'avoue que devant Votre Grâce – elle renfonce un peu sa langue dans son cœur – et ne grogne qu'en pensée.

ÉMILIA.

Vous n'avez guère motif de parler ainsi.

IAGO.

– Allez ! allez ! vous autres femmes, vous êtes des peintures hors de chez vous, – des sonnettes dans vos boudoirs, des chats sauvages dans vos cuisines, – des saintes quand

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 265).

* Transcrição *

SCÈNE IV. 265

Cris au loin.

Une voile ! une voile !

On entend le canon.

DEUXIÈME GENTILHOMME.

– Ils font leur salut à la citadelle: – c'est encore un navire ami.

CASSIO, an deuxième gentilhomme.

Allez aux nouvelles.

Le gentilhomme sort.

A Iago.

– Brave enseigne, vous êtes le bienvenu.

A Émilia.

La bienvenue, Mistress! – Que votre patience, bon Iago, ne se blesse pas – de la liberté de mes manières: c'est mon éducation – qui me donne cette familiarité de courtoisie.

Il embrasse Émilia.

IAGO.

– Monsieur, si elle était pour vous aussi généreuse de ses lèvres – qu'elle est pour moi prodigue de sa langue, - vous en auriez bien vite assez.

DESDÉMONA.

Hélas ! elle ne parle pas !

IAGO.

Beaucoup trop, ma foi ! – Je m'en aperçois toujours quand j'ai envie de dormir. – Dame! j'avoue que devant Votre Grâce – elle renfonce un peu sa langue dans son coeur – et ne grogne qu'en pensée.

ÉMILIA.

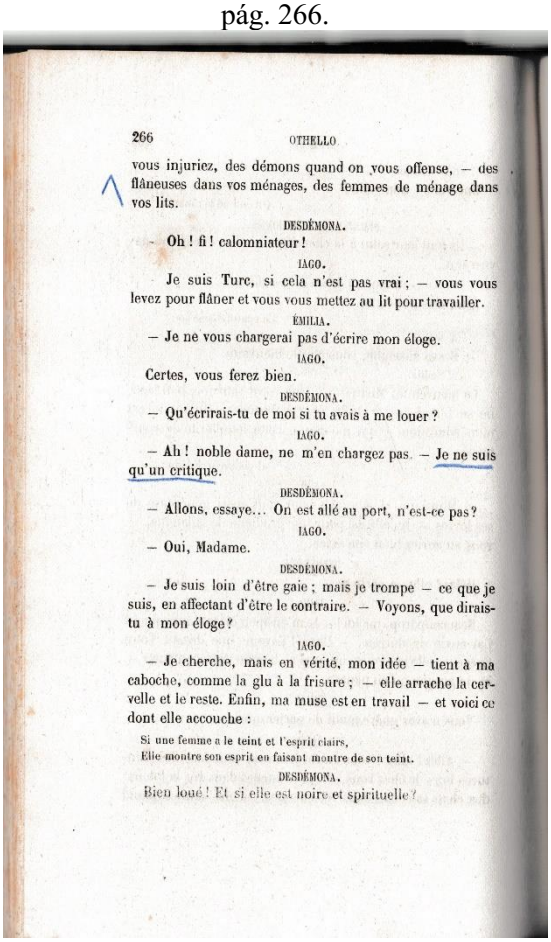
Vous n'avez guère motif de parler ainsi.

IAGO.

– Allez ! allez ! vous autres femmes, vous êtes des peintures hors de chez vous, – des sonnettes dans vos boudoirs, des chats sauvages dans vos cuisines, – des saintes quand

10.4.47Apêndice 10.4.XLVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 266

Figura 535 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 266.



266 OTHELLO

vous injuriez, des démons quand on vous offense, – des flâneuses dans vos ménages, des femmes de ménage dans vos lits.

DESDÉMONA.

– Oh ! fi ! calomniateur !

IAGO.

Je suis Turc, si cela n'est pas vrai ; – vous vous levez pour flâner et vous vous mettez au lit pour travailler.

ÉMILIA.

– Je ne vous chargerai pas d'écrire mon éloge.

IAGO.

Certes, vous ferez bien.

DESDÉMONA.

– Qu'écrirais-tu de moi si tu avais à me louer ?

IAGO.

– Ah ! noble dame, ne m'en chargez pas. – Je ne suis qu'un critique.

DESDÉMONA.

– Allons, essaye... On est allé au port, n'est-ce pas ?

IAGO.

– Oui, Madame.

DESDÉMONA.

– Je suis loin d'être gaie ; mais je trompe – ce que je suis, en affectant d'être le contraire. – Voyons, que dirais-tu à mon éloge ?

IAGO.

– Je cherche, mais en vérité, mon idée – tient à ma caboche, comme la glu à la frisure ; – elle arrache la cervelle et le reste. Enfin, ma muse est en travail – et voici ce dont elle accouche :

Si une femme a le teint et l'esprit clairs,
Elle montre son esprit en faisant montre de son teint.

DESDÉMONA.

Bien loué ! Et si elle est noire et spirituelle ?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 266).

* Transcrição *

266 OTHELLO

vous injuriez, des démons quand on vous offense, – des flâneuses dans vos ménages, des femmes de ménage dans vos lits.

DESDÉMONÂ.

– Oh ! fi ! calomniateur !

IAGO.

Je suis Turc, si cela n'est pas vrai; – vous vous levez pour flâner et vous vous mettez au lit pour travailler.

ÉMILIA.

– Je ne vous chargerai pas d'écrire mon éloge.

IAGO.

Certes, vous ferez bien.

DESDÉMONA.

– Qu'écrirais-tu de moi si tu avais à me louer ?

IAGO.

– Ah ! noble dame, ne m'en chargez pas. – Je ne suis qu'un critique.

DESDÉMONÂ.

– Allons, essaye... On estalléau port, n'est-ce pas?

IAGO.

– Oui, Madame.

DESDÉMONA.

– Je suis loin d'être gaie; mais je trompe – ce que je suis, en affectant d'être le contraire. – Voyons, que dirais-tu à mon éloge?

IAGO.

– Je cherche, mais en vérité, mon idée – tient à ma caboche, comme la glu à la frisure; – elle arrache la cervelle et le reste. Enfin, ma muse est en travail – et voici C(i dont elle accouche:

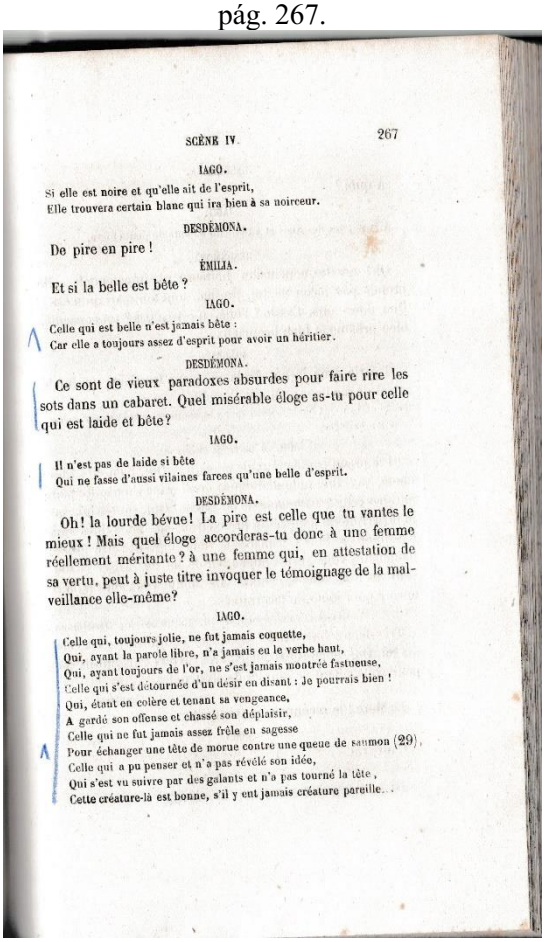
Si une femme a le teint et l'espril clairs,
Elle montre son esprit en faisant montre de son teint.

DESDÉMONA.

Bien loué ! Et si elle e!?t noir»; el spirituelle V

10.4.48Apêndice 10.4.XLIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 267

Figura 536 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 267.



SCÈNE IV. 267

IAGO.

Si elle est noire et qu'elle ait de l'esprit,
Elle trouvera certain blanc qui ira bien à sa noirceur.

DESDÉMONA.

De pire en pire !

ÉMILIA.

Et si la belle est bête ?

IAGO.

Celle qui est belle n'est jamais bête :
Car elle a toujours assez d'esprit pour avoir un héritier.

DESDÉMONA.

Ce sont de vieux paradoxes absurdes pour faire rire les sots dans un cabaret. Quel misérable éloge as-tu pour celle qui est laide et bête?

IAGO.

Il n'est pas de laide si bête
Qui ne fasse d'aussi vilaines farces qu'une belle d'esprit.

DESDÉMONA.

Oh! la lourde bévue! La pire est celle que tu vantes le mieux ! Mais quel éloge accorderas-tu donc à une femme réellement méritante ? à une femme qui, en attestation de sa vertu, peut à juste titre invoquer le témoignage de la malveillance elle-même?

IAGO.

Celle qui, toujours jolie, ne fut jamais coquette,
Qui, ayant la parole libre, n'a jamais eu le verbe haut,
Qui, ayant toujours de l'or, ne s'est jamais montrée fastueuse,
Celle qui s'est détournée d'un désir en disant : Je pourrais bien !
Qui, étant en colère et tenant sa vengeance,
A gardé son offense et chassé son déplaisir,
Celle qui ne fut jamais assez frêle en sagesse
Pour échanger une tête de morue contre une queue de saumon (29),
Celle qui a pu penser et n'a pas révélé son idée,
Qui s'est vu suivre par des galants et n'a pas tourné la tête,
Cette créature-là est bonne, s'il y eut jamais créature pareille..

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 267).

* Transcrição *

SCÈNE IV. 267

IAGO.

Si elle est noire et qu'elle ait de l'esprit,
Elle trouvera certain blanc qui ira bien à sa noirceur.

DESDÉMONA.

De pire en pire !

ÉMILIA.

Et si la belle est bête ?

IAGO.

Celle qui est belle n'est janiais bête:
Car elle a toujours assez d'esprit pour avoir un héritier.

DESDÉMONA.

Ce sont de vieux paradoxes absurdes pour faire rire les sots dans un cabaret. Quel misérable éloge as-tu pour celle qui est laide et bête?

IAGO.

Il n'est pas de laide si bête
Qui ne fasse d'aussi vilaines farces qu'une belle d'esprit.

DESDÉMONA.

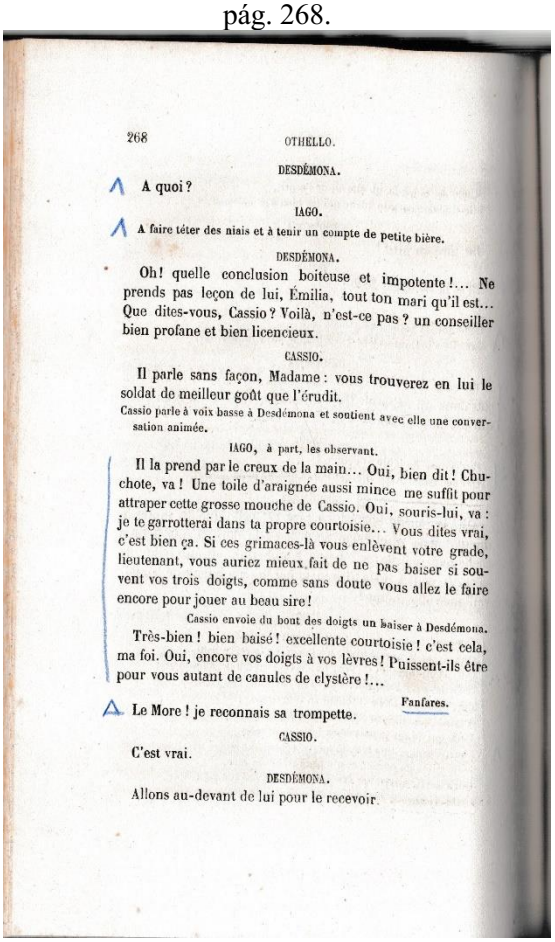
Oh! la lourde bévue! La pire est celle que tu vantes le mieux ! Mais quel éloge accorderas-tu donc à une femme réellement méritante ? à une femme qui, en attestation de sa vertu, peut à juste titre invoquer le témoignage de la malveillance elle-même?

IAGO.

Celle qui, toujours jolie, ne fut jamais coquette,
Qui, ayant la parole libre, n'a jamais eu le verbe haut,
Qui, ayant toujours de l'or, ne s'est jamais montrée fastueuse,
Celle qui s'est détournée d'un désir en disant: Je pourrais bien !
Qui, étant en colère et tenant sa vengeance,
A gardé son offense et chassé son déplaisir,
Celle qui ne fut jamais assez frêle en sagesse
Pour échanger une tête de morue contre une queue de saumon (29),
Celle qui a pu penser et n'a pas révélé son idée.
Qui s'est vu suivre par des galants et n'a pas tourné la tête,
Cette créature-là est bonne, s'il y eut jamais créature pareille..

10.4.49Apêndice 10.4.L – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 268

Figura 537 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 268.



268 OTHELLO.

DESDÉMONA.

A quoi ?

IAGO.

A faire téter des niais et à tenir un compte de petite bière.

DESDÉMONA.

Oh! quelle conclusion boiteuse et impotente !... Ne prends pas leçon de lui, Émilia, tout ton mari qu'il est... Que dites-vous, Cassio ? Voilà, n'est-ce pas ? un conseiller bien profane et bien licencieux.

CASSIO.

Il parle sans façon, Madame : vous trouverez en lui le soldat de meilleur goût que l'érudit.

Cassio parle à voix basse à Desdémona et soutient avec elle une conversation animée.

IAGO, à part, les observant.

Il la prend par le creux de la main... Oui, bien dit ! Chuchote, va ! Une toile d'araignée aussi mince me suffit pour attraper cette grosse mouche de Cassio. Oui, souris-lui, va : je te garrotterai dans ta propre courtoisie... Vous dites vrai, c'est bien ça. Si ces grimaces-là vous enlèvent votre grade, lieutenant, vous auriez mieux fait de ne pas baiser si souvent vos trois doigts, comme sans doute vous allez le faire encore pour jouer au beau sire !

Cassio envoie du bout des doigts un baiser à Desdémona.

Très-bien ! bien baisé ! excellente courtoisie ! c'est cela, ma foi. Oui, encore vos doigts à vos lèvres ! Puissent-ils être pour vous autant de canules de clystère !...

Fanfares.

Le More ! je reconnais sa trompette.

CASSIO.

C'est vrai.

DESDÉMONA.

Allons au-devant de lui pour le recevoir.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 268).

* Transcrição *

268 OTHELLO.

DESDÉMONA.

A quoi ?

IAGO.

A faire téter des niais et à teair un compte de petite bière.

DESDÉMONA.

Oh! quelle conclusion boiteuse et impotente!... Ne prends pas leçon de lui, Émilia, tout ton mari qu'il est... Que dites-vous, Cassio? Voilà, n'est-ce pas ? un conseiller bien profane et bien licencieux.

CASSIO.

Il parle sans façon, Madame: vous trouverez en lui le soldat de meilleur goût que l'érudit.

Cassio parle à voix basse à Desdi-mona et soutient avec elle une conversation animée.

IAGO, à part, les oliservant.

Il la prend parle creux de la main... Oui, bien dit ! Chuchote, va ! Une toile d'araignée aussi mince me suffit pour attraper cette grosse mouche de Cassio. Oui, souris-lui, va: je te garrotterai dans ta propre courtoisie... Vous dites vrai, c'est bien ça. Si ces grimaces-là vous enlèvent votre grade, lieutenant, vous auriez mieux fait de ne pas baiser si souvent vos trois doigts, comme sans doute vous allez le faire encore pour jouer au beau sire!

Cassio envoie du bout des doigts un baiser à Desdémona.

Très-bien ! bien baisé ! excellente courtoisie ! c'est cela, ma foi. Oui, encore vos doigts à vos lèvres! Puissent-ils être pour vous autant de canules de clystère !...

Fanfares.

Le More ! je reconnais sa trompette.

CASSIO.

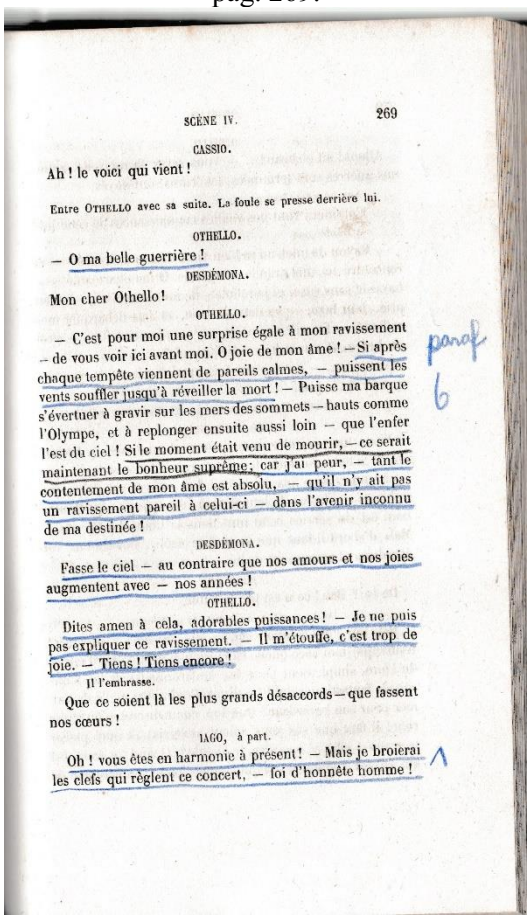
C'est vrai.

DESDÉMONA.

Allons au-dovant de lui pour le recevoir.

10.4.50Apêndice 10.4.LI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 269

Figura 538 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 269.



SCÈNE IV. 269

CASSIO.

Ah ! le voici qui vient !

Entre OTHELLO avec sa suite. La foule se presse derrière lui.

OTHELLO.

– O ma belle guerrière !

DESDÉMONA.

Mon cher Othello !

OTHELLO.

– C'est pour moi une surprise égale à mon ravissement – de vous voir ici avant moi. O joie de mon âme ! – Si après chaque tempête viennent de pareils calmes, – puissent les vents souffler jusqu'à réveiller la mort ! – Puisse ma barque s'évertuer à gravir sur les mers des sommets – hauts comme l'Olympe, et à replonger ensuite aussi loin – que l'enfer l'est du ciel ! Si le moment était venu de mourir, – ce serait maintenant le bonheur suprême; car j'ai peur, – tant le contentement de mon âme est absolu, – qu'il n'y ait pas un ravissement pareil à celui-ci – dans l'avenir inconnu de ma destinée !

DESDÉMONA.

Fasse le ciel – au contraire que nos amours et nos joies augmentent avec – nos années !

OTHELLO.

Dites amen à cela, adorables puissances ! – Je ne puis pas expliquer ce ravissement. – Il m'étouffe, c'est trop de joie. – Tiens ! Tiens encore !

Il l'embrasse.

Que ce soient là les plus grands désaccords – que fassent nos cœurs !

IAGO, à part.

Oh ! vous êtes en harmonie à présent ! – Mais je broierai les clefs qui règlent ce concert, – foi d'honnête homme !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 269).

* Transcrição *

SCÈNE IV. 269

CASSIO.

Ah ! le voici qui vient !

Entre Othello avec sa suite. La foule se presse derrière lui.

OTHELLO.

– O ma belle guerrière !

DESDÉMONA.

Mon cher Othello !

OTHELLO.

– C'est pour moi une surprise égale à mon ravissement – de vous voir ici avant moi. joie de mon âme ! – Si après chque tempête viennent de pareils calmes. – puissent les vents souffler jusqu'à réveiller la mort ! – Puisse ma barque s'évertuer à gravir sur les mers des sommets – hauts comme l'Olympe, et à replonger ensuite aussi loin – que l'enfer l'est du ciel ! Si le moment était venu de mourir. – ce serait maintenant le bonheur suprême; car j'ai peur. – tant le contentement de mon âme est absolu. – qu'il n'y ait pas un ravissement pareil à celui-ci – dans l'avenir inconnu de ma destinée !

DESDÉMONA.

Fasse le ciel – au contraire que nos amours et nos joies augmentent avec – nos années !

OTHELLO.

Dites amen à cela, adorables puissances ! – Je ne puis pas expliquer ce ravissement. – il m'étouffe, c'est trop de joie. – Tiens ! Tiens encore !

Il l'embrasse.

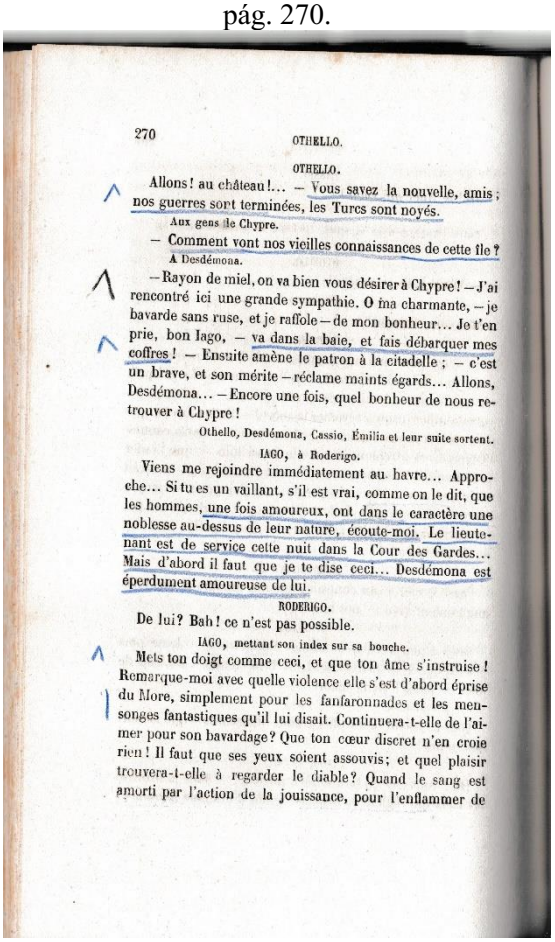
Que ce soient là les plus grands désaccords – que fassent nos coeurs !

IAGO, à part.

Oh ! vous êtes en harmonie à présent ! – Mais je broierai les clefs qui règlent ce concert. – foi d'honnête homme !

10.4.51Apêndice 10.4.LII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 270

Figura 539 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 270.



270 OTHELLO.

OTHELLO.

Allons! au château!... — Vous savez la nouvelle, amis; nos guerres sont terminées, les Turcs sont noyés.

Aux gens de Chypre.

— Comment vont nos vieilles connaissances de cette île?

A Desdémona.

— Rayon de miel, on va bien vous désirer à Chypre! — J'ai rencontré ici une grande sympathie. O ma charmante, — je bavarde sans ruse, et je raffole — de mon bonheur... Je t'en prie, bon Iago, — va dans la baie, et fais débarquer mes coffres! — Ensuite amène le patron à la citadelle; — c'est un brave, et son mérite — réclame maints égards... Allons, Desdémona... — Encore une fois, quel bonheur de nous retrouver à Chypre!

Othello, Desdémona, Cassio, Émilia et leur suite sortent.

IAGO, à Roderigo.

Viens me rejoindre immédiatement au havre... Approche... Si tu es un vaillant, s'il est vrai, comme on le dit, que les hommes, une fois amoureux, ont dans le caractère une noblesse au-dessus de leur nature, écoute-moi. Le lieutenant est de service cette nuit dans la Cour des Gardes... Mais d'abord il faut que je te dise ceci... Desdémona est éperdument amoureuse de lui.

RODERIGO.

De lui? Bah! ce n'est pas possible.

IAGO, mettant son index sur sa bouche.

Mets ton doigt comme ceci, et que ton âme s'instruise! Remarque-moi avec quelle violence elle s'est d'abord éprise du More, simplement pour les fanfaronnades et les mensonges fantastiques qu'il lui disait. Continuera-t-elle de l'aimer pour son bavardage? Que ton cœur discret n'en croie rien! Il faut que ses yeux soient assouvis; et quel plaisir trouvera-t-elle à regarder le diable? Quand le sang est amorti par l'action de la jouissance, pour l'enflammer de

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 270).

* Transcrição *

270 **OTHELLO.**

OTHELLO.

Allons! au château!... — Vous savez la nouvelle, amis; nos guerres sont terminées, les Turcs sont noyés.

Aux gens de Chypre.

— Comment vont nos vieilles connaissances de cette île?

A Desdémona.

— Rayon de miel, on va bien vous désirer à Chypre! — J'ai rencontré ici une grande sympathie. ma charmante, — je bavarde sans ruse, et je raffole — de mon bonheur... Je t'en prie, bon Iago, — va dans la baie, et fais débarquer mes coffres! — Ensuite amène le patron à la citadelle; — c'est un brave, et son mérite — réclame maints égards... Allons, Desdémona... — Encore une fois, quel bonheur de nous retrouver à Chypre!

Othello, Desdémona, Cassio, Émilia el leur suite sortent.

IAGO, à Roderigo.

Viens me rejoindre immédiatement au havre... Approche... Situes un vaillant, s'il est vrai, comme on le dit, que les hommes, une fois amoureux, ont dans le caractère une noblesse au-dessus de leur nature, écoute-moi. Le lieutenant est de service celte nuit dans la Cour des Gardes... Mais d'abord il faut que je te dise ceci... Desdémona est éperdument amoureuse de lui.

RODERIGO.

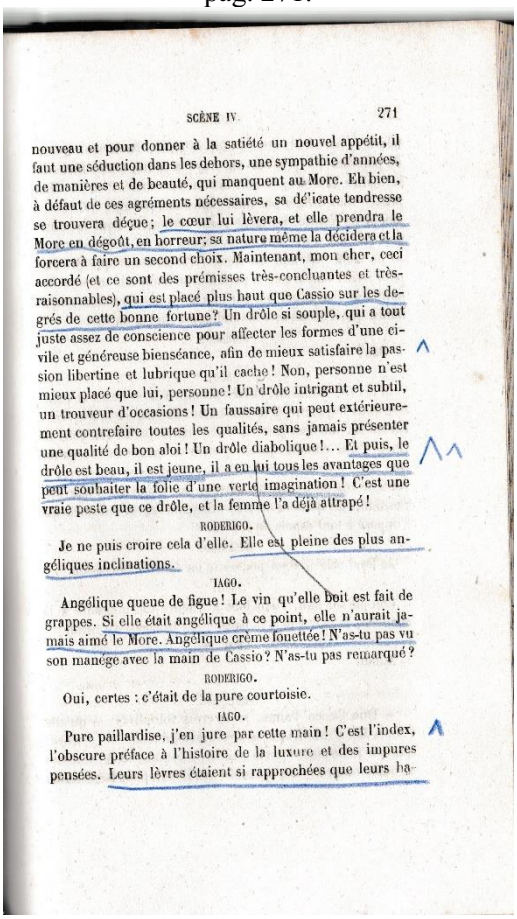
De lui? Bah! ce n'est pas possible.

IAGO, metiant son index sur sa buche

Mets ton doigt comme ceci, et que ton âme s'instruise! Remarque-moi avec quelle violence elle s'est d'abord éprise du More, simplement pour les fanfaronnades et les mensonges fantastiques qu'il lui disait. Continuera-t-elle de l'aimer pour son bavardage? Que ton coeur discret n'en croie rien! Il faut que ses yeux soient assouvis; et quel plaisir trouvera-t-elle à regarder le diable? Quand le sang est amorti par l'action de la jouissance, pour l'enflammer de

10.4.52Apêndice 10.4.LIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 271

Figura 540 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 271.



SCÈNE IV. 271

nouveau et pour donner à la satiété un nouvel appétit, il faut une séduction dans les dehors, une sympathie d'années, de manières et de beauté, qui manquent au More. Eh bien, à défaut de ces agréments nécessaires, sa délicate tendresse se trouvera déçue; le cœur lui lèvera, et elle prendra le More en dégoût, en horreur; sa nature même la décidera et la forcera à faire un second choix. Maintenant, mon cher, ceci accordé (et ce sont des prémisses très-concluantes et très-raisonnables), qui est placé plus haut que Cassio sur les degrés de cette bonne fortune? Un drôle si souple, qui a tout juste assez de conscience pour affecter les formes d'une civile et généreuse bienséance, afin de mieux satisfaire la passion libertine et lubrique qu'il cache! Non, personne n'est mieux placé que lui, personne! Un drôle intrigant et subtil, un trouveur d'occasions! Un faussaire qui peut extérieurement contrefaire toutes les qualités, sans jamais présenter une qualité de bon aloi! Un drôle diabolique!... Et puis, le drôle est beau, il est jeune, il a en lui tous les avantages que peut souhaiter la folie d'une verte imagination! C'est une vraie peste que ce drôle, et la femme l'a déjà attrapé!

RODERIGO.

Je ne puis croire cela d'elle. Elle est pleine des plus angéliques inclinations.

IAGO.

Angélique queue de figue! Le vin qu'elle boit est fait de grappes. Si elle était angélique à ce point, elle n'aurait jamais aimé le More. Angélique crème fouettée! N'as-tu pas vu son manége avec la main de Cassio? N'as-tu pas remarqué?

RODERIGO.

Oui, certes : c'était de la pure courtoisie.

IAGO.

Pure paillardise, j'en jure par cette main! C'est l'index, l'obscure préface à l'histoire de la luxure et des impures pensées. Leurs lèvres étaient si rapprochées que leurs ha-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 271).

* Transcrição *

SCÈNE IV. 271

nouveau et pour donner à la satiété un nouvel appétit, il faut une séduction dans les dehors, une sympathie d'années, de manières et de beauté, qui manquent au More. Eh bien, à défaut de ces agréments nécessaires, sa délicate tendresse se trouvera déçue; le cœur lui lèvera, et elle prendra le More en dégoût, en horreur; sa nature même la décidera et la forcera à faire un second choix. Maintenant, mon cher, ceci accordé (et ce sont des prémisses très-concluantes et très-raisonnables), qui est placé plus haut que Cassio sur les degrés de cette bonne fortune? Un drôle si souple, qui a tout juste assez de conscience pour affecter les formes d'une civile et généreuse bienséance, afin de mieux satisfaire la passion libertine et lubrique qu'il cache ! Non, personne n'est mieux placé que lui, personne! Un drôle intrigant et subtil, un trouveur d'occasions ! Un faussaire qui peut extérieurement contrefaire toutes les qualités, sans jamais présenter une qualité de bon aloi ! Un drôle diabolique !... Et puis, le drôle est beau, il est jeune, il a en lui tous les avantages que peut souhaiter la folie d'une verte imagination ! C'est une vraie peste que ce drôle, et la femme l'a déjà attrapé !

RODERIGO.

Je ne puis croire cela d'elle. Elle est pleine des plus angéliques inclinations.

IAGO.

Angélique queue de figue ! Le vin qu'elle boit est fait de grappes. Si elle était angéUque à ce point, elle n'aurait jamais aimé le More. Angélique crème fouettée! N'as-tu pas vu son manège avec la main de Cassio? N'as-tu pas remarqué?

RODERIGO.

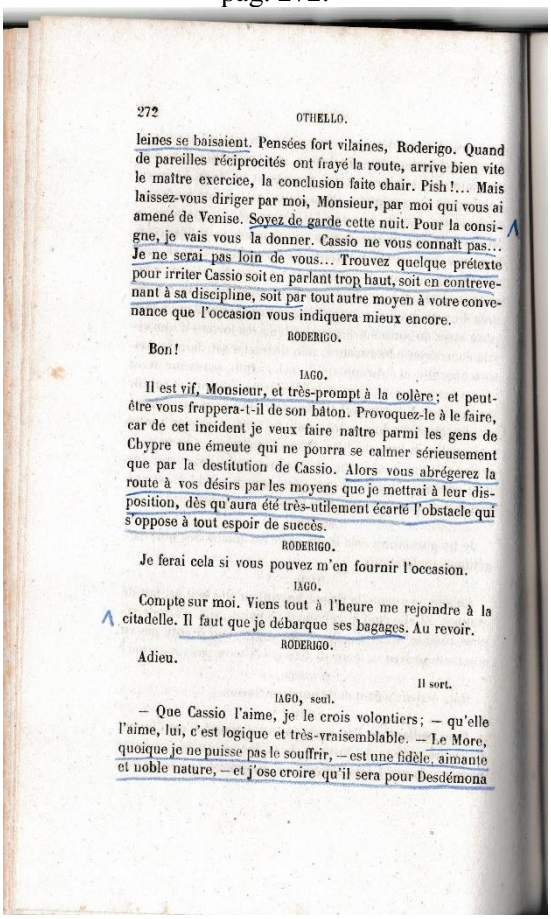
Oui, certes: c'était de la pure courtoisie.

IAGO.

Pure paillardise, j'en jure par cette main ! C'est l'index, l'obscure préface à l'histoire de la luxure et des impures pensées. Leurs lèvres étaient si rapprochées que leurs ha-

10.4.53Apêndice 10.4.LIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 272

Figura 541 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 272.



272 OTHELLO.

leines se baisaient. Pensées fort vilaines, Roderigo. Quand de pareilles réciprocités ont frayé la route, arrive bien vite le maître exercice, la conclusion faite chair. Pish !... Mais laissez-vous diriger par moi, Monsieur, par moi qui vous ai amené de Venise. Soyez de garde cette nuit. Pour la consigne, je vais vous la donner. Cassio ne vous connaît pas... Je ne serai pas loin de vous... Trouvez quelque prétexte pour irriter Cassio soit en parlant trop haut, soit en contrevenant à sa discipline, soit par tout autre moyen à votre convenance que l'occasion vous indiquera mieux encore.

RODERIGO.

Bon !

IAGO.

Il est vif, Monsieur, et très-prompt à la colère ; et peut-être vous frappera-t-il de son bâton. Provoquez-le à le faire, car de cet incident je veux faire naître parmi les gens de Chypre une émeute qui ne pourra se calmer sérieusement que par la destitution de Cassio. Alors vous abrégerez la route à vos désirs par les moyens que je mettrai à leur disposition, dès qu'aura été très-utilement écarté l'obstacle qui s'oppose à tout espoir de succès.

RODERIGO.

Je ferai cela si vous pouvez m'en fournir l'occasion.

IAGO.

Compte sur moi. Viens tout à l'heure me rejoindre à la citadelle. Il faut que je débarque ses bagages. Au revoir.

RODERIGO.

Adieu.

Il sort.

IAGO, seul.

— Que Cassio l'aime, je le crois volontiers ; — qu'elle l'aime, lui, c'est logique et très-vraisemblable. — Le More, quoique je ne puisse pas le souffrir, — est une fidèle, aimante et noble nature, — et j'ose croire qu'il sera pour Desdémona

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 272).

* Transcrição *

272 OTHELLO.

leines se baisaient. Pensées fort vilaines, Roderigo, Quand de pareilles réciprocités ont frayé la route, arrive bien vite le maître exercice, la conclusion faite chair. Pish!... Mais laissez-vous diriger par moi. Monsieur, par moi qui vous ai amené de Venise. Soyez de garde cette nuit. Pour la consigne, je vais vous la donner. Cassio ne vous connaît pas... Je ne serai pas loin de vous... Trouvez quelque prétexte pour irriter Cassio soit en parlant trop haut, soit en contrevenant à sa discipline, soit par tout autre moyen à votre convenance que l'occasion vous indiquera mieux encore.

RODERIGO.

Bon!

IAGO.

Il est vif, Monsieur, et très-prompt à la colère; et peut-être vous frappera-t-il de son bâton. Provoquez-le à le faire, car de cet incident je veux faire naître parmi les gens de Chypre une émeute qui ne pourra se calmer sérieusement que par la destitution de Cassio. Alors vous abrégerez la route à vos désirs parles moyens que je mettrai à leur disposition, dès qu'aura été très-utilement écarté l'obstacle qui s'oppose à tout espoir de succès.

RODERIGO.

Je ferai cela si vous pouvez m'en fournir l'occasion.

IAGO.

Compte sur moi. Viens tout àl'heure me rejoindre à la citadelle. Il faut que je débarque ses bagages. Au revoir.

RODERIGO.

Adieu.

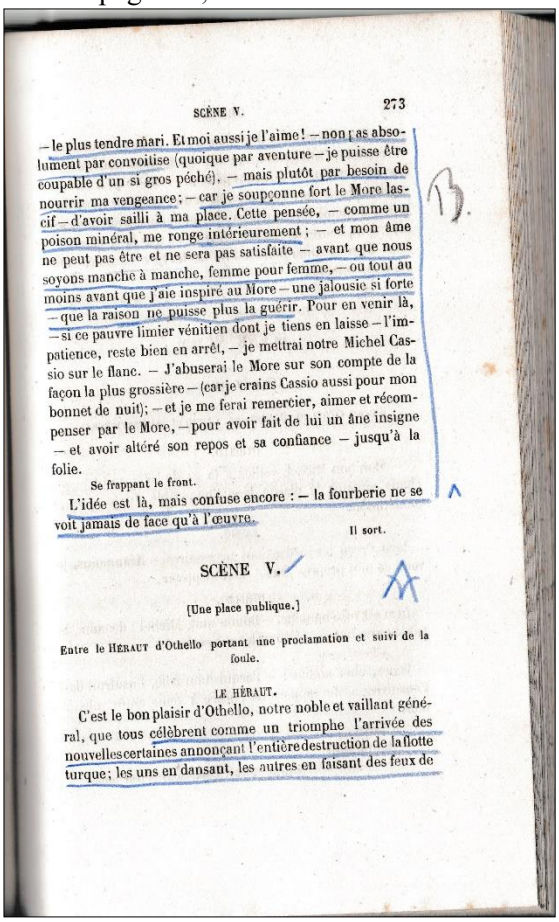
Il sort.

IAGO, seul.

— Que Cassio l'aime, je le crois volontiers; — qu'elle l'aime, lui, c'est logique et très-vraisemblable. — Le More, quoique je ne puisse pas le souffrir, — est une fidèle, aimante et noble nature, — et j'ose croire qu'il sera pour Desdémona

10.4.54Apêndice 10.4.LV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 273

Figura 542 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 273, início da sessão “A”.



SCÈNE V. 273

– le plus tendre mari. Et moi aussi je l'aime ! – non pas absolument par convoitise (quoique par aventure – je puisse être coupable d'un si gros péché), – mais plutôt par besoin de nourrir ma vengeance; – car je soupçonne fort le More lascif – d'avoir sailli à ma place. Cette pensée, – comme un poison minéral, me ronge intérieurement; – et mon âme ne peut pas être et ne sera pas satisfaite – avant que nous soyons manche à manche, femme pour femme, – ou tout au moins avant que j'aie inspiré au More – une jalousie si forte – que la raison ne puisse plus la guérir. Pour en venir là, – si ce pauvre limier vénitien dont je tiens en laisse – l'impatience, reste bien en arrêt, – je mettrai notre Michel Cassio sur le flanc. – J'abuserai le More sur son compte de la façon la plus grossière – (car je crains Cassio aussi pour mon bonnet de nuit); – et je me ferai remercier, aimer et récompenser par le More, – pour avoir fait de lui un âne insigne – et avoir altéré son repos et sa confiance – jusqu'à la folie.

Se frappant le front.

L'idée est là, mais confuse encore : – la fourberie ne se voit jamais de face qu'à l'œuvre.

Il sort.

SCÈNE V.

[Une place publique.]

Entre le HÉRAUT d'Othello portant une proclamation et suivi de la foule.

LE HÉRAUT.

C'est le bon plaisir d'Othello, notre noble et vaillant général, que tous célèbrent comme un triomphe l'arrivée des nouvelles certaines annonçant l'entière destruction de la flotte turque; les uns en dansant, les autres en faisant des feux de

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 273).

* Transcrição *

SCÈNE V. 273

– le plus tendre mari. Et moi aussi je l'aime ! – non pas absolument par convoitise (quoique par aventure – je puisse être coupable d'un si gros péché), – mais plutôt par besoin de nourrir ma vengeance; – car je soupçonne fort le More lascif – d'avoir sailli à ma place. Cette pensée, – comme un poison minéral, me ronge intérieurement; – et mon âme ne peut pas être et ne sera pas satisfaite – avant que nous soyons manche à manche, femme pour femme, – ou tout au moins avant que j'aie inspiré au More – une jalousie si forte – que la raison ne puisse plus la guérir. Pour en venir là, – si ce pauvre limier vénitien dont je tiens en laisse – l'impatience, reste bien en arrêt, – je mettrai notre Michel Cassio sur le flanc. – J'abuserai le More sur son compte de la façon la plus grossière – (car je crains Cassio aussi pour mon bonnet de nuit); – et je me ferai remercier, aimer et récompenser par le More, – pour avoir fait de lui un âne insigne – et avoir altéré son repos et sa confiance – jusqu'à la folie.

B

Se frappant le front.

L'idée est là, mais confuse encore; – la fourberie ne se voit jamais de face qu'à l'œuvre.

Il sort.

SCÈNE V.

A

[Une place publique.]

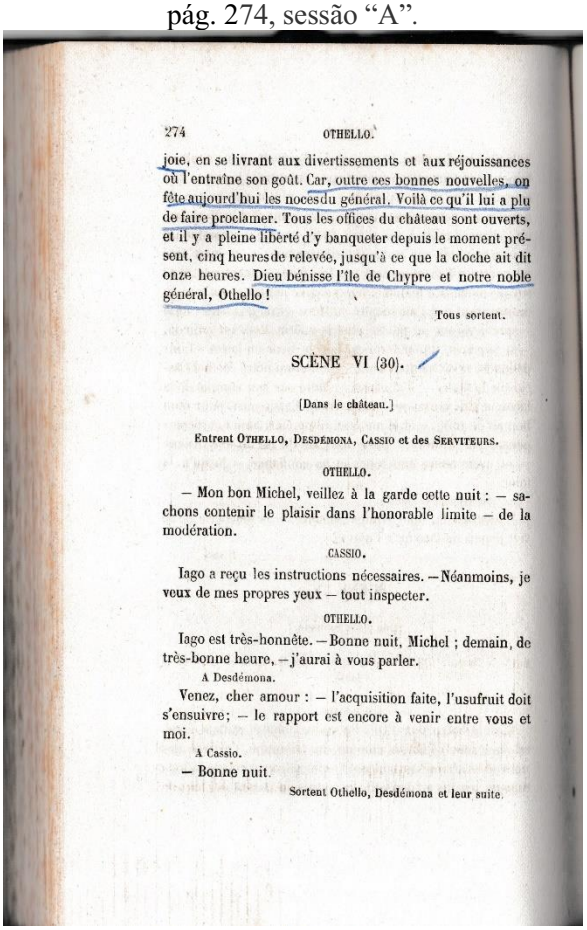
Entre le Héraut d'Othello portant une proclamation et suivi de la foule.

LE HÉRAUT.

C'est le bon plaisir d'Othello, notre noble et vaillant général, que tous célèbrent comme un triomphe l'arrivée des nouvelles certaines annonçant l'entière destruction de la flotte turque; les uns en dansant, les autres en faisant des feux de

10.4.55Apêndice 10.4.LVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 274

Figura 543 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 274, sessão “A”.



274 OTHELLO.

joie, en se livrant aux divertissements et aux réjouissances où l'entraîne son goût. Car, outre ces bonnes nouvelles, on fête aujourd'hui les noces du général. Voilà ce qu'il lui a plu de faire proclamer. Tous les offices du château sont ouverts, et il y a pleine liberté d'y banqueter depuis le moment présent, cinq heures de relevée, jusqu'à ce que la cloche ait dit onze heures. Dieu bénisse l'île de Chypre et notre noble général, Othello !

Tous sortent.

SCÈNE VI (30).

[Dans le château.]

Entrent OTHELLO, DESDÉMONA, CASSIO et des SERVITEURS.

OTHELLO.

— Mon bon Michel, veillez à la garde cette nuit : — sachons contenir le plaisir dans l'honorable limite — de la modération.

CASSIO.

Iago a reçu les instructions nécessaires. — Néanmoins, je veux de mes propres yeux — tout inspecter.

OTHELLO.

Iago est très-honnête. — Bonne nuit, Michel ; demain, de très-bonne heure, — j'aurai à vous parler.

A Desdémona.

Venez, cher amour : — l'acquisition faite, l'usufruit doit s'ensuivre ; — le rapport est encore à venir entre vous et moi.

A Cassio.

— Bonne nuit.

Sortent Othello, Desdémona et leur suite.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 274).

* Transcrição *

274 OTHELLO.

joie, en se livrant aux divertissements et aux réjouissances où l'entraîne son goût. Car, outre ces bonnes nouvelles, on fête aujourd'hui les noces du général. Voilà ce qu'il lui a plu de faire proclamer. Tous les offices du château sont ouverts, et il y a pleine liberté d'y banqueter depuis le moment présent, cinq heures de relevée, jusqu'à ce que la cloche ait dit onze heures. Dieu bénisse l'île de Chypre et notre noble général, Othello !

Tous sortent.

SCÈNE VI (30).

[Dans le château.]

Entrent Othello, Desdémona, Cassio et des Serviteurs.

OTHELLO.

— Mon bon Michel, veillez à la garde cette nuit: — sachons contenir le plaisir dans l'honorable limite — de la modération.

CASSIO.

Iago a reçu les instructions nécessaires. — Néanmoins, je veux de mes propres yeux — tout inspecter.

OTHELLO.

Iago est très-honnête. — Bonne nuit. Michel; demain, de très-bonne heure, — j'aurai à vous parler.

A Desdémona.

Venez, cher amour: — l'acquisition faite, l'usufruit doit s'ensuivre; — le rapport pst encore à venir entre vous et moi.

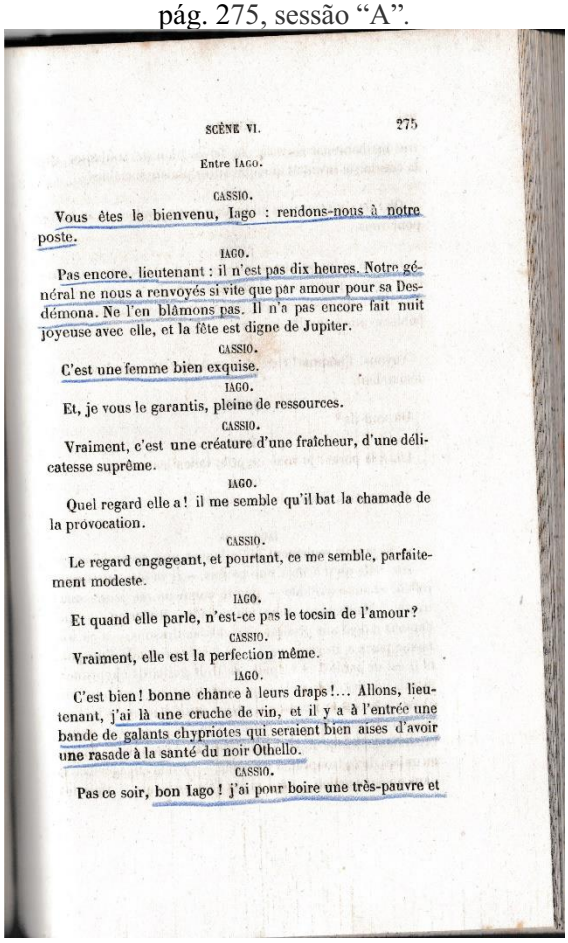
A Cassio.

— Bonne nuit.

Sortent Othello, Desdémona et leur suite.

10.4.56Apêndice 10.4.LVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 275

Figura 544 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 275, sessão “A”.



SCÈNE VI. 275

Entre IAGO.

CASSIO.

Vous êtes le bienvenu, Iago : rendons-nous à notre poste.

IAGO.

Pas encore, lieutenant : il n'est pas dix heures. Notre général ne nous a renvoyés si vite que par amour pour sa Desdémona. Ne l'en blâmons pas. Il n'a pas encore fait nuit joyeuse avec elle, et la fête est digne de Jupiter.

CASSIO.

C'est une femme bien exquise.

IAGO.

Et, je vous le garantis, pleine de ressources.

CASSIO.

Vraiment, c'est une créature d'une fraîcheur, d'une délicatesse suprême.

IAGO.

Quel regard elle a ! il me semble qu'il bat la chamade de la provocation.

CASSIO.

Le regard engageant, et pourtant, ce me semble, parfaitement modeste.

IAGO.

Et quand elle parle, n'est-ce pas le tocsin de l'amour?

CASSIO.

Vraiment, elle est la perfection même.

IAGO.

C'est bien! bonne chance à leurs draps!... Allons, lieutenant, j'ai là une cruche de vin, et il y a à l'entrée une bande de galants chypriotes qui seraient bien aises d'avoir une rasade à la santé du noir Othello.

CASSIO.

Pas ce soir, bon Iago ! j'ai pour boire une très-pauvre et

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 275).

* Transcrição *

SCÈNE VI. 275

Entre IAGO.

CASSIO.

Vous êtes le bienvenu, Iago; rendons-nous à notre poste.

IAGO.

Pas encore, lieutenant: il n'est pas dix heures. Notre général ne nous a renvoyés si vite que par amour pour sa Desdémona. Ne l'en blâmons pas. Il n'a pas encore fait nuit joyeuse avec elle, et la fête est digne de Jupiter.

CASSIO.

C'est une femme bien exquise.

IAGO.

Et, je vous le garantis, pleine de ressources.

CASSIO.

Vraiment, c'est une créature d'une fraîcheur, d'une délicatesse suprême.

IAGO.

Quel regard elle a ! il me semble qu'il bat la chamade de la provocation.

CASSIO.

Le regard engageant, et pourtant, ce me semble, parfaitement modeste.

IAGO.

Et quand elle parle, n'est-ce pas le tocsin de l'amour?

CASSIO.

Vraiment, elle est la perfection même.

IAGO.

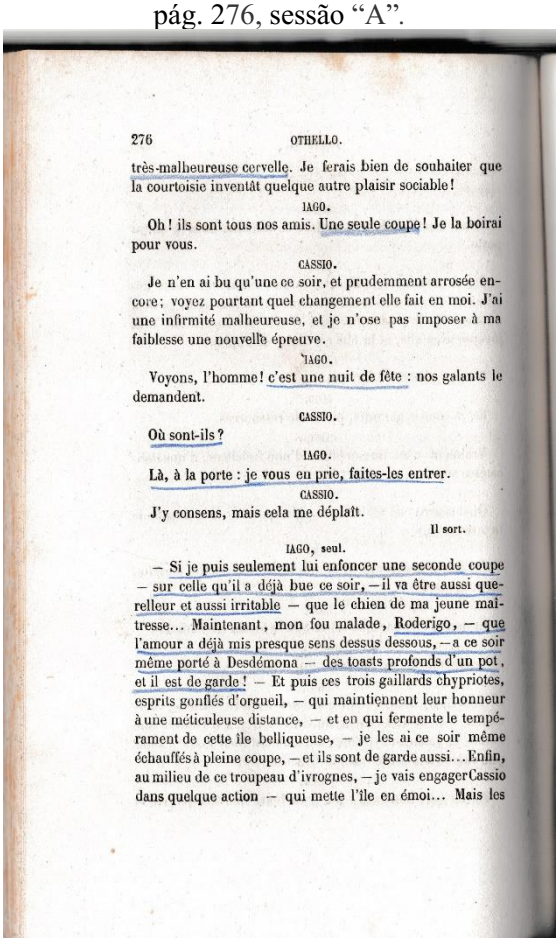
C'est bien! bonne chance à leurs draps!... Allons, lieutenant, j'ai là une cruche de vin, et il y a à l'entrée une bande de galants chypriotes qui seraient bien aises d'avoir une rasade à la santé du noir Othello.

CASSIO.

Pas ce soir, bon Iago ! j'ai pour boire une très-pauvre et

10.4.57Apêndice 10.4.LVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 276

Figura 545 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 276, sessão “A”.



276 OTHELLO.

très-malheureuse cervelle. Je ferais bien de souhaiter que la courtoisie inventât quelque autre plaisir sociable!

IAGO.

Oh! ils sont tous nos amis. Une seule coupe! Je la boirai pour vous.

CASSIO.

Je n'en ai bu qu'une ce soir, et prudemment arrosée encore; voyez pourtant quel changement elle fait en moi. J'ai une infirmité malheureuse, et je n'ose pas imposer à ma faiblesse une nouvelle épreuve.

IAGO.

Voyons, l'homme! c'est une nuit de fête : nos galants le demandent.

CASSIO.

Où sont-ils?

IAGO.

Là, à la porte : je vous en prie, faites-les entrer.

CASSIO.

J'y consens, mais cela me déplaît.

Il sort.

IAGO, seul.

— Si je puis seulement lui enfoncer une seconde coupe — sur celle qu'il a déjà bue ce soir, — il va être aussi querelleur et aussi irritable — que le chien de ma jeune maîtresse... Maintenant, mon fou malade, Roderigo, — que l'amour a déjà mis presque sens dessus dessous, — a ce soir même porté à Desdémona — des toasts profonds d'un pot, et il est de garde! — Et puis ces trois gaillards chypriotes, esprits gonflés d'orgueil, — qui maintiennent leur honneur à une méticuleuse distance, — et en qui fermente le tempérament de cette île belliqueuse, — je les ai ce soir même échauffés à pleine coupe, — et ils sont de garde aussi... Enfin, au milieu de ce troupeau d'ivrognes, — je vais engager Cassio dans quelque action — qui mette l'île en émoi... Mais les

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 276).

* Transcrição *

276 OTHELLO.

très-malheureuse cervelle. Je ferais bien de souhaiter que la courtoisie inventât quelque autre plaisir sociable!

IAGO.

Oh ! ils sont tous nos amis. Une seule coupe ! Je la boirai pour vous.

CASSIO.

Je n'en ai bu qu'une ce soir, et prudemment arrosée encore; voyez pourtant quel changement elle fait en moi. J'ai une infirmité malheureuse, et je n'ose pas imposer à ma faiblesse une nouvelle épreuve.

IAGO.

Voyons, l'homme! c'est une nuit de fête: nos galants le demandent.

CASSIO.

Où sont-ils ?

IAGO.

Là, à la porte: je vous en prie, faites-les entrer.

CASSIO.

J'y consens, mais cela me déplaît.

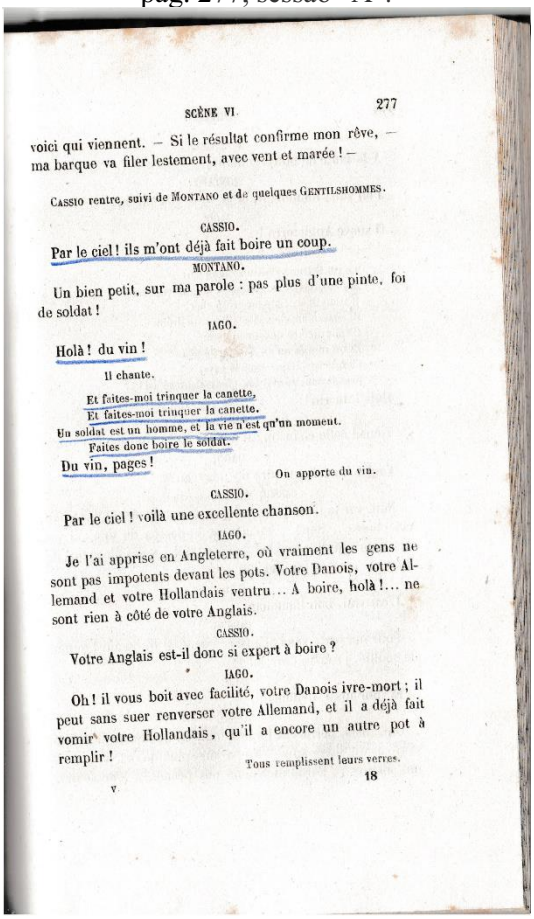
Il sort.

IAGO, seul.

— Si je puis seulement lui enfoncer une seconde coupe — sur celle qu'il a déjà bue ce soir, — il va être aussi querelleur et aussi irritable — que le chien de ma jeune maîtresse... Maintenant, mon fou malade, Roderigo, — que l'amour a déjà mis presque sens dessus dessous, — a ce soir même porté à Desdémona — des toasts profonds d'un pot, et il est de garde ! — Et puis ces trois gaillards chypriotes, esprits gonflés d'orgueil, — qui maintiennent leur honneur à une méticuleuse dislance, — et en qui fermente le tempérament de cette île belliqueuse, — je les ai ce soir même échauffés à pleine coupe, — et ils sont de garde aussi... Enfin, au milieu de ce troupeau d'ivrognes, — je vais engager Cassio dans quelque action — qui mette l'île en émoi... Mais les

10.4.58Apêndice 10.4.LIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 277

Figura 546 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 277, sessão “A”.



SCÈNE VI. 277

voici qui viennent. – Si le résultat confirme mon rêve, – ma barque va filer lestement, avec vent et marée ! –

CASSIO rentre, suivi de MONTANO et de quelques GENTILSHOMMES.

CASSIO.

Par le ciel ! ils m'ont déjà fait boire un coup.

MONTANO.

Un bien petit, sur ma parole : pas plus d'une pinte, foi de soldat !

IAGO.

Holà ! du vin !

Il chante.

Et faites-moi trinquer la canette,
Et faites-moi trinquer la canette.
Un soldat est un homme, et la vie n'est qu'un moment.
Faites donc boire le soldat.
Du vin, pages !

On apporte du vin.

CASSIO.

Par le ciel ! voilà une excellente chanson.

IAGO.

Je l'ai apprise en Angleterre, où vraiment les gens ne sont pas impotents devant les pots. Votre Danois, votre Allemand et votre Hollandais ventru .. A boire, holà !... ne sont rien à côté de votre Anglais.

CASSIO.

Votre Anglais est-il donc si expert à boire ?

IAGO.

Oh ! il vous boit avec facilité, votre Danois ivre-mort ; il peut sans suer renverser votre Allemand, et il a déjà fait vomir votre Hollandais, qu'il a encore un autre pot à remplir !

Tous remplissent leurs verres.

V. 18

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 277).

* Transcrição *

SCÈNE VI. 277

voici qui viennent. – Si le résultat confirme mon rêve, – ma barque va filer lestement, avec vent et marée ! –

CASSIO rentre, saivi de MONTANO et de quelques GENTILSHOMMES.

CASSIO.

Par le ciel ! ils m'ont déjà fait boire un coup.

MONTANO.

Un bien petit, sur ma parole: pas plus d'une pinte, foi de soldat !

IAGO.

Holà ! du vin !

Il chante.

Et faites-moi trinquer la canette,
Et faites-moi trinquer la canette.
Un soldat est un homme, et la vie n'est qu'un moment.
Faites donc boire le soldat.
Du vin, pages !

On apporte du vin.

CASSIO.

Par le ciel ! voilà une excellente chanson.

IAGO.

Je l'ai apprise en Angleterre, où vraiment les gens ne sont pas impotents devant les pots. Votre Danois, votre Allemand et votre Hollandais ventru... A boire, holà!... ne sont rien à côté de votre Anglais.

CASSIO.

Votre Anglais est-il donc si expert à boire ?

IAGO.

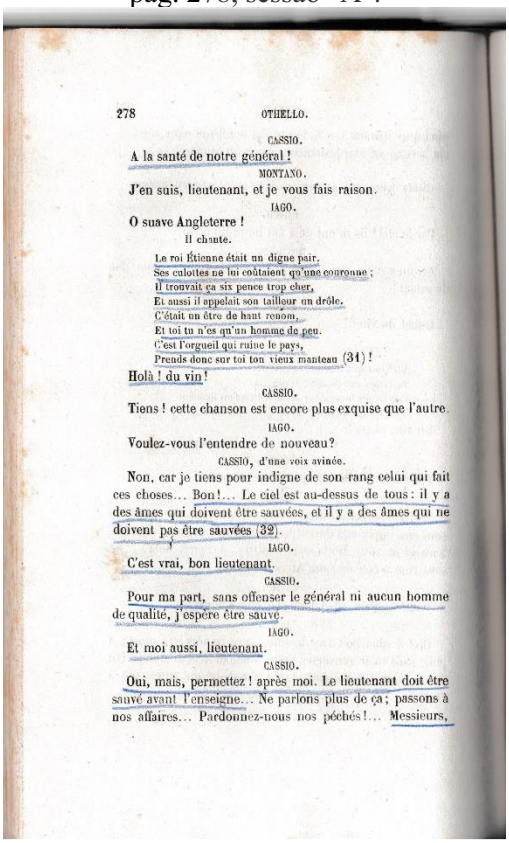
Oh ! il vous boit avec facilité, votre Danois ivre-mort; il peut sans suer renverser votre Allemand, et il a déjà fait vomir votre Hollandais, qu'il a encore un autre pot à remplir !

Tous remplissent leurs verres,

V 18

10.4.59Apêndice 10.4.LX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 278

Figura 547 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 278, sessão “A”.



278 OTHELLO.

CASSIO.

A la santé de notre général !

MONTANO.

J'en suis, lieutenant, et je vous fais raison.

IAGO.

O suave Angleterre !

Il chante.

Le roi Étienne était un digne pair,
Ses culottes ne lui coûtaient qu'une couronne ;
Il trouvait ça six pence trop cher,
Et aussi il appelait son tailleur un drôle.
C'était un être de haut renom,
Et toi tu n'es qu'un homme de peu.
C'est l'orgueil qui ruine le pays,
Prends donc sur toi ton vieux manteau (31) !

Holà ! du vin !

CASSIO.

Tiens ! cette chanson est encore plus exquise que l'autre.

IAGO.

Voulez-vous l'entendre de nouveau ?

CASSIO, d'une voix avinée.

Non, car je tiens pour indigne de son rang celui qui fait ces choses... Bon !... Le ciel est au-dessus de tous : il y a des âmes qui doivent être sauvées, et il y a des âmes qui ne doivent pas être sauvées (32).

IAGO.

C'est vrai, bon lieutenant.

CASSIO.

Pour ma part, sans offenser le général ni aucun homme de qualité, j'espère être sauvé.

IAGO.

Et moi aussi, lieutenant.

CASSIO.

Oui, mais, permettez ! après moi. Le lieutenant doit être sauvé avant l'enseigne... Ne parlons plus de ça ; passons à nos affaires... Pardonnez-nous nos péchés !... Messieurs,

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 278).

* Transcrição *

278 OTHELLO.

CASSIO.

A la santé de notre général !

MONTANO.

J'ensuis, lieutenant, et je vous fais raison.

IAGO.

O suave Angleterre !

Il chante.

Le roi Etienne était un digne pair,
Ses calottes ne lui coûtaient qu'une couronne;
Il trouvait ça six pence trop cher,
Et aussi il appelait son tailleur un drôle,
C'était un être de haut renom,
Et toi tu n'es qu'un homme de peu,
C'est l'orgueil qui ruine le pays,
Prends donc sur toi ton vieux manteau (31)!

Holà ! du vin !

CASSIO.

Tiens ! cette chanson est encore plus exquise que l'autre.

IAGO.

Voulez-vous l'entendre de nouveau?

CASSIO, d'une voix avinée.

Non, car je tiens pour indigne de son rang celui qui fait ces choses... Bon!... Le ciel est au-dessus de tous: il y a des âmes qui doivent être sauvées, et il y a des âmes qui ne doivent pas être sauvées (32).

IAGO.

C'est vrai, bon lieutenant.

CASSIO.

Pour ma part, sans offenser le général ni aucun homme de qualité, j'espère être sauvé.

IAGO.

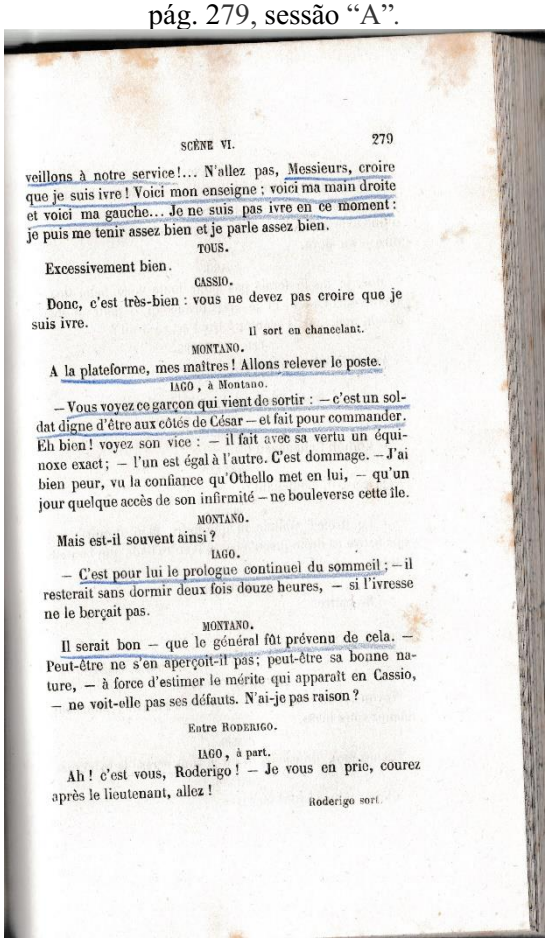
Et moi aussi, lieutenant.

CASSIO.

Oui, mais, permettez ! après moi. Le lieutenant doit être sauvé avant l'enseigne... Ne parlons plus de ça; passons à nos affaires... Pardonnez-nous nos péchés!... Messieurs,

10.4.60Apêndice 10.4.LXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 279

Figura 548 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 279, sessão “A”.



SCÈNE VI. 279

veillons à notre service!... N'allez pas, Messieurs, croire que je suis ivre ! Voici mon enseigne : voici ma main droite et voici ma gauche... Je ne suis pas ivre en ce moment : je puis me tenir assez bien et je parle assez bien.

TOUS.

Excessivement bien.

CASSIO.

Donc, c'est très-bien : vous ne devez pas croire que je suis ivre.

Il sort en chancelant.

MONTANO.

A la plateforme, mes maîtres ! Allons relever le poste.

IAGO, à Montano.

— Vous voyez ce garçon qui vient de sortir : — c'est un soldat digne d'être aux côtés de César — et fait pour commander. Eh bien ! voyez son vice : — il fait avec sa vertu un équinoxe exact ; — l'un est égal à l'autre. C'est dommage. — J'ai bien peur, vu la confiance qu'Othello met en lui, — qu'un jour quelque accès de son infirmité — ne bouleverse cette île.

MONTANO.

Mais est-il souvent ainsi ?

IAGO.

— C'est pour lui le prologue continuel du sommeil ; — il resterait sans dormir deux fois douze heures, — si l'ivresse ne le berçait pas.

MONTANO.

Il serait bon — que le général fût prévenu de cela. — Peut-être ne s'en aperçoit-il pas ; peut-être sa bonne nature, — à force d'estimer le mérite qui apparaît en Cassio, — ne voit-elle pas ses défauts. N'ai-je pas raison ?

Entre RODERIGO.

IAGO, à part.

Ah ! c'est vous, Roderigo ! — Je vous en prie, courez après le lieutenant, allez !

Roderigo sort.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 279).

* Transcrição *

SCÈNE VI. 279

veillons à notre service!... N'allez pas, Messieurs, croire que je suis ivre ! Voici mon enseigne; voici ma main droite et voici ma gauche... Je ne suis pas ivre en ce moment; je puis me tenir assez bien et je parle assez bien.

TOUS.

Excessivement bien.

CASSIO.

Donc, c'est très-bien: vous ne devez pas croire que je suis ivre.

Il sort en chancelant.

MONTANO.

A la plateforme, mes maîtres ! Allons relever le poste.

IAGO, à Montano.

– Vous voyez ce garçon qui vient de sortir: – c'est un soldat digne d'être aux côtés de César – et fait pour commander. Eh bien ! voyez son vice: – il fait avec sa vertu un équinoxe exact; – l'un est égala l'autre. C'est dommage. – J'ai bien peur, vu la confiance qu'Othello met en lui, – qu'un jour quelque accès de son infirmité – ne bouleverse cette île.

MONTÀNO.

Mais est-il souvent ainsi ?

IAGO.

– C'est pour lui le prologue continuel du sommeil; – il resterait sans dormir deux fois douze heures, – si l'ivresse ne le berçait pas.

MONTANO.

Il serait bon – que le général fût prévenu de cela. – Peut-être ne s'en aperçoit-il pas; peut-être sa bonne nature, – à force d'estimer le mérite qui apparaît en Cassio, – ne voit-elle pas ses défauts. N'ai-je pas raison ?

Entre RODERIGO.

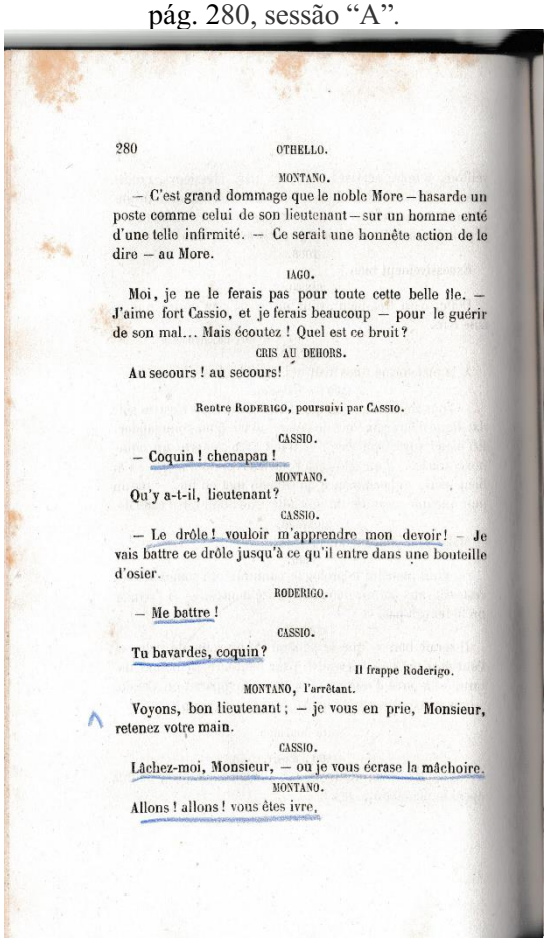
IAGO, à part.

Ah ! c'est vous, Roderigo ! – Je vous en prie, courez après le lieutenant, allez !

Roderigo sort.

10.4.61Apêndice 10.4.LXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 280

Figura 549 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 280, sessão “A”.



280 OTHELLO.

MONTANO.

– C'est grand dommage que le noble More – hasarde un poste comme celui de son lieutenant – sur un homme enté d'une telle infirmité. – Ce serait une honnête action de le dire – au More.

IAGO.

Moi, je ne le ferais pas pour toute cette belle île. – J'aime fort Cassio, et je ferais beaucoup – pour le guérir de son mal... Mais écoutez ! Quel est ce bruit ?

CRIS AU DEHORS.

Au secours ! au secours!

Rentre RODERIGO, poursuivi par CASSIO.

CASSIO.

– Coquin ! chenapan !

MONTANO.

Qu'y a-t-il, lieutenant ?

CASSIO.

– Le drôle ! vouloir m'apprendre mon devoir ! – Je vais battre ce drôle jusqu'à ce qu'il entre dans une bouteille d'osier.

RODERIGO.

– Me battre !

CASSIO.

Tu bavardes, coquin ?

Il frappe Roderigo.

MONTANO, l'arrêtant.

Voyons, bon lieutenant ; – je vous en prie, Monsieur, retenez votre main.

CASSIO.

Lâchez-moi, Monsieur, – ou je vous écrase la mâchoire.

MONTANO.

Allons ! allons ! vous êtes ivre.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 280).

* Transcrição *

280 **OTHELLO.**

MONTANO.

– C'est grand dommage que le noble More – hasarde un poste comme celui de son lieutenant – sur un homme enté d'une telle infirmité. – Ce serait une honnête action de le dire – au More.

IAGO.

Moi, je ne le ferais pas pour toute cette belle île. – J'aime fort Cassio, et je ferais beaucoup – pour le guérir de son mal... Mais écoutez ! Quel est ce bruit?

CRIS AU DEHORS.

Au secours ! au secours!

Rentre RODERIGO, poursuivi par Cassio.

CASSIO.

– Coquin ! chenapan !

MONTANO.

Qu'y a-t-il, lieutenant?

CASSIO.

– Le drôle! vouloir ra'apprendre mon devoir! – Je vais battre ce drôle jusqu'à ce qu'il entre dans une bouteille d'osier.

RODERIGO.

– Me battre !

CASSIO.

Tu bavardes, coquin?

Il frappe Roderigo.

MONTANO, l'arrêtant.

Voyons, bon lieutenant; – je vous en prie, Monsieur, retenez votre main.

CASSIO.

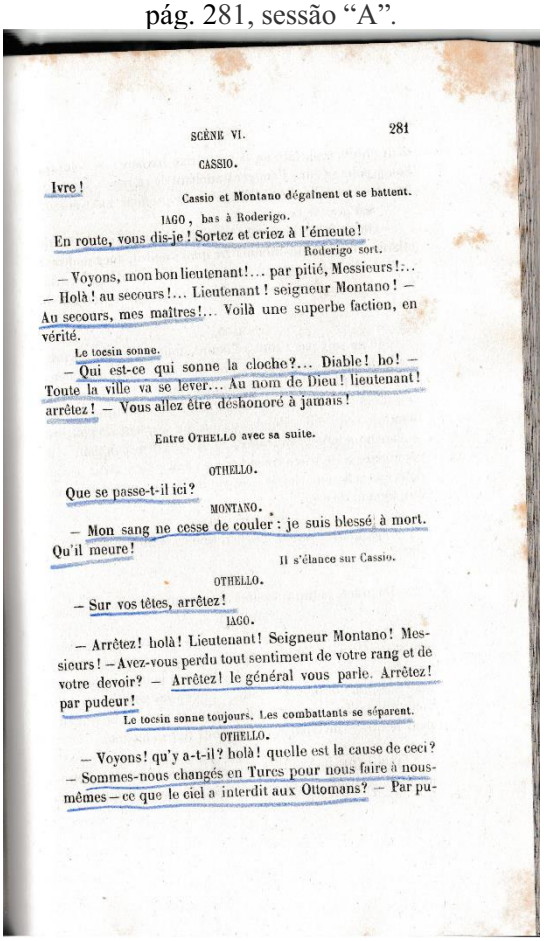
Lâchez-moi, Monsieur, – ou je vous écrase la mâchoire.

MONTANO.

Allons ! allons ! vous êtes ivre.

10.4.62Apêndice 10.4.LXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 281

Figura 550 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 281, sessão “A”.



SCÈNE VI. 281

CASSIO.

Ivre !

Cassio et Montano dégaînent et se battent.

IAGO, bas à Roderigo.

En route, vous dis-je ! Sortez et criez à l'émeute!

Roderigo sort.

– Voyons, mon bon lieutenant!... par pitié, Messieurs!... – Holà ! au secours!... Lieutenant ! seigneur Montano ! – Au secours, mes maîtres!... Voilà une superbe faction, en vérité.

Le tocsin sonne.

– Qui est-ce qui sonne la cloche?... Diable! ho! – Toute la ville va se lever... Au nom de Dieu ! lieutenant ! arrêtez ! – Vous allez être déshonoré à jamais !

Entre OTHELLO avec sa suite.

OTHELLO.

Que se passe-t-il ici ?

MONTANO.

– Mon sang ne cesse de couler : je suis blessé à mort. Qu'il meure!

Il s'élance sur Cassio.

OTHELLO.

– Sur vos têtes, arrêtez!

IAGO.

– Arrêtez! holà! Lieutenant! Seigneur Montano! Messieurs ! – Avez-vous perdu tout sentiment de votre rang et de votre devoir? – Arrêtez! le général vous parle. Arrêtez! par pudeur!

Le tocsin sonne toujours. Les combattants se séparent.

OTHELLO.

– Voyons! qu'y a-t-il? holà! quelle est la cause de ceci? – Sommes-nous changés en Turcs pour nous faire à nous-mêmes – ce que le ciel a interdit aux Ottomans? – Par pu-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 281).

* Transcrição *

SCÈNE VI. **281**

CASSIO.

Ivre !

Cassio et Montano dégaîneDl et se battent.

IAGO, bas à Roderigo.

En route, vous dis-je ! Sortez et criez à l'émeute!

Roderigo sort.

– Voyons, mon bon lieutenant !... par pitié, Messieurs !... – Holà ! au secours !... Lieutenant ! seigneur Montano ! – Au secours, mes maîtres!... Voilà une superbe faction, en vérité.

Le tocsin sonne.

– Qui est-ce qui sonne la cloche?... Diable! ho! – Toute la ville va se lever... Au nom de Dieu ! lieutenant ! arrêtez ! – Vous allez être déshonoré à jamais !

Entre OTHELLO avec sa suite.

OTHELLO.

Que se passe-t-il ici?

MONTANO.

– Mon sang ne cesse de couler; je suis blessé à mort. Qu'il meure!

Il s'élance sur Cassio.

OTHELLO.

– Sur vos têtes, arrêtez !

IAGO.

– Arrêtez! holà! Lieutenant! Seigneur Montano! Messieurs ! – Avez-vous perdu tout sentiment de votre rang et de votre devoir? – Arrêtez! le général vous parle. Arrêtez! par pudeur!

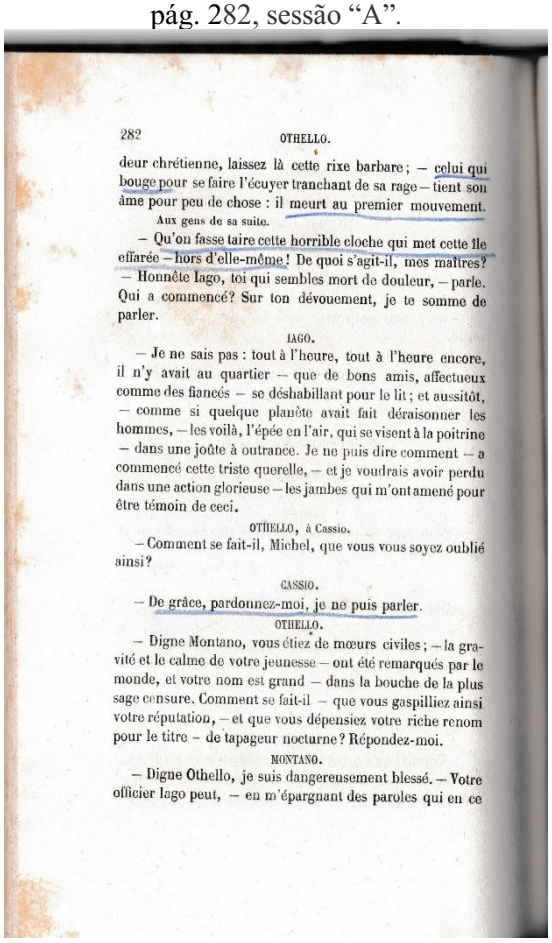
Le tocsin sonne toujours. Les combattants se séparent.

OTHELLO.

– Voyons ! qu'y a-t-il ? holà ! quelle est la cause de ceci ? – Sommes-nous changés en Turcs pour nous faire à nous-mêmes – ce que le ciel a interdit aux Ottomans? – Par pu-

10.4.63Apêndice 10.4.LXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 282

Figura 551 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 282, sessão “A”.



282 OTHELLO.

deur chrétienne, laissez là cette rixe barbare; – celui qui bouge pour se faire l'écuyer tranchant de sa rage – tient son âme pour peu de chose : il meurt au premier mouvement.

Aux gens de sa suite.

– Qu'on fasse taire cette horrible cloche qui met cette île effarée – hors d'elle-même! De quoi s'agit-il, mes maîtres? – Honnête Iago, toi qui sembles mort de douleur, – parle. Qui a commencé? Sur ton dévouement, je te somme de parler.

IAGO.

– Je ne sais pas : tout à l'heure, tout à l'heure encore, il n'y avait au quartier – que de bons amis, affectueux comme des fiancés – se déshabillant pour le lit; et aussitôt, – comme si quelque planète avait fait déraisonner les hommes, – les voilà, l'épée en l'air, qui se visent à la poitrine – dans une joûte à outrance. Je ne puis dire comment – a commencé cette triste querelle, – et je voudrais avoir perdu dans une action glorieuse – les jambes qui m'ont amené pour être témoin de ceci.

OTHELLO, à Cassio.

– Comment se fait-il, Michel, que vous vous soyez oublié ainsi?

CASSIO.

– De grâce, pardonnez-moi, je ne puis parler.

OTHELLO.

– Digne Montano, vous étiez de mœurs civiles; – la gravité et le calme de votre jeunesse – ont été remarqués par le monde, et votre nom est grand – dans la bouche de la plus sage censure. Comment se fait-il – que vous gaspilliez ainsi votre réputation, – et que vous dépensiez votre riche renom pour le titre – de tapageur nocturne? Répondez-moi.

MONTANO.

– Digne Othello, je suis dangereusement blessé. – Votre officier Iago peut, – en m'épargnant des paroles qui en ce

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 282).

* Transcrição *

282 **OTHELLO.**

deur chrétienne, laissez là cette rixe barbare; – celui qui bouge pour se faire l'écuyer tranchant de sa rage – tient son âme pour peu de chose: il meurt au premier mouvement.

Aux gens de sa suite.

– Qu'on fasse taire cette horrible cloche qui met cette île effarée – hors d'elle-même! De quoi s'agit-il, mes maîtres?

– Honnête Iago, toi qui semblés mort de douleur, – parle. Qui a commencé? Sur ton dévouement, je te somme de parler.

IAGO.

– Je ne sais pas: tout à l'heure, tout à l'heure encore, il n'y avait au quartier – que de bons amis, affectueux comme des fiancés – se déshabillant pour le lit; et aussitôt, – comme si quelque planète avait fait déraisonner les hommes, – les voilà, l'épée en l'air, qui se visent à la poitrine – dans une joute à outrance. Je ne puis dire comment – a commencé cette triste querelle, – et je voudrais avoir perdu dans une action glorieuse – les jambes qui m'ont amené pour être témoin de ceci.

OTHELLO, à Cassio.

– Comment se fait-il, Michel, que vous vous soyez oublié ainsi?

CASSIO.

– De grâce, pardonnez-moi, je ne puis parler.

OTHELLO.

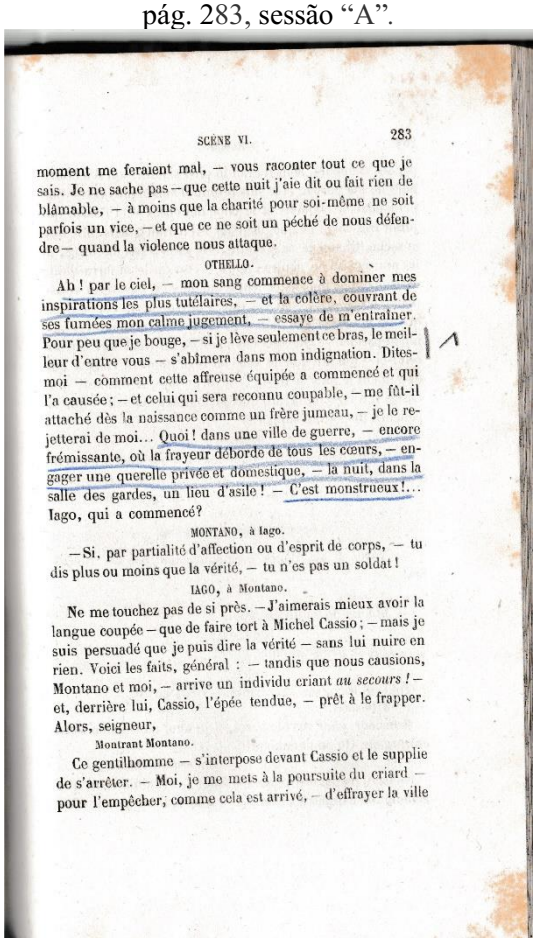
– Digne Montano, vous étiez de moeurs civiles; – la gravité et le calme de votre jeunesse – ont été remarqués par le monde,' et votre nom est grand – dans la bouche de la plus sage censure. Comment se fait-il – que vous gaspilliez ainsi votre réputation, – et que vous dépensiez votre riche renom pour le titre – de tapageur nocturne? Répondez-moi.

MONTANO.

– Digne Othello, je suis dangereusement blessé. – Votre officier Iago peut, – en m'épargnant des paroles qui en ce

10.4.64Apêndice 10.4.LXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 283

Figura 552 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 283, sessão “A”.



SCÈNE VI. 283

moment me feraient mal, — vous raconter tout ce que je sais. Je ne sache pas — que cette nuit j'aie dit ou fait rien de blâmable, — à moins que la charité pour soi-même ne soit parfois un vice, — et que ce ne soit un péché de nous défendre — quand la violence nous attaque.

OTHELLO.

Ah ! par le ciel, — mon sang commence à dominer mes inspirations les plus tutélaires, — et la colère, couvrant de ses fumées mon calme jugement, — essaye de m'entraîner. Pour peu que je bouge, — si je lève seulement ce bras, le meilleur d'entre vous — s'abîmera dans mon indignation. Dites-moi — comment cette affreuse équipée a commencé et qui l'a causée ; — et celui qui sera reconnu coupable, — me fût-il attaché dès la naissance comme un frère jumeau, — je le rejetterai de moi... Quoi ! dans une ville de guerre, — encore frémissante, où la frayeur déborde de tous les cœurs, — engager une querelle privée et domestique, — la nuit, dans la salle des gardes, un lieu d'asile ! — C'est monstrueux !... Iago, qui a commencé?

MONTANO, à Iago.

— Si, par partialité d'affection ou d'esprit de corps, — tu dis plus ou moins que la vérité, — tu n'es pas un soldat !

IAGO, à Montano.

Ne me touchez pas de si près. — J'aimerais mieux avoir la langue coupée — que de faire tort à Michel Cassio ; — mais je suis persuadé que je puis dire la vérité — sans lui nuire en rien. Voici les faits, général : — tandis que nous causions, Montano et moi, — arrive un individu criant *au secours !* — et, derrière lui, Cassio, l'épée tendue, — prêt à le frapper. Alors, seigneur,

Montrant Montano.

Ce gentilhomme — s'interpose devant Cassio et le supplie de s'arrêter. — Moi, je me mets à la poursuite du criard — pour l'empêcher, comme cela est arrivé, — d'effrayer la ville

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 283).

* Transcrição *

SCÈNE VI. 283

moment me feraient mal, – vous raconter tout ce que je sais. Je ne sache pas – que cette nuit j'aie dit ou fait rien de blâmable, – à moins que la charité pour soi-même ne soit parfois un vice, – et que ce ne soit un péché de nous défendre – quand la violence nous attaque.

OTHELLO.

Ah! par le ciel, – mon sang commence à dominer mes inspirations les plus tutélaires, – et la colère, couvrant de ses fumées mon calme jugement, – essaye de m'entraîner. Pour peu que je bouge, – si je lève seulement ce bras, le meilleur d'entre vous – s'abîmera dans mon indignation. Dites-moi– comment cette affreuse équipée a commencé et qui l'a causée; – et celui qui sera reconnu coupable, – me fût-il attaché dès la naissance comme un frère jumeau, – je le rejetterai de moi... Quoi ! dans une ville de guerre, – encore frémissante, où la frayeur déborde de tous les cœurs, – engager une querelle privée et domestique, – la nuit, dans la salle des gardes, un lieu d'asile! – C'est monstrueux!... Iago, qui a commencé?

MONTANO, à IAGO.

– Si, par partialité d'affection ou d'esprit de corps, – tu dis plus ou moins que la vérité, – tu n'es pas un soldat !

IAGO, à Montano.

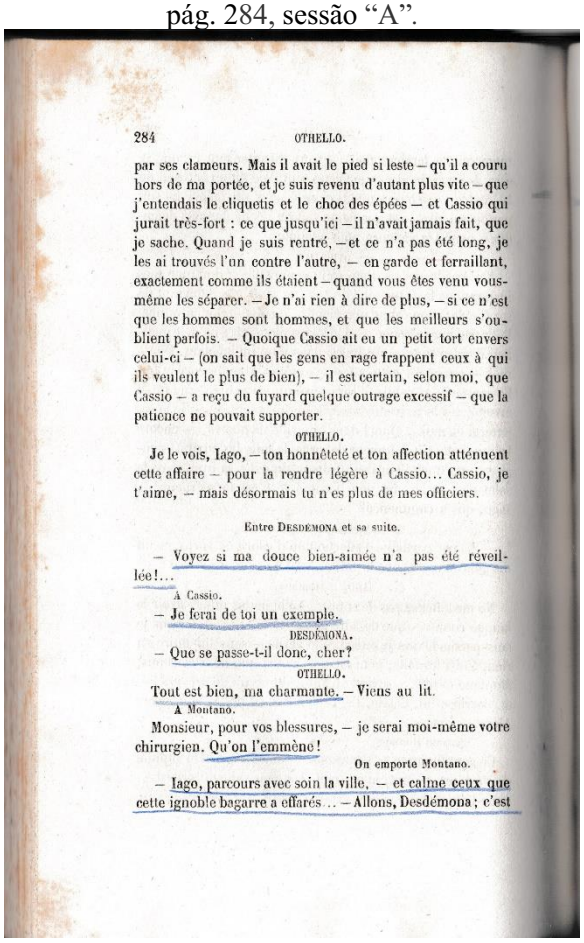
Ne me touchez pas de si près. – J'aimerais mieux avoir la langue coupée – que de faire tort à Michel Cassio; – mais je suis persuadé que je puis dire la vérité – sans lui nuire en rien. Voici les faits, général: – tandis que nous causions, Montano et moi, – arrive un individu criant au secours ! – et, derrière lui, Cassio, l'épée tendue, – prêt à le frapper.
Alors, seigneur,

Montrant Montano.

Ce gentilhomme – s'interpose devant Cassio et le supplie de s'arrêter. – Moi, je me mets à la poursuite du criard – pour l'empêcher, comme cela est arrivé, – d'effrayer la ville

10.4.65Apêndice 10.4.LXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 284

Figura 553 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 284, sessão “A”.



284 OTHELLO.

par ses clameurs. Mais il avait le pied si leste – qu'il a couru hors de ma portée, et je suis revenu d'autant plus vite – que j'entendais le cliquetis et le choc des épées – et Cassio qui jurait très-fort : ce que jusqu'ici – il n'avait jamais fait, que je sache. Quand je suis rentré, – et ce n'a pas été long, je les ai trouvés l'un contre l'autre, – en garde et ferraillant, exactement comme ils étaient – quand vous êtes venu vous-même les séparer. – Je n'ai rien à dire de plus, – si ce n'est que les hommes sont hommes, et que les meilleurs s'oublient parfois. – Quoique Cassio ait eu un petit tort envers celui-ci – (on sait que les gens en rage frappent ceux à qui ils veulent le plus de bien), – il est certain, selon moi, que Cassio – a reçu du fuyard quelque outrage excessif – que la patience ne pouvait supporter.

OTHELLO.

Je le vois, Iago, – ton honnêteté et ton affection atténuent cette affaire – pour la rendre légère à Cassio… Cassio, je t'aime, – mais désormais tu n'es plus de mes officiers.

Entre DESDEMONA et sa suite.

– Voyez si ma douce bien-aimée n'a pas été réveillée!…

A Cassio.

– Je ferai de toi un exemple.

DESDÉMONA.

– Que se passe-t-il donc, cher?

OTHELLO.

Tout est bien, ma charmante. – Viens au lit.

A Montano.

Monsieur, pour vos blessures, – je serai moi-même votre chirurgien. Qu'on l'emmène!

On emporte Montano.

– Iago, parcours avec soin la ville, – et calme ceux que cette ignoble bagarre a effarés … – Allons, Desdémona; c'est

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 284).

* Transcrição *

284 **OTHELLO.**

par ses clameurs. Mais il avait le pied si leste – qu'il a couru hors de ma portée, et je suis revenu d'autant plus vite – que j'entendais le cliquetis et le choc des épées – et Cassio qui jurait très-fort: ce que jusqu'ici – il n'avait jamais fait, que je sache. Quand je suis rentré, – et ce n'a pas été long, je les ai trouvés l'un contre l'autre, – en garde et ferraillant, exactement comme ils étaient – quand vous êtes venu vous-même les séparer. – Je n'ai rien à dire de plus, – si ce n'est que les hommes sont hommes, et que les meilleurs s'oublient parfois. – Quoique Cassio ait eu un petit tort envers celui-ci – (on sait que les gens en rage frappent ceux à qui ils veulent le plus de bien), – il est certain, selon moi, que Cassio – a reçu du fuyard quelque outrage excessif – que la patience ne pouvait supporter.

OTHELLO.

Je le vois, Iago, – ton honnêteté et ton affection atténuent cette affaire – pour la rendre légère à Cassio... Cassio, je t'aime, – mais désormais tu n'es plus de mes officiers.

Entre DesdémonA et sa suile.

– Voyez si ma douce bien-aimée n'a pas été réveillée!...

A Cassio.

– Je ferai de loi un exemple.

DESDÉMONA.

– Que se passe-t-il donc, cher?

OTHELLO.

Tout est bien, ma charmante. – Viens au lit.

A Montano.

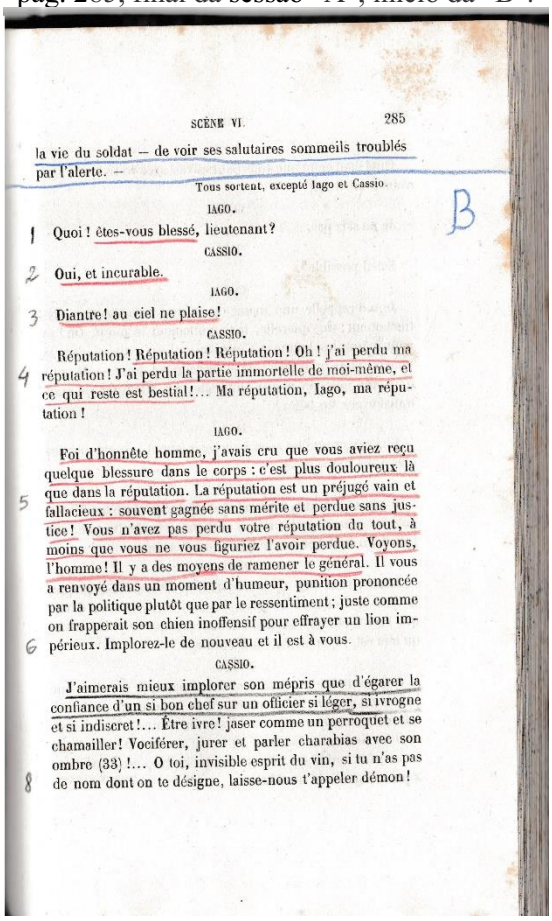
Monsieur, pour vos blessures, – je serai moi-même votre chirurgien. Qu'on l'emmène!

On emporte Montano.

– Iago, parcours avec soin la ville, – et calme ceux que cette ignoble bagarre a effarés... – Allons, Desdémona; c'est

10.4.66Apêndice 10.4.LXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 285

Figura 554 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 285, final da sessão “A”, início da “B”.



SCÈNE VI. 285

la vie du soldat — de voir ses salutaires sommeils troublés par l'alerte. —

Tous sortent, excepté Iago et Cassio.

IAGO.

1 Quoi ! êtes-vous blessé, lieutenant?

CASSIO.

2 Oui, et incurable.

IAGO.

3 Diantre ! au ciel ne plaise !

CASSIO.

4 Réputation ! Réputation ! Réputation ! Oh ! j'ai perdu ma réputation ! J'ai perdu la partie immortelle de moi-même, et ce qui reste est bestial !... Ma réputation, Iago, ma réputation !

IAGO.

5 Foi d'honnête homme, j'avais cru que vous aviez reçu quelque blessure dans le corps : c'est plus douloureux là que dans la réputation. La réputation est un préjugé vain et fallacieux : souvent gagnée sans mérite et perdue sans justice ! Vous n'avez pas perdu votre réputation du tout, à moins que vous ne vous figuriez l'avoir perdue. Voyons, l'homme ! Il y a des moyens de ramener le général. Il vous a renvoyé dans un moment d'humeur, punition prononcée par la politique plutôt que par le ressentiment ; juste comme on frapperait son chien inoffensif pour effrayer un lion impérieux. Implorez-le de nouveau et il est à vous.

6

CASSIO.

J'aimerais mieux implorer son mépris que d'égarer la confiance d'un si bon chef sur un officier si léger, si ivrogne et si indiscret !... Être ivre ! jaser comme un perroquet et se chamailler ! Vociférer, jurer et parler charabias avec son ombre (33) !... O toi, invisible esprit du vin, si tu n'as pas de nom dont on te désigne, laisse-nous t'appeler démon !

8

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 285).

* Transcrição *

SCÈNE VI. 285

la vie du soldat — de voir ses salutaires sommeils troublés par l'alerte. —

Tous sortent, excepté Iago et Cassio.

IAGO.

1 Quoi ! êtes-vous blessé, lieutenant?

CASSIO.

2 Oui, et incurable.

IAGO.

3 Diantre ! au ciel ne plaise !

CASSIO.

4 Réputation ! Réputation ! Réputation ! Oh ! j'ai perdu ma réputation ! J'ai perdu la partie immortelle de moi-même, et ce qui reste est bestial !... Ma réputation, Iago, ma réputation !

IAGO.

5 Foi d'honnête homme, j'avais cru que vous aviez reçu quelque blessure dans le corps : c'est plus douloureux là que dans la réputation. La réputation est un préjugé vain et fallacieux : souvent gagnée sans mérite et perdue sans justice ! Vous n'avez pas perdu votre réputation du tout, à moins que vous ne vous figuriez l'avoir perdue. Voyons, l'homme ! Il y a des moyens de ramener le général. Il vous a renvoyé dans un moment d'humeur, punition prononcée par la politique plutôt que par le ressentiment ; juste comme on frapperait son chien inoffensif pour effrayer un lion impérieux. Implorez-le de nouveau et il est à vous.

6

CASSIO.

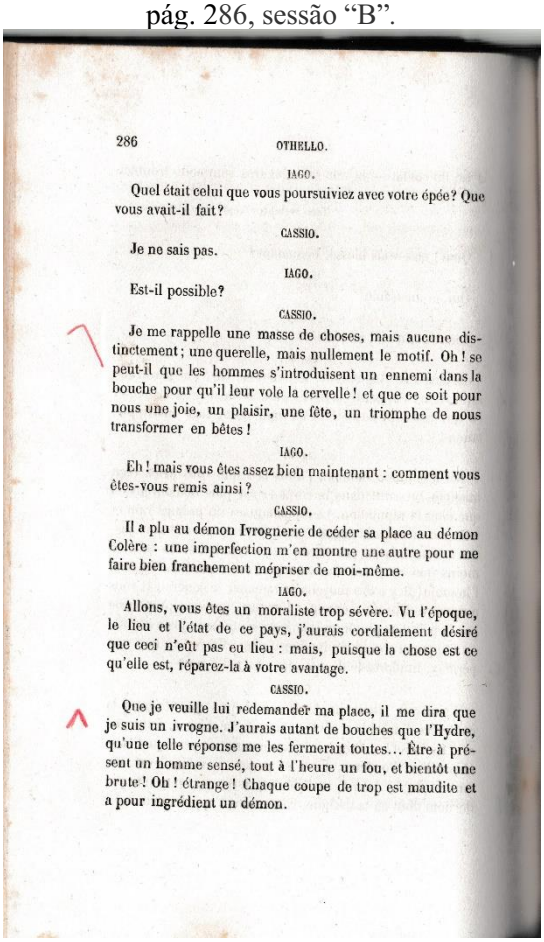
J'aimerais mieux implorer son mépris que d'égarer la confiance d'un si bon chef sur un officier si léger, si ivrogne et si indiscret !... Être ivre ! jaser comme un perroquet et se chamailler ! Vociférer, jurer et parler charabias avec son ombre (33) !... O toi, invisible esprit du vin, si tu n'as pas de nom dont on te désigne, laisse-nous t'appeler démon !

8

B

10.4.67Apêndice 10.4.LXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 286

Figura 555 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 286, sessão “B”.



286 OTHELLO.

IAGO.

Quel était celui que vous poursuiviez avec votre épée? Que vous avait-il fait?

CASSIO.

Je ne sais pas.

IAGO.

Est-il possible?

CASSIO.

Je me rappelle une masse de choses, mais aucune distinctement; une querelle, mais nullement le motif. Oh! se peut-il que les hommes s'introduisent un ennemi dans la bouche pour qu'il leur vole la cervelle! et que ce soit pour nous une joie, un plaisir, une fête, un triomphe de nous transformer en bêtes!

IAGO.

Eh! mais vous êtes assez bien maintenant : comment vous êtes-vous remis ainsi?

CASSIO.

Il a plu au démon Ivrognerie de céder sa place au démon Colère : une imperfection m'en montre une autre pour me faire bien franchement mépriser de moi-même.

IAGO.

Allons, vous êtes un moraliste trop sévère. Vu l'époque, le lieu et l'état de ce pays, j'aurais cordialement désiré que ceci n'eût pas eu lieu : mais, puisque la chose est ce qu'elle est, réparez-la à votre avantage.

CASSIO.

Que je veuille lui redemander ma place, il me dira que je suis un ivrogne. J'aurais autant de bouches que l'Hydre, qu'une telle réponse me les fermerait toutes... Être à présent un homme sensé, tout à l'heure un fou, et bientôt une brute! Oh! étrange! Chaque coupe de trop est maudite et a pour ingrédient un démon.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 286).

* Transcrição *

286 **OTHELLO.**

IAGO.

Quel était celui que vous poursuiviez avec votre épée? Que vous avait-il fait?

CASSIO.

Je ne sais pas.

IAGO.

Est-il possible?

CASSIO.

Je me rappelle une masse de choses, mais aucune distinctement; une querelle, mais nullement le motif. Oh ! se peut-il que les hommes s'introduisent un ennemi dans la bouche pour qu'il leur vole la cervelle ! et que ce soit pour nous une joie, un plaisir, une fête, un triomphe de nous transformer en bêtes !

IAGO.

Eh ! mais vous êtes assez bien maintenant: comment vous êtes-vous remis ainsi ?

CASSIO.

Il a plu au démon Ivrognerie de céder sa place au démon Colère: une imperfection m'en montre une autre pour me faire bien franchement mépriser de moi-même.

IAGO.

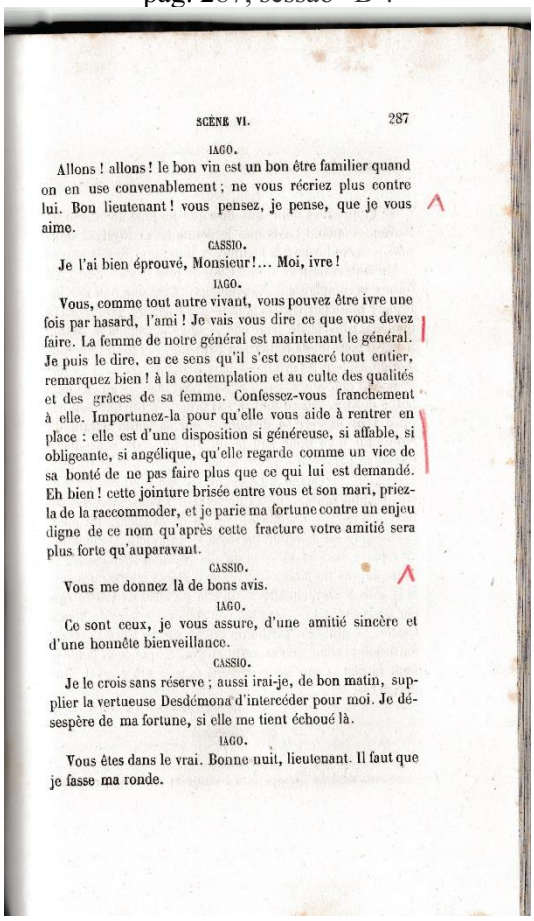
Allons, vous êtes un moraliste trop sévère. Vu l'époque, le lieu et l'état de ce pays, j'aurais cordialement désiré que ceci n'eût pas ou lieu: mais, puisque la chose est ce qu'elle est, réparez-la à votre avantage.

CASSIO.

Que je veuille lui redemander ma place, il me dira que je suis un ivrogne. J'aurais autant de bouches que l'Hydre, qu'une telle réponse me les fermerait toutes... Etre à présent un homme sensé, tout à l'houre un fou, et bientôt une brute ! Oh ! étrange ! Chaque coupe de trop est maudite et a pour ingrédient un démon.

10.4.68Apêndice 10.4.LXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 287

Figura 556 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 287, sessão “B”.



SCÈNE VI. 287

IAGO.

Allons ! allons ! le bon vin est un bon être familier quand on en use convenablement ; ne vous récriez plus contre lui. Bon lieutenant ! vous pensez, je pense, que je vous aime.

CASSIO.

Je l'ai bien éprouvé, Monsieur !... Moi, ivre !

IAGO.

Vous, comme tout autre vivant, vous pouvez être ivre une fois par hasard, l'ami ! Je vais vous dire ce que vous devez faire. La femme de notre général est maintenant le général. Je puis le dire, en ce sens qu'il s'est consacré tout entier, remarquez bien ! à la contemplation et au culte des qualités et des grâces de sa femme. Confessez-vous franchement à elle. Importunez-la pour qu'elle vous aide à rentrer en place : elle est d'une disposition si généreuse, si affable, si obligeante, si angélique, qu'elle regarde comme un vice de sa bonté de ne pas faire plus que ce qui lui est demandé. Eh bien ! cette jointure brisée entre vous et son mari, priez-la de la raccommoder, et je parie ma fortune contre un enjeu digne de ce nom qu'après cette fracture votre amitié sera plus forte qu'auparavant.

CASSIO.

Vous me donnez là de bons avis.

IAGO.

Ce sont ceux, je vous assure, d'une amitié sincère et d'une honnête bienveillance.

CASSIO.

Je le crois sans réserve ; aussi irai-je, de bon matin, supplier la vertueuse Desdémona d'intercéder pour moi. Je désespère de ma fortune, si elle me tient échoué là.

IAGO.

Vous êtes dans le vrai. Bonne nuit, lieutenant. Il faut que je fasse ma ronde.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 287).

* Transcrição *

SCÈNE VI. 287

IAGO.

Allons ! allons ! le bon vin est un bon être familier quand on en use convenablement; ne vous récriez plus contre lui. Bon lieutenant ! vous pensez, je pense, que je vous aime.

CASSIO.

Je l'ai bien éprouvé, Monsieur!... Moi, ivre!

IAGO.

Vous, comme tout autre vivant, vous pouvez être ivre une fois par hasard, l'ami ! Je vais vous dire ce que vous devez faire. La femme de notre général est maintenant le général. Je puis le dire, en ce sens qu'il s'est consacré tout entier, remarquez bien ! à la contemplation et au culte des qualités et des grâces de sa femme. Confessez-vous franchement à elle. Importunez-la pour qu'elle vous aide à rentrer en place: elle est d'une disposition si généreuse, si affable, si obligeante, si angélique, qu'elle regarde comme un vice de sa bonté de ne pas faire plus que ce qui lui est demandé. Eh bien ! cette jointure brisée entre vous et son mari, priez-la de la raccommoder, et je parie ma fortune contre un enjeu digne de ce nom qu'après cette fracture votre amitié sera plus forte qu'auparavant.

CASSIO.

Vous me donnez là de bons avis.

IAGO.

Ce sont ceux, je vous assure, d'une amitié sincère et d'une honnête bienveillance.

CASSIO.

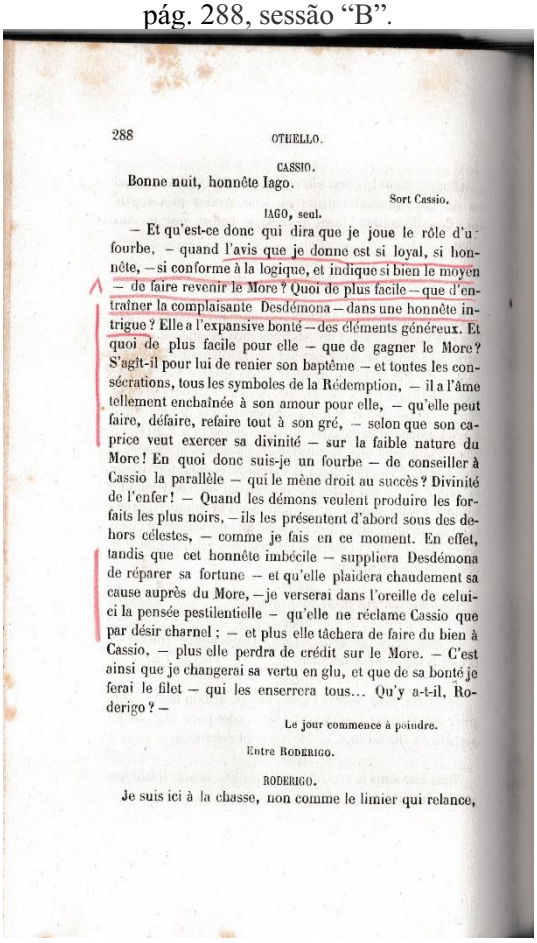
Je le crois sans réserve; aussi irai-je, de bon matin, supplier la vertueuse Desdémona d'intercéder pour moi. Je désespère de ma fortune, si elle me tient échoué là.

IAGO.

Vous êtes dans le vrai. Bonne nuit, lieutenant. Il faut que je fasse ma ronde.

10.4.69Apêndice 10.4.LXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 288

Figura 557 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 288, sessão “B”.



288 OTHELLO.

CASSIO.

Bonne nuit, honnête Iago.

Sort Cassio.

IAGO, seul.

– Et qu'est-ce donc qui dira que je joue le rôle d'u fourbe, – quand l'avis que je donne est si loyal, si honnête, – si conforme à la logique, et indique si bien le moyen – de faire revenir le More ? Quoi de plus facile – que d'entraîner la complaisante Desdémona – dans une honnête intrigue ? Elle a l'expansive bonté – des éléments généreux. Et quoi de plus facile pour elle – que de gagner le More? S'agit-il pour lui de renier son baptême – et toutes les consécrations, tous les symboles de la Rédemption, – il a l'âme tellement enchaînée à son amour pour elle, – qu'elle peut faire, défaire, refaire tout à son gré, – selon que son caprice veut exercer sa divinité – sur la faible nature du More ! En quoi donc suis-je un fourbe – de conseiller à Cassio la parallèle – qui le mène droit au succès ? Divinité de l'enfer ! – Quand les démons veulent produire les forfaits les plus noirs, – ils les présentent d'abord sous des dehors célestes, – comme je fais en ce moment. En effet, tandis que cet honnête imbécile – suppliera Desdémona de réparer sa fortune – et qu'elle plaidera chaudement sa cause auprès du More, – je verserai dans l'oreille de celui-ci la pensée pestilentielle – qu'elle ne réclame Cassio que par désir charnel ; – et plus elle tâchera de faire du bien à Cassio, – plus elle perdra de crédit sur le More. – C'est ainsi que je changerai sa vertu en glu, et que de sa bonté je ferai le filet – qui les enserrera tous... Qu'y a-t-il, Roderigo ? –

Le jour commence à poindre.

Entre RODERIGO.

RODERIGO.

Je suis ici à la chasse, non comme le limier qui relance,

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 288).

* Transcrição *

288 **OTHELLO.**

CASSIO.

Bonne nuit, honnête IAGO.

Sort Cassio.

IAGO, seul.

– Et qu'est-ce donc qui dira que je joue le rôle d'u: fourbe, – quand l'avis que je donne est si loyal, si honnête, – si conforme à la logique, et indique si bien le moyen – de faire revenir le More ? Quoi de plus facile – que d'entraîner la complaisante Desdémona – dans une honnête intrigue ? Elle a l'expansive bonté – des éléments généreux. Et quoi de plus facile pour elle – que de gagner le More? S'agît-il pour lui de renier son baptême – et toutes les consécrations, tous les symboles de la Rédemption, – il a l'âme tellement enchaînée à son amour pour elle, – qu'elle peut faire, défaire, refaire tout à son gré, – selon que son caprice veut exercer sa divinité – sur la faible nature du More ! En quoi donc suis-je un fourbe – de conseiller à Cassio la parallèle – qui le mène droit au succès ? Divinité de l'enfer! – Quand les démons veulent produire les forfaits les plus noirs, – ils les présentent d'abord sous des dehors célestes, – comme je fais en ce moment. En effet, tandis que cet honnête imbécile – suppliera Desdémona de réparer sa fortune – et qu'elle plaidera chaudement sa cause auprès du More, – je verserai dans l'oreille de celui-ci la pensée pestilentielle – qu'elle ne réclame Cassio que par désir charnel; – et plus elle tâchera de faire du bien à Cassio, – plus elle perdra de crédit sur le More. – C'est ainsi que je changerai sa vertu en glu, et que de sa bonté je ferai le filet – qui les enserrera tous... Qu'y a-t-il, Roderigo ? –

Le jour commence à poindre.

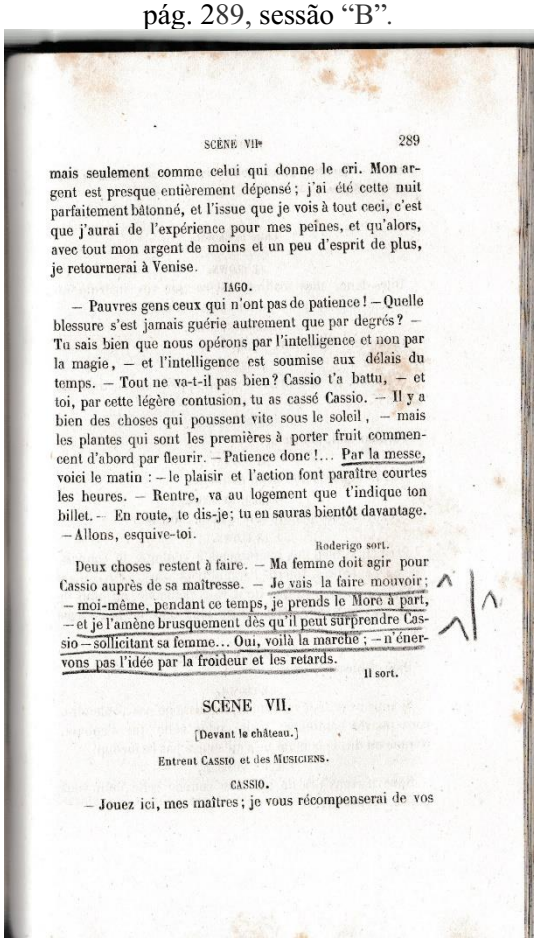
Entre RODERIGO.

RODERIGO.

Je suis ici à la chasse, non comme le limier qui relance,

10.4.70Apêndice 10.4.LXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 289

Figura 558 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 289, sessão “B”.



SCÈNE VII. 289

mais seulement comme celui qui donne le cri. Mon argent est presque entièrement dépensé ; j'ai été cette nuit parfaitement bâtonné, et l'issue que je vois à tout ceci, c'est que j'aurai de l'expérience pour mes peines, et qu'alors, avec tout mon argent de moins et un peu d'esprit de plus, je retournerai à Venise.

IAGO.

– Pauvres gens ceux qui n'ont pas de patience ! – Quelle blessure s'est jamais guérie autrement que par degrés ? – Tu sais bien que nous opérons par l'intelligence et non par la magie, – et l'intelligence est soumise aux délais du temps. – Tout ne va-t-il pas bien ? Cassio t'a battu, – et toi, par cette légère contusion, tu as cassé Cassio. – Il y a bien des choses qui poussent vite sous le soleil, – mais les plantes qui sont les premières à porter fruit commencent d'abord par fleurir. – Patience donc !... Par la messe, voici le matin : – le plaisir et l'action font paraître courtes les heures. – Rentre, va au logement que t'indique ton billet. – En route, te dis-je ; tu en sauras bientôt davantage. – Allons, esquive-toi.

Roderigo sort.

Deux choses restent à faire. – Ma femme doit agir pour Cassio auprès de sa maîtresse. – Je vais la faire mouvoir ; – moi-même, pendant ce temps, je prends le More à part, – et je l'amène brusquement dès qu'il peut surprendre Cassio – sollicitant sa femme... Oui, voilà la marche ; – n'énervons pas l'idée par la froideur et les retards.

Il sort.

SCENE VII.

[Devant le château.]

Entrent CASSIO et des MUSICIENS.

CASSIO.

– Jouez ici, mes maîtres ; je vous récompenserai de vos

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 289).

* Transcrição *

SCÈNE VII. 289

mais seulement comme celui qui donne le cri. Mon argent est presque entièrement dépensé; j'ai été cette nuit parfaitement bâtonné, et l'issue que je vois à tout ceci, c'est que j'aurai de l'expérience pour mes peines, et qu'alors, avec tout mon argent de moins et un peu d'esprit de plus, je retournerai à Venise.

IAGO.

– Pauvres gens ceux qui n'ont pas de patience ! – Quelle blessure s'est jamais guérie autrement que par degrés ? – Tu sais bien que nous opérons par l'intelligence et non par la magie, – et l'intelligence est soumise aux délais du temps. – Tout ne va-t-il pas bien? Cassio t'a battu, – et toi, par cette légère contusion, tu as cassé Cassio. – Il y a bien des choses qui poussent vite sous le soleil, – mais les plantes qui sont les premières à porter fruit commencent d'abord par fleurir. – Patience donc !... Par la messe, voici le matin: – le plaisir et l'action font paraître courtes les heures. – Rentre, va au logement que t'indique ton billet. – En route, te dis-je; tu en sauras bientôt davantage. – Allons, esquive-toi.

Roderigo sort.

Deux choses restent à faire. – Ma femme doit agir pour Cassio auprès de sa maîtresse. – Je vais la faire mouvoir; – moi-même, pendant ce temps, je prends le More à part, – et je l'amène brusquement dès qu'il peut surprendre Cassio – sollicitant sa femme... Oui, voilà la marche; – n'énervons pas l'idée par la froideur et les retards.

Il sort.

SCÈNE VII.

[Devant le château.]

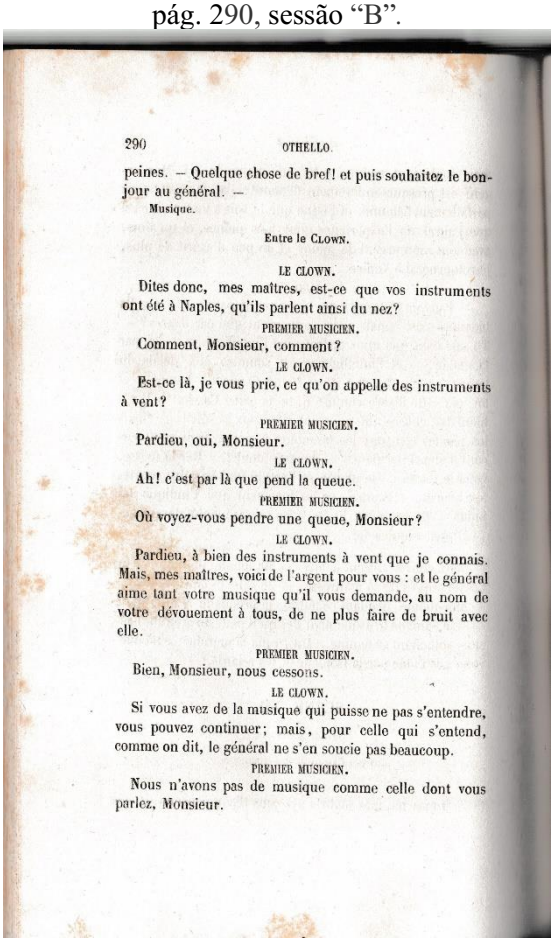
Entrent CASSIO et des MUSICIENS.

CASSIO.

– Jouez ici, mes maîtres; je vous récompenserai de vos

10.4.71Apêndice 10.4.LXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 290

Figura 559 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 290, sessão “B”.



290 OTHELLO.

peines. – Quelque chose de bref! et puis souhaitez le bonjour au général. –

Musique.

Entre le CLOWN.

LE CLOWN.

Dites donc, mes maîtres, est-ce que vos instruments ont été à Naples, qu'ils parlent ainsi du nez?

PREMIER MUSICIEN.

Comment, Monsieur, comment?

LE CLOWN.

Est-ce là, je vous prie, ce qu'on appelle des instruments à vent?

PREMIER MUSICIEN.

Pardieu, oui, Monsieur.

LE CLOWN.

Ah! c'est par là que pend la queue.

PREMIER MUSICIEN.

Où voyez-vous pendre une queue, Monsieur?

LE CLOWN.

Pardieu, à bien des instruments à vent que je connais. Mais, mes maîtres, voici de l'argent pour vous : et le général aime tant votre musique qu'il vous demande, au nom de votre dévouement à tous, de ne plus faire de bruit avec elle.

PREMIER MUSICIEN.

Bien, Monsieur, nous cessons.

LE CLOWN.

Si vous avez de la musique qui puisse ne pas s'entendre, vous pouvez continuer; mais, pour celle qui s'entend, comme on dit, le général ne s'en soucie pas beaucoup.

PREMIER MUSICIEN.

Nous n'avons pas de musique comme celle dont vous parlez, Monsieur.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 290).

* Transcrição *

290 OTHELLO.

peines. – Quelque chose de bref! et puis souhaitez le bonjour au général. –

Musique.

Entre le Clown.

LE CLOWN.

Dites donc, mes maîtres, est-ce que vos instruments ont été à Naples, qu'ils parlent ainsi du nez?

PREMIER MUSICIEN.

Comment, Monsieur, comment?

LE CLOWN.

Est-ce là, je vous prie, ce qu'on appelle des instruments à vent?

PREMIER MUSICIEN.

Pardieu, oui, Monsieur.

LE CLOWN.

Ah! c'est parla que pend la queue.

PREMIER MUSICIEN.

Où voyez-vous pendre une queue. Monsieur?

LE CLOWN.

Pardieu, à bien des instruments à vent que je connais. Mais, mes maîtres, voici de l'argent pour vous: et le général aime tant votre musique qu'il vous demande, au nom de votre dévouement à tous, de ne plus faire de bruit avec elle.

PREMIER MUSICIEN.

Bien, Monsieur, nous cessons.

LE CLOWN.

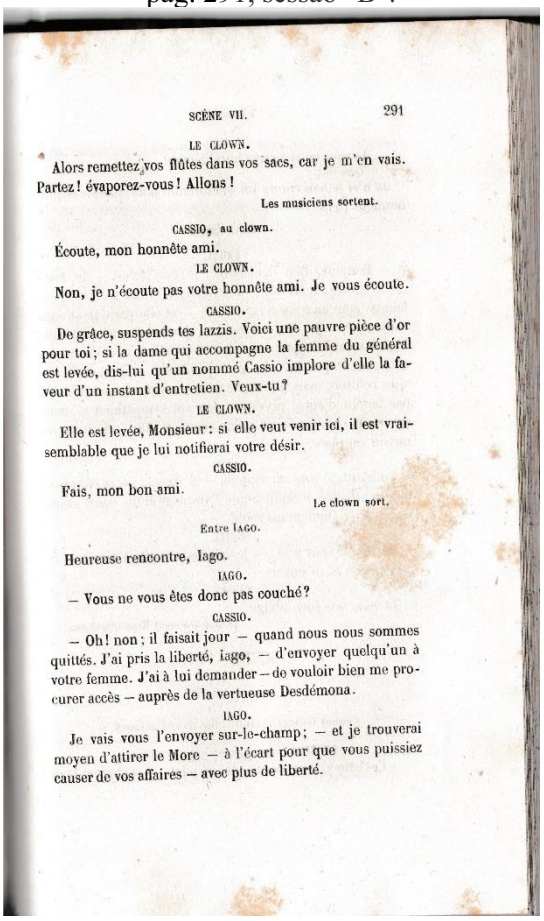
Si vous avez de la musique qui puisse ne pas s'entendre, vous pouvez continuer; mais, pour celle qui s'entend, comme on dit, le général ne s'en soucie pas beaucoup.

PREMIER MUSICIEN.

Nous n'avons pas do musique comme celle dont vous parlez, Monsieur.

10.4.72Apêndice 10.4.LXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 291

Figura 560 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 291, sessão “B”.



SCÈNE VII. 291

LE CLOWN.

Alors remettez vos flûtes dans vos sacs, car je m'en vais. Partez ! évaporez-vous ! Allons !

Les musiciens sortent.

CASSIO, au clown.

Écoute, mon honnête ami.

LE CLOWN.

Non, je n'écoute pas votre honnête ami. Je vous écoute.

CASSIO.

De grâce, suspends tes lazzis. Voici une pauvre pièce d'or pour toi ; si la dame qui accompagne la femme du général est levée, dis-lui qu'un nommé Cassio implore d'elle la faveur d'un instant d'entretien. Veux-tu ?

LE CLOWN.

Elle est levée, Monsieur : si elle veut venir ici, il est vraisemblable que je lui notifierai votre désir.

CASSIO.

Fais, mon bon ami.

Le clown sort.

Entre IAGO.

Heureuse rencontre, Iago.

IAGO.

– Vous ne vous êtes donc pas couché ?

CASSIO.

– Oh ! non ; il faisait jour – quand nous nous sommes quittés. J'ai pris la liberté, Iago, – d'envoyer quelqu'un à votre femme. J'ai à lui demander – de vouloir bien me procurer accès – auprès de la vertueuse Desdémona.

IAGO.

Je vais vous l'envoyer sur-le-champ ; – et je trouverai moyen d'attirer le More – à l'écart pour que vous puissiez causer de vos affaires – avec plus de liberté.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 291).

* Transcrição *

SCÈNE VII. 291

LE CLOWN.

Alors remettez vos flûtes dans vos sacs, car je m'en vais. Partez ! évaporez-vous ! Allons !

Les musiciens sortent.

CASSIO, au clown.

Écoute, mon honnête ami.

LE CLOWN.

Non, je n'écoute pas votre honnête ami. Je vous écoute.

CASSIO.

De grâce, suspends tes lazzis. Voici une pauvre pièce d'or pour toi; si la dame qui accompagne la femme du général est levée, dis-lui qu'un nommé Cassio implore d'elle la faveur d'un instant d'entretien. Veux-tu?

LE CLOWN.

Elle est levée, Monsieur: si elle veut venir ici, il est vraisemblable que je lui notifierai votre désir.

CASSIO.

Fais, mon bon ami.

Le clown sort.

Entre Tago.

Heureuse rencontre, IAGO.

IAGO.

– Vous ne vous êtes donc pas couché?

CASSIO.

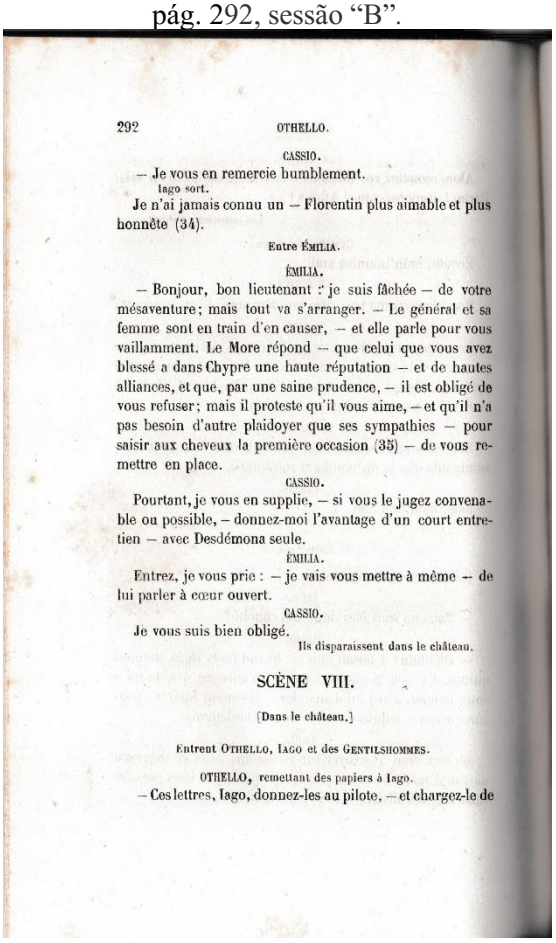
– Oh ! non; il faisait jour – quand nous nous sommes quittés. J'ai pris la hberté, Iago, – d'envoyer quelqu'un à votre femme. J'ai à lui demander – de vouloir bien me procurer accès – auprès de la vertueuse Desdémona.

IAGO.

Je vais vous l'envoyer sur-le-champ; – et je trouverai moyen d'attirer le More – à l'écart pour que vous puissiez causer de vos affaires – avec plus de liberté.

10.4.73Apêndice 10.4.LXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 292

Figura 561 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 292, sessão “B”.



292 OTHELLO.

CASSIO.

– Je vous en remercie humblement.

Iago sort.

Je n'ai jamais connu un – Florentin plus aimable et plus honnête (34).

Entre ÉMILIA.

ÉMILIA.

– Bonjour, bon lieutenant : je suis fâchée – de votre mésaventure; mais tout va s'arranger. – Le général et sa femme sont en train d'en causer, – et elle parle pour vous vaillamment. Le More répond – que celui que vous avez blessé a dans Chypre une haute réputation – et de hautes alliances, et que, par une saine prudence, – il est obligé de vous refuser; mais il proteste qu'il vous aime, – et qu'il n'a pas besoin d'autre plaidoyer que ses sympathies – pour saisir aux cheveux la première occasion (35) – de vous remettre en place.

CASSIO.

Pourtant, je vous en supplie, – si vous le jugez convenable ou possible, – donnez-moi l'avantage d'un court entretien – avec Desdémona seule.

ÉMILIA.

Entrez, je vous prie : – je vais vous mettre à même – de lui parler à cœur ouvert.

CASSIO.

Je vous suis bien obligé.

Ils disparaissent dans le château.

SCÈNE VIII.

[Dans le château.]

Entrent OTHELLO, IAGO et des GENTILSHOMMES.

OTHELLO, remettant des papiers à Iago.

– Ces lettres, Iago, donnez-les au pilote, – et chargez-le de

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 292).

* Transcrição *

292 **OTHELLO.**

CASSIO.

– Je vous en remercie humblement.

Iago sort.

Je n'ai jamais connu un – Florentin plus aimable et plus honnête (34).

Entre Émilia.

ÉMILIA.

– Bonjour, bon lieutenant: je suis fâchée – de votre mésaventure; mais tout va s'arranger. – Le général et sa femme sont en train d'en causer, – et elle parle pour vous vaillamment. Le More répond – que celui que vous avez blessé a dans Chypre une haute réputation – et de hautes alliances, et que, par une saine prudence, – il est obligé de vous refuser; mais il proteste qu'il vous aime, – et qu'il n'a pas besoin d'autre plaidoyer que ses sympathies – pour saisir aux cheveux la première occasion (35) – de vous remettre en place.

CASSIO.

Pourtant, je vous en supplie, – si vous le jugez convenable ou possible, – donnez-moi l'avantage d'un court entretien – avec Desdémona seule.

ÉMILIA.

Entrez, je vous prie: – je vais vous mettre à même – de lui parler à coeur ouvert.

CASSIO.

Je vous suis bien obligé.

Ils disparaissent dans le château.

SCÈNE VIII.

[Dans le château.]

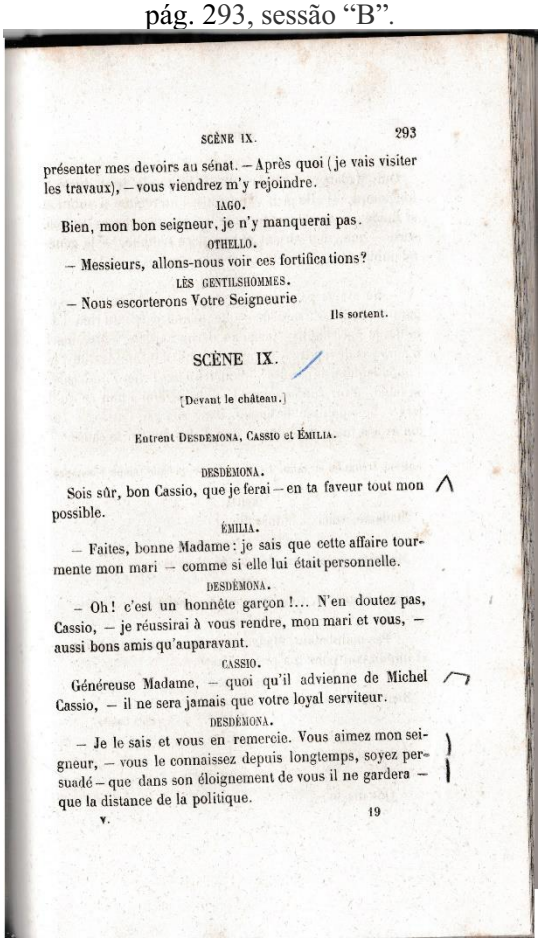
Entrent Othello, Iago et des Gentilshommes.

OTHELLO, remettant des papiers à IAGO.

– Ces lettres, Iago, donnez-les au pilote, – et chargez-le de

10.4.74Apêndice 10.4.LXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 293

Figura 562 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 293, sessão “B”.



SCÈNE IX. 293

présenter mes devoirs au sénat. – Après quoi (je vais visiter les travaux), – vous viendrez m'y rejoindre.

IAGO.

Bien, mon bon seigneur, je n'y manquerai pas.

OTHELLO.

– Messieurs, allons-nous voir ces fortifications?

LES GENTILSHOMMES.

– Nous escorterons Votre Seigneurie

Ils sortent.

SCÈNE IX.

[Devant le château.]

Entrent DESDEMONA, CASSIO et ÉMILIA.

DESDÉMONA.

Sois sûr, bon Cassio, que je ferai – en ta faveur tout mon possible.

ÉMILIA.

– Faites, bonne Madame: je sais que cette affaire tourmente mon mari – comme si elle lui était personnelle.

DESDÉMONA.

– Oh! c'est un honnête garçon!... N'en doutez pas, Cassio, – je réussirai à vous rendre, mon mari et vous, – aussi bons amis qu'auparavant.

CASSIO.

Généreuse Madame, – quoi qu'il advienne de Michel Cassio, – il ne sera jamais que votre loyal serviteur.

DESDÉMONA.

– Je le sais et vous en remercie. Vous aimez mon seigneur, – vous le connaissez depuis longtemps, soyez persuadé – que dans son éloignement de vous il ne gardera – que la distance de la politique.

v. 19

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 293).

* Transcrição *

SCÈNE IX. 293

présenter mes devoirs au sénat. – Après quoi (je vais visiter les travaux), – vous viendrez m'y rejoindre.

IAGO.

Bien, mon bon seigneur, je n'y manquerai pas.

OTHELLO.

– Messieurs, allons-nous voir ces fortifications?

LES GENTILSHOMMES.

– Nous escorterons Votre Seigneurie

Ils sortent.

SCÈNE IX.

[Devant le château.]

Entrent Desdémona, Cassio et Émilia.

DESDÉMONA.

Sois sûr, bon Cassio, queje ferai – en ta faveur tout mon possible.

ÉMILIA.

– Faites, bonne Madame: je sais que cette affaire tourmente mon mari – comme si elle lui était personnelle.

DESDÉMONA.

– Oh! c'est un honnête garçon!... N'en doutez pas, Cassio, – je réussirai à vous rendre, mon mari et vous, – aussi bons amis qu'auparavant.

CASSIO.

Généreuse Madame, – quoi qu'il advienne de Michel Cassio, – il ne sera jamais que votre loyal serviteur.

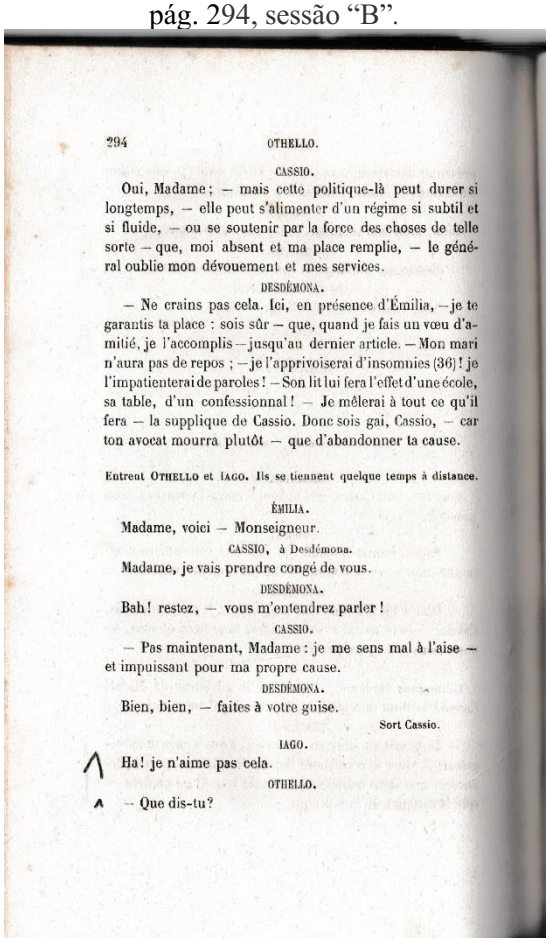
DESDÉMONA.

– Je le sais et vous en remercie. Vous aimez mon seigneur, – vous le connaissez depuis longtemps, soyez persuadé – que dans son éloignement de vous il ne gardera – que la distance de la politique.

v. 19

10.4.75Apêndice 10.4.LXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 294

Figura 563 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 294, sessão “B”.



294 OTHELLO.

CASSIO.

Oui, Madame ; — mais cette politique-là peut durer si longtemps, — elle peut s'alimenter d'un régime si subtil et si fluide, — ou se soutenir par la force des choses de telle sorte — que, moi absent et ma place remplie, — le général oublie mon dévouement et mes services.

DESDÉMONA.

— Ne crains pas cela. Ici, en présence d'Émilia, — je te garantis ta place : sois sûr — que, quand je fais un vœu d'amitié, je l'accomplis — jusqu'au dernier article. — Mon mari n'aura pas de repos ; — je l'apprivoiserai d'insomnies (36) ! je l'impatienterai de paroles ! — Son lit lui fera l'effet d'une école, sa table, d'un confessionnal ! — Je mêlerai à tout ce qu'il fera — la supplique de Cassio. Donc sois gai, Cassio, — car ton avocat mourra plutôt — que d'abandonner ta cause.

Entrent OTHELLO et IAGO. Ils se tiennent quelque temps à distance.

ÉMILIA.

Madame, voici — Monseigneur.

CASSIO, à Desdémona.

Madame, je vais prendre congé de vous.

DESDÉMONA.

Bah ! restez, — vous m'entendrez parler !

CASSIO.

— Pas maintenant, Madame : je me sens mal à l'aise — et impuissant pour ma propre cause.

DESDÉMONA.

Bien, bien, — faites à votre guise.

Sort Cassio.

IAGO.

Ha ! je n'aime pas cela.

OTHELLO.

— Que dis-tu ?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 294).

* Transcrição *

294 **OTHELLO.**

CASSIO.

Oui, Madame; – mais cette politique-là peut durer si longtemps, – elle peut s'alimenter d'un régime si subtil et si fluide, – ou se soutenir par la force des choses de telle sorte – que, moi absent et ma place remplie, – le général oublie mon dévouement et mes services.

DESDÉMONA.

– Ne crains pas cela. Ici, en présence d'Émilia, – je te garantis ta place: sois sûr – que, quand je fais un voeu d'amitié, je l'accomplis – jusqu'au dernier article. – Mon mari n'aura pas de repos; – je l'apprivoiserai d'insomnies (36) ! je l'impatienterai de paroles ! – Son lit lui fera l'effet d'une école, sa table, d'un confessionnal ! – Je mêlerai à tout ce qu'il fera – la supplique de Cassio. Donc sois gai, Cassio, – car ton avocat mourra plutôt – que d'abandonner ta cause.

Entrent OTHELLO et Iago. Ils se tienoeut quelque temps à distance.

ÉMILIA.

Madame, voici – Monseigneur.

CASSIO, à Desdémona.

Madame, je vais prendre congé de vous.

DESDÉMONA.

Bah! restez, – vous m'entendrez parler !

CASSIO.

– Pas maintenant. Madame: je me sens mal à l'aise – et impuissant pour ma propre cause.

DESDÉMONA.

Bien, bien, – faites à votre guise.

Sort Cassio.

IAGO.

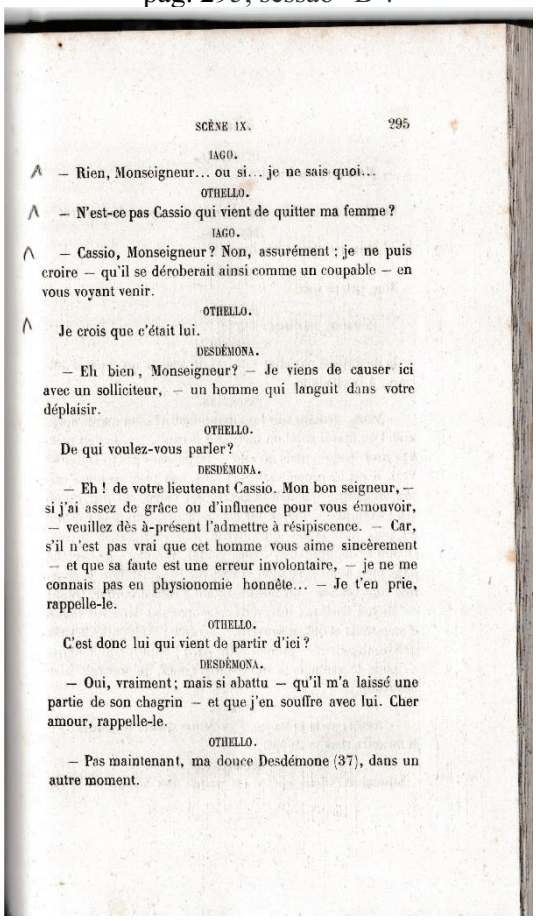
Ha! je n'aime pas cela.

OTHELLO.

– Que dis-tu?

10.4.76Apêndice 10.4.LXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 295

Figura 564 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 295, sessão “B”.



SCÈNE IX. 295

IAGO.

– Rien, Monseigneur... ou si... je ne sais quoi...

OTHELLO.

– N'est-ce pas Cassio qui vient de quitter ma femme?

IAGO.

– Cassio, Monseigneur? Non, assurément ; je ne puis croire – qu'il se déroberait ainsi comme un coupable – en vous voyant venir.

OTHELLO.

Je crois que c'était lui.

DESDÉMONA.

– Eh bien, Monseigneur? – Je viens de causer ici avec un solliciteur, – un homme qui languit dans votre déplaisir.

OTHELLO.

De qui voulez-vous parler?

DESDÉMONA.

– Eh ! de votre lieutenant Cassio. Mon bon seigneur, – si j'ai assez de grâce ou d'influence pour vous émouvoir, – veuillez dès à-présent l'admettre à résipiscence. – Car, s'il n'est pas vrai que cet homme vous aime sincèrement – et que sa faute est une erreur involontaire, – je ne me connais pas en physionomie honnête... – Je t'en prie, rappelle-le.

OTHELLO.

C'est donc lui qui vient de partir d'ici ?

DESDÉMONA.

– Oui, vraiment ; mais si abattu – qu'il m'a laissé une partie de son chagrin – et que j'en souffre avec lui. Cher amour, rappelle-le.

OTHELLO.

– Pas maintenant, ma douce Desdémone (37), dans un autre moment.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 295).

* Transcrição *

SCÈNE IX. 295

IAGO.

– Rien, Monseigneur... ou si... je ne sais quoi...

OTHELLO.

– N'est-ce pas Cassio qui vient de quitter ma femme ?

IAGO.

– Cassio, Monseigneur? Non, assurément; je ne puis croire – qu'il se déroberait ainsi comme un coupable – en vous voyant venir.

OTHELLO.

Je crois que c'était lui.

DESDÉMONA.

– Eh bien, Monseigneur? – Je viens de causer ici avec un solliciteur, – un homme qui languit dans votre déplaisir.

OTHELLO.

De qui voulez-vous parler?

DESDÉMONA.

– Eh ! de votre lieutenant Cassio. Mon bon seigneur, – si j'ai assez de grâce ou d'influence pour vous émouvoir, – veuillez dès à-présent l'admettre à résipiscence. – Car, s'il n'est pas vrai que cet homme vous aime sincèrement – et que sa faute est une erreur involontaire, – je ne me connais pas en physionomie honnête... – Je t'en prie, rappelle-le.

OTHELLO.

C'est donc lui qui vient de partir d'ici ?

DESDÉMONA.

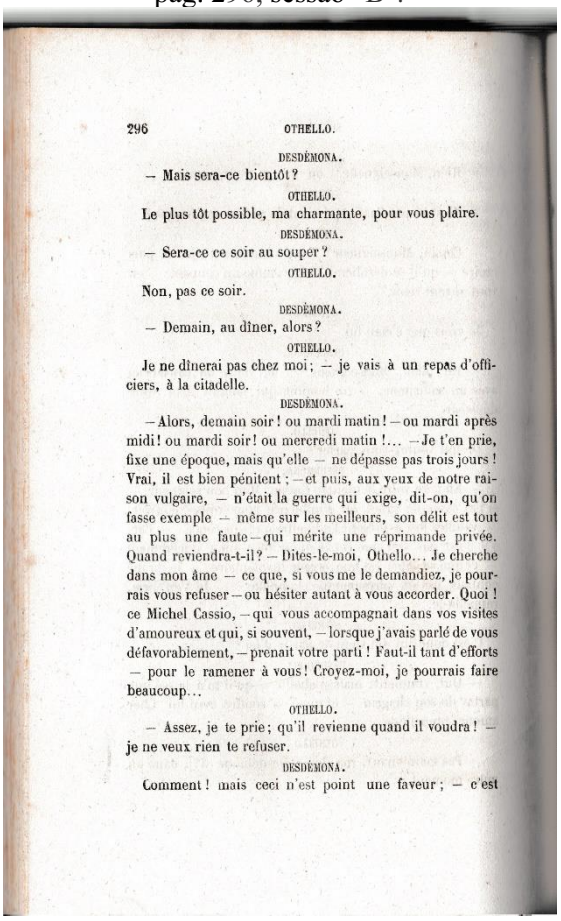
– Oui, vraiment; mais si abattu – qu'il m'a laissé une partie de son chagrin – et que j'en souffre avec lui. Cher amour, rappelle-le.

OTHELLO.

– Pas maintenant, ma douce Desdémone (37), dans un autre moment.

10.4.77Apêndice 10.4.LXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 296

Figura 565 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 296, sessão “B”.



296 OTHELLO.

DESDÉMONA.

— Mais sera-ce bientôt ?

OTHELLO.

Le plus tôt possible, ma charmante, pour vous plaire.

DESDÉMONA.

— Sera-ce ce soir au souper ?

OTHELLO.

Non, pas ce soir.

DESDÉMONA.

— Demain, au dîner, alors ?

OTHELLO.

Je ne dînerai pas chez moi ; — je vais à un repas d'officiers, à la citadelle.

DESDÉMONA.

— Alors, demain soir ! ou mardi matin ! — ou mardi après midi ! ou mardi soir ! ou mercredi matin !... — Je t'en prie, fixe une époque, mais qu'elle — ne dépasse pas trois jours ! Vrai, il est bien pénitent ; — et puis, aux yeux de notre raison vulgaire, — n'était la guerre qui exige, dit-on, qu'on fasse exemple — même sur les meilleurs, son délit est tout au plus une faute — qui mérite une réprimande privée. Quand reviendra-t-il ? — Dites-le-moi, Othello... Je cherche dans mon âme — ce que, si vous me le demandiez, je pourrais vous refuser — ou hésiter autant à vous accorder. Quoi ! ce Michel Cassio, — qui vous accompagnait dans vos visites d'amoureux et qui, si souvent, — lorsque j'avais parlé de vous défavorablement, — prenait votre parti ! Faut-il tant d'efforts — pour le ramener à vous ! Croyez-moi, je pourrais faire beaucoup...

OTHELLO.

— Assez, je te prie ; qu'il revienne quand il voudra ! — je ne veux rien te refuser.

DESDÉMONA.

Comment ! mais ceci n'est point une faveur ; — c'est

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 296).

* Transcrição *

296 **OTHELLO.**

DESDÉMONA.

– Mais sera-ce bientôt ?

OTHELLO.

Le plus tôt possible, ma charmante, pour vous plaire.

DESDÉMONA.

– Sera-ce ce soir au souper ?

OTHELLO.

Non, pas ce soir.

DESDÉMONA.

– Demain, au dîner, alors?

OTHELLO.

Je ne dînerai pas chez moi; – je vais à un repas d'officiers, à la citadelle.

DESDÉMONA.

-Alors, demain soir ! ou mardi matin ! – ou mardi après midi! ou mardi soir! ou mercredi matin !... – Je t'en prie, fixe une époque, mais qu'elle – ne dépasse pas trois jours ! Vrai, il est bien pénitent; – et puis, aux yeux de notre raison vulgaire, – n'était la guerre qui exige, dit-on, qu'on fasse exemple – même sur les meilleurs, son délit est tout au plus une faute – qui mérite une réprimande privée. Quand reviendra-t-il? – Dites-le-moi, Othello... Je cherche dans mon âme – ce que, si vous me le demandiez, je pourrais vous refuser – ou hésiter autant à vous accorder. Quoi ! ce Michel Cassio, – qui vous accompagnait dans vos visites d'amoureux et qui, si souvent, – lorsque j'avais parlé de vous défavorablement, – prenait votre parti ! Faut-il tant d'efforts – pour le ramener à vous! Croyez-moi, je pourrais faire beaucoup...

OTHELLO.

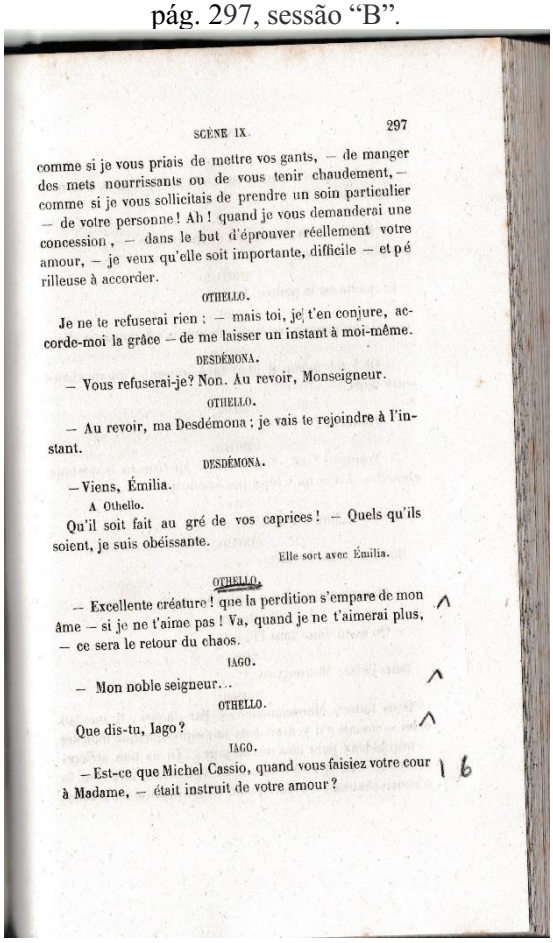
– Assez, je te prie; qu'il revienne quand il voudra! – je ne veux rien te refuser.

DESDÉMONA.

Comment ! mais ceci n'est point une faveur; – c'est

10.4.78Apêndice 10.4.LXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 297

Figura 566 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 297, sessão “B”.



SCÈNE IX. 297

comme si je vous priais de mettre vos gants, – de manger des mets nourrissants ou de vous tenir chaudement, – comme si je vous sollicitais de prendre un soin particulier – de votre personne! Ah! quand je vous demanderai une concession, – dans le but d'éprouver réellement votre amour, – je veux qu'elle soit importante, difficile – et pé rilleuse à accorder.

OTHELLO.

Je ne te refuserai rien; – mais toi, je t'en conjure, accorde-moi la grâce – de me laisser un instant à moi-même.

DESDÉMONA.

– Vous refuserai-je? Non. Au revoir, Monseigneur.

OTHELLO.

– Au revoir, ma Desdémona; je vais te rejoindre à l'instant.

DESDÉMONA.

– Viens, Émilia.

A Othello.

Qu'il soit fait au gré de vos caprices! – Quels qu'ils soient, je suis obéissante.

Elle sort avec Émilia.

OTHELLO.

– Excellente créature! que la perdition s'empare de mon âme – si je ne t'aime pas! Va, quand je ne t'aimerai plus, – ce sera le retour du chaos.

IAGO.

– Mon noble seigneur...

OTHELLO.

Que dis-tu, Iago?

IAGO.

– Est-ce que Michel Cassio, quand vous faisiez votre cour à Madame, – était instruit de votre amour?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 297).

* Transcrição *

SCÈNE IX. 297

comme si je vous priais de mettre vos gants, – de manger des mets nourrissants ou de vous tenir chaudement, – comme si je vous sollicitais de prendre un soin particulier – de votre personne ! Ah ! quand je vous demanderai une concession, – dans le but d'éprouver réellement votre amour, – je veux qu'elle soit importante, difficile – etpé rilleuse à accorder.

OTHELLO.

Je ne te refuserai rien; – mais toi, je' t'en conjure, accorde- moi la grâce – de me laisser un instant à moi-même.

DESDÉMONA.

– Vous refuserai-je? Non. Au revoir, Monseigneur.

OTHELLO.

– Au revoir, ma Desdémona; je vais te rejoindre à l'instant.

DESDÉMONA.

– Viens, Émilia.

A Othello.

Qu'il soit fait au gré de vos caprices ! – Quels qu'ils soient, je suis obéissante.

Elle sort avec Émilia.

OTHELLO.

– Excellente créature ! que la perdition s'empare dé mon âme – si je ne t'aime pas ! Va, quand je ne t'aimerai plus, – ce sera le retour du chaos.

IAGO.

– Mon noble seigneur...

OTHELLO.

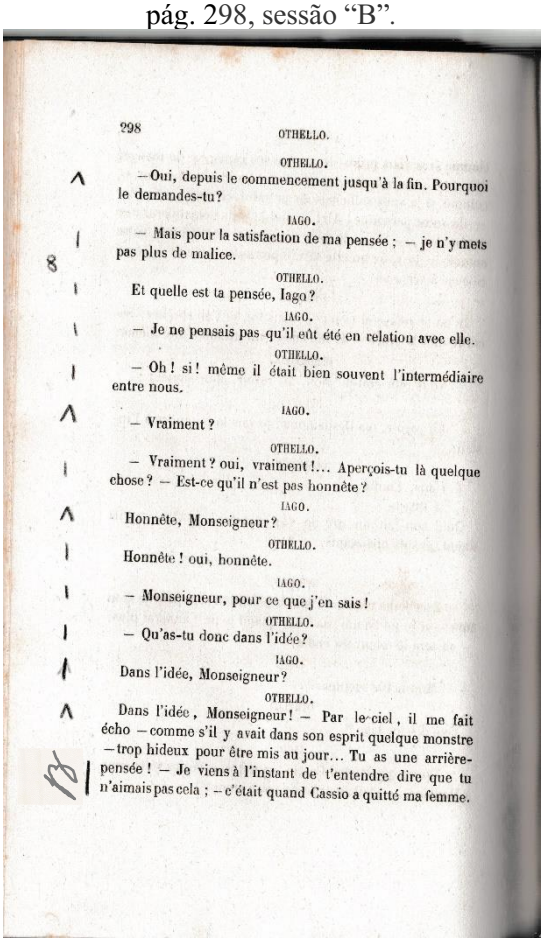
Que dis-tu, Iago ?

IAGO.

– Est-ce que Michel Cassio, quand vous faisiez votre cour à Madame, – était instruit de votre amour?

10.4.79Apêndice 10.4.LXXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 298

Figura 567 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 298, sessão “B”.



298 OTHELLO.

OTHELLO.

— Oui, depuis le commencement jusqu'à la fin. Pourquoi le demandes-tu?

IAGO.

— Mais pour la satisfaction de ma pensée ; — je n'y mets pas plus de malice.

OTHELLO.

Et quelle est ta pensée, Iago ?

IAGO.

— Je ne pensais pas qu'il eût été en relation avec elle.

OTHELLO.

— Oh ! si ! même il était bien souvent l'intermédiaire entre nous.

IAGO.

— Vraiment ?

OTHELLO.

— Vraiment ? oui, vraiment !... Aperçois-tu là quelque chose ? — Est-ce qu'il n'est pas honnête ?

IAGO.

Honnête, Monseigneur ?

OTHELLO.

Honnête ! oui, honnête.

IAGO.

— Monseigneur, pour ce que j'en sais !

OTHELLO.

— Qu'as-tu donc dans l'idée ?

IAGO.

Dans l'idée, Monseigneur ?

OTHELLO.

Dans l'idée, Monseigneur ! — Par le ciel, il me fait écho — comme s'il y avait dans son esprit quelque monstre — trop hideux pour être mis au jour... Tu as une arrière-pensée ! — Je viens à l'instant de t'entendre dire que tu n'aimais pas cela ; — c'était quand Cassio a quitté ma femme.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 298).

* Transcrição *

298 **OTHELLO.**

OTHELLO.

– Oui, depuis le commencement jusqu'à la fin. Pourquoi le demandes-tu?

IAGO.

– Mais pour la satisfaction de ma pensée; – je n'y mets pas plus de malice.

OTHELLO.

Et quelle est ta pensée, Iago ?

IAGO.

– Je ne pensais pas qu'il eût été en relation avec elle.

OTHELLO.

– Oh ! si ! môme il était bien souvent l'intermédiaire entre.

IAGO.

– Vraiment ?

OTHELLO.

– Vraiment ? oui, vraiment!... Aperçois-tu là quelque chose? – Est-ce qu'il n'est pas honnête?

IAGO.

Honnête, Monseigneur?

OTHELLO.

Honnête ! oui, honnête.

IAGO.

– Monseigneur, pour ce que j'en sais !

OTHELLO.

– Qu'as-tu donc dans l'idée?

IAGO.

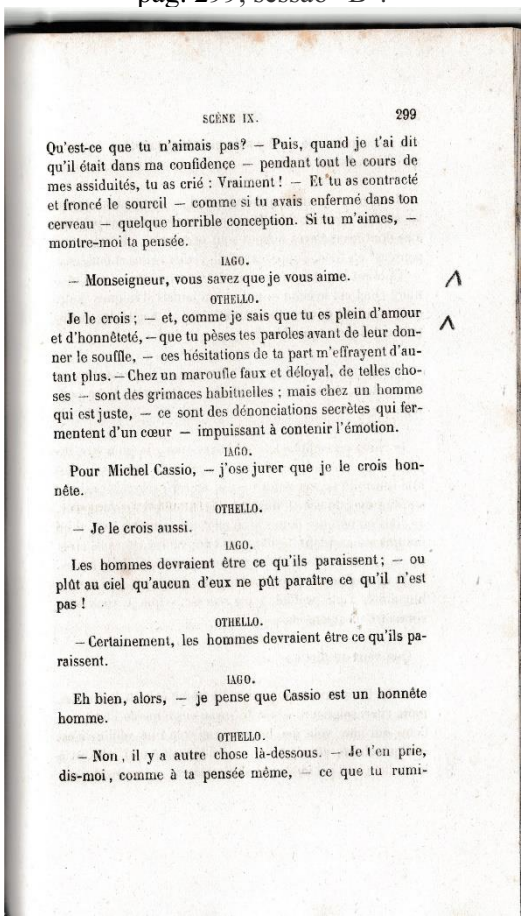
Dans l'idée. Monseigneur?

OTHELLO.

Dans l'idée. Monseigneur! – Par le ciel, il me fait écho – comme s'il y avait dans son esprit quelque monstre – trop hideux pour être mis au jour... Tu as une arrière-pensée! – Je viens à l'instant de t'entendre dire que tu n'aimais pas cela; – c'était quand Cassio a quitté ma femme.

10.4.80Apêndice 10.4.LXXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 299

Figura 568 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 299, sessão “B”.



SCÈNE IX. 299

Qu'est-ce que tu n'aimais pas? — Puis, quand je t'ai dit qu'il était dans ma confidence — pendant tout le cours de mes assiduités, tu as crié : Vraiment ! — Et tu as contracté et froncé le sourcil — comme si tu avais enfermé dans ton cerveau — quelque horrible conception. Si tu m'aimes, — montre-moi ta pensée.

IAGO.

— Monseigneur, vous savez que je vous aime.

OTHELLO.

Je le crois ; — et, comme je sais que tu es plein d'amour et d'honnêteté, — que tu pèses tes paroles avant de leur donner le souffle, — ces hésitations de ta part m'effrayent d'autant plus. — Chez un maroufle faux et déloyal, de telles choses — sont des grimaces habituelles ; mais chez un homme qui est juste, — ce sont des dénonciations secrètes qui fermentent d'un cœur — impuissant à contenir l'émotion.

IAGO.

Pour Michel Cassio, — j'ose jurer que je le crois honnête.

OTHELLO.

— Je le crois aussi.

IAGO.

Les hommes devraient être ce qu'ils paraissent ; — ou plût au ciel qu'aucun d'eux ne pût paraître ce qu'il n'est pas !

OTHELLO.

— Certainement, les hommes devraient être ce qu'ils paraissent.

IAGO.

Eh bien, alors, — je pense que Cassio est un honnête homme.

OTHELLO.

— Non, il y a autre chose là-dessous. — Je t'en prie, dis-moi, comme à ta pensée même, — ce que tu rumi-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 299).

* Transcrição *

SCENE IX. 299

Qu'est-ce que tu n'aimais pas? — Puis, quand je l'ai dit qu'il était dans ma confidence — pendant tout le cours de mes assiduités, tu as crié: Vraiment ! — Et tu as contracté et froncé le sourcil — comme si tu avais enfermé dans ton cerveau — quelque horrible conception. Situ m'aimes, — montre-moi ta pensée.

IAGO.

— Monseigneur, vous savez que je vous aime.

OTHELLO.

Je le crois; — et, comme je sais que tu es plein d'amour et d'honnêteté, — que tu pèses tes paroles avant de leur donner le souffle, — ces hésitations de ta part m'effrayent d'autant plus. — Chez un maroufle faux et déloyal, de telles choses — sont des grimaces habituelles; mais chez un homme qui est juste, — ce sont des dénonciations secrètes qui fermentent d'un coeur — impuissant à contenir l'émotion.

IAGO.

Pour Michel Cassio, — j'ose jurer que je le crois honnête.

OTHELLO.

— Je le crois aussi.

IAGO.

Les hommes devraient être ce qu'ils paraissent; — ou plût au ciel qu'aucun d'eux ne pût paraître ce qu'il n'est pas !

OTHELLO.

— Certainement, les hommes devraient être ce qu'ils paraissent.

IAGO.

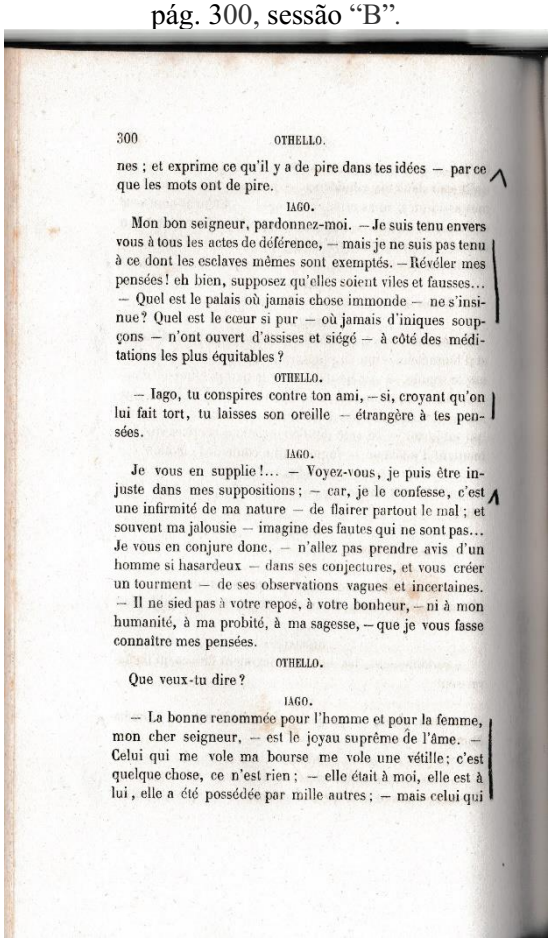
Eh bien, alors, — je pense que Cassio est un honnête homme.

OTHELLO.

— Non, il y a autre chose là-dessous. — Je t'en prie, dis-moi, comme à ta pensée même, — ce que tu rumi

10.4.81Apêndice 10.4.LXXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 300

Figura 569 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 300, sessão “B”.



300 OTHELLO.

nes ; et exprime ce qu'il y a de pire dans tes idées — par ce que les mots ont de pire.

IAGO.

Mon bon seigneur, pardonnez-moi. — Je suis tenu envers vous à tous les actes de déférence, — mais je ne suis pas tenu à ce dont les esclaves mêmes sont exemptés. — Révéler mes pensées! eh bien, supposez qu'elles soient viles et fausses... — Quel est le palais où jamais chose immonde — ne s'insinue? Quel est le cœur si pur — où jamais d'iniques soupçons — n'ont ouvert d'assises et siégé — à côté des méditations les plus équitables ?

OTHELLO.

— Iago, tu conspires contre ton ami, — si, croyant qu'on lui fait tort, tu laisses son oreille — étrangère à tes pensées.

IAGO.

Je vous en supplie !... — Voyez-vous, je puis être injuste dans mes suppositions ; — car, je le confesse, c'est une infirmité de ma nature — de flairer partout le mal ; et souvent ma jalousie — imagine des fautes qui ne sont pas... Je vous en conjure donc, — n'allez pas prendre avis d'un homme si hasardeux — dans ses conjectures, et vous créer un tourment — de ses observations vagues et incertaines. — Il ne sied pas à votre repos, à votre bonheur, — ni à mon humanité, à ma probité, à ma sagesse, — que je vous fasse connaître mes pensées.

OTHELLO.

Que veux-tu dire ?

IAGO.

— La bonne renommée pour l'homme et pour la femme, mon cher seigneur, — est le joyau suprême de l'âme. — Celui qui me vole ma bourse me vole une vétille ; c'est quelque chose, ce n'est rien ; — elle était à moi, elle est à lui, elle a été possédée par mille autres ; — mais celui qui

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 300).

* Transcrição *

300 **OTHELLO.**

nés; et exprime ce qu'il y a de pire dans tes idées – parce que les mots ont de pire.

IAGO.

Mon bon seigneur, pardonnez-moi. – Je suis tenu envers vous à tous les actes de déférence, – mais je ne suis pas tenu à ce dont les esclaves mêmes sont ‘exemptés. – Révéler mes pensées! eh bien, supposez qu'elles soient viles et fausses... – Quel est le palais où jamais chose immonde – ne s'insinue? Quel est le coeur si pur – oià jamais d'iniques soupçons – n'ont ouvert d'assises et siégé – à côté des méditations les plus équitables ?

OTHELLO.

– Iago, tu conspires contre ton ami, – si, croyant qu'on lui fait tort, tu laisses son oreille – étrangère à tes pensées.

IAGO.

Je vous en supplie!... – Voyez-vous, je puis être injuste dans mes suppositions; – car, je le confesse, c'est une infirmité de ma nature – de flairer partout le mal; et souvent ma jalousie – imagine des fautes qui ne sont pas... Je vous en conjure donc, – n'allez pas prendre avis d'un homme si hasardeux – dans ses conjectures, et vous créer un tourment – de ses observations vagues et incertaines. – Il ne sied pas à votre repos, à votre bonheur, – ni à mon humanité, à ma probité, à ma sagesse, – que je vous fasse connaître mes pensées.

OTHELLO.

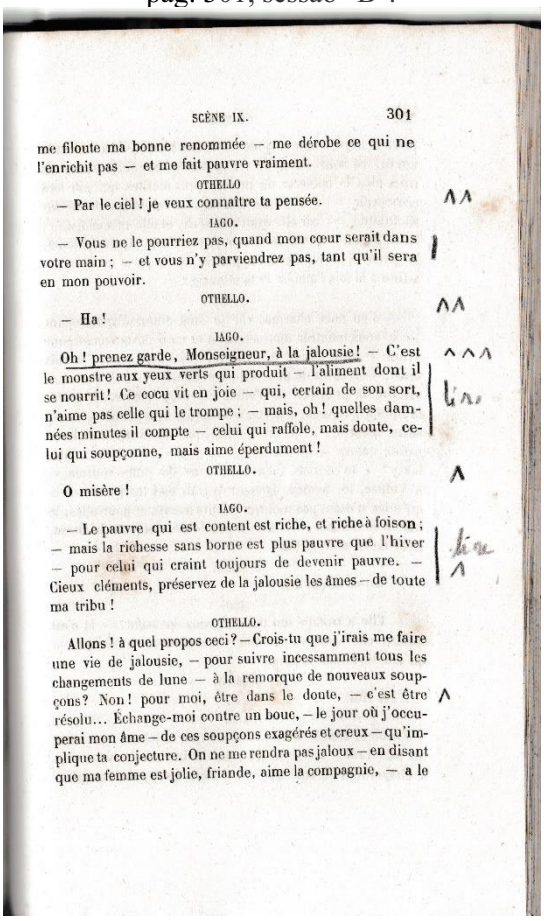
Que veux-tu dire?

IAGO.

– La bonne renommée pour l'homme et pour la femme, mon cher seigneur, – est le joyau suprême de l'âme. – Celui qui me vole ma bourse me vole une vétille; c'est quelque chose, ce n'est rien; – elle était à moi, elle est à lui, elle a été possédée par mille autres; – mais celui qui

10.4.82Apêndice 10.4.LXXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 301

Figura 570 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 301, sessão “B”.



SCÈNE IX. 301

me filoute ma bonne renommée — me dérobe ce qui ne l'enrichit pas — et me fait pauvre vraiment.

OTHELLO

— Par le ciel ! je veux connaître ta pensée.

IAGO.

— Vous ne le pourriez pas, quand mon cœur serait dans votre main ; — et vous n'y parviendrez pas, tant qu'il sera en mon pouvoir.

OTHELLO.

— Ha !

IAGO.

Oh ! prenez garde, Monseigneur, à la jalousie ! — C'est le monstre aux yeux verts qui produit — l'aliment dont il se nourrit ! Ce cocu vit en joie — qui, certain de son sort, n'aime pas celle qui le trompe ; — mais, oh ! quelles damnées minutes il compte — celui qui raffole, mais doute, celui qui soupçonne, mais aime éperdument !

OTHELLO.

O misère !

IAGO.

— Le pauvre qui est content est riche, et riche à foison ; — mais la richesse sans borne est plus pauvre que l'hiver — pour celui qui craint toujours de devenir pauvre. — Cieux cléments, préservez de la jalousie les âmes — de toute ma tribu !

OTHELLO.

Allons ! à quel propos ceci ? — Crois-tu que j'irais me faire une vie de jalousie, — pour suivre incessamment tous les changements de lune — à la remorque de nouveaux soupçons ? Non ! pour moi, être dans le doute, — c'est être résolu... Échange-moi contre un bouc, — le jour où j'occuperai mon âme — de ces soupçons exagérés et creux — qu'implique ta conjecture. On ne me rendra pas jaloux — en disant que ma femme est jolie, friande, aime la compagnie, — a le

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 301).

* Transcrição *

SCÈNE IX. 301

me filoute ma bonne renommée – me dérobe ce qui ne l'enrichit pas – et me fait pauvre vraiment.

OTHELLO.

– Par le ciel ! je veux connaître ta pensée.

IAGO.

– Vous ne le pourriez pas, quand mon coeur serait dans votre main; – et vous n'y parviendrez pas, tant qu'il sera en mon pouvoir.

OTHELLO.

– Ha!

IAGO.

Oh ! prenez garde, Monseigneur, à la jalousie! – C'est le monstre aux yeux verts qui produit – l'aliment dont il se nourrit ! Ce cocu vit en joie – qui, certain de son sort, n'aime pas celle qui le trompe; – mais, oh ! quelles damnées minutes il compte – celui qui raffole, mais doute, celui qui soupçonne, mais aime éperdument !

lire

OTHELLO.

O misère !

IAGO.

– Le pauvre qui est content est riche, et riche à foison; – mais la richesse sans borne est plus pauvre que l'hiver – pour celui qui craint toujours de devenir pauvre. – Cieux cléments, préservez de la jalousie les âmes – de toute ma tribu !

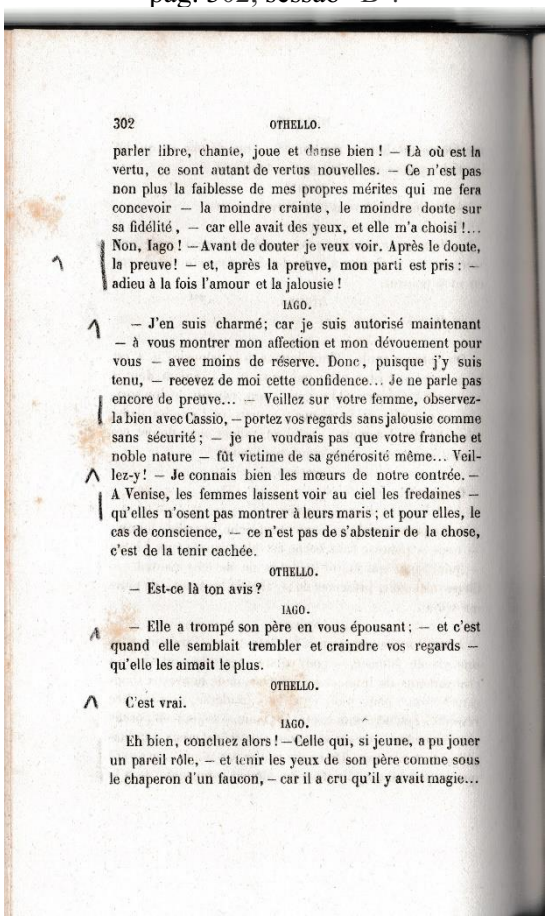
lire

OTHELLO.

Allons ! à quel propos ceci ? – Crois-tu que j'irais me faire une vie de jalousie, – pour suivre incessamment tous les changements de lune – à la remorque de nouveaux soupçons? Non! pour moi, être dans le doute, – c'est être résolu... Échange-moi contre un bouc, – le jour où j'occuperai mon âme – de ces soupçons exagérés et creux – qu'implique ta conjecture. On ne me rendra pas jaloux – en disant que ma femme est jolie, friande, aime la compagnie, – a le

10.4.83Apêndice 10.4.LXXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, 302

Figura 571 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 302, sessão “B”.



302 OTHELLO.

parler libre, chante, joue et danse bien ! — Là où est la vertu, ce sont autant de vertus nouvelles. — Ce n'est pas non plus la faiblesse de mes propres mérites qui me fera concevoir — la moindre crainte, le moindre doute sur sa fidélité, — car elle avait des yeux, et elle m'a choisi !... Non, Iago ! — Avant de douter je veux voir. Après le doute, la preuve ! — et, après la preuve, mon parti est pris : — adieu à la fois l'amour et la jalousie !

IAGO.

— J'en suis charmé; car je suis autorisé maintenant — à vous montrer mon affection et mon dévouement pour vous — avec moins de réserve. Donc, puisque j'y suis tenu, — recevez de moi cette confidence... Je ne parle pas encore de preuve... — Veillez sur votre femme, observez-la bien avec Cassio, — portez vos regards sans jalousie comme sans sécurité ; — je ne voudrais pas que votre franche et noble nature — fût victime de sa générosité même... Veillez-y ! — Je connais bien les mœurs de notre contrée. — A Venise, les femmes laissent voir au ciel les fredaines — qu'elles n'osent pas montrer à leurs maris ; et pour elles, le cas de conscience, — ce n'est pas de s'abstenir de la chose, c'est de la tenir cachée.

OTHELLO.

— Est-ce là ton avis ?

IAGO.

— Elle a trompé son père en vous épousant ; — et c'est quand elle semblait trembler et craindre vos regards — qu'elle les aimait le plus.

OTHELLO.

C'est vrai.

IAGO.

Eh bien, concluez alors ! — Celle qui, si jeune, a pu jouer un pareil rôle, — et tenir les yeux de son père comme sous le chaperon d'un faucon, — car il a cru qu'il y avait magie...

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 302).

* Transcrição *

302 OTHELLO.

parler Jibre, chante, joue et dnnse bien ! – Là où est la vertu, ce sont autant de vertus nouvelles. – Ce n'est pas non plus la faiblesse de mes propres mérites qui me fera concevoir – la moindre crainte, le moindre doute sur sa fidélité, – car elle avait des yeux, et elle m'a choisi !... Non, Iago ! – Avant de douter je veux voir. Après le doute, la preuve! – et, après la preuve, mon parti est pris: – adieu à la fois l'amour et la jalousie !

IAGO.

– J'en suis charmé; car je suis autorisé maintenant – à vous montrer mon affection et mon dévouement pour vous – avec moins de réserve. Donc, puisque j'y suis tenu, – recevez de moi cette confidence... Je ne parle pas encore de preuve... – Veillez sur votre femme, observez-la bien avec Cassio, – portez vos regards sans jalousie comme sans sécurité; – je ne voudrais pas que votre franche et noble nature – fût victime de sa générosité même... Veillez-y! – Je connais bien les moeurs de notre contrée. – A Venise, les femmes laissent voir au ciel les fredaines – qu'elles n'osent pas montrer à leurs maris; et pour elles, le cas de conscience, – ce n'est pas de s'abstenir de la chose, c'est de la tenir cachée.

OTHELLO.

– Est-ce là ton avis ?

IAGO.

– Elle a trompé son père en vous épousant; – et c'est quand elle semblait trembler et craindre vos regards – qu'elle les aimait le plus.

OTHELLO.

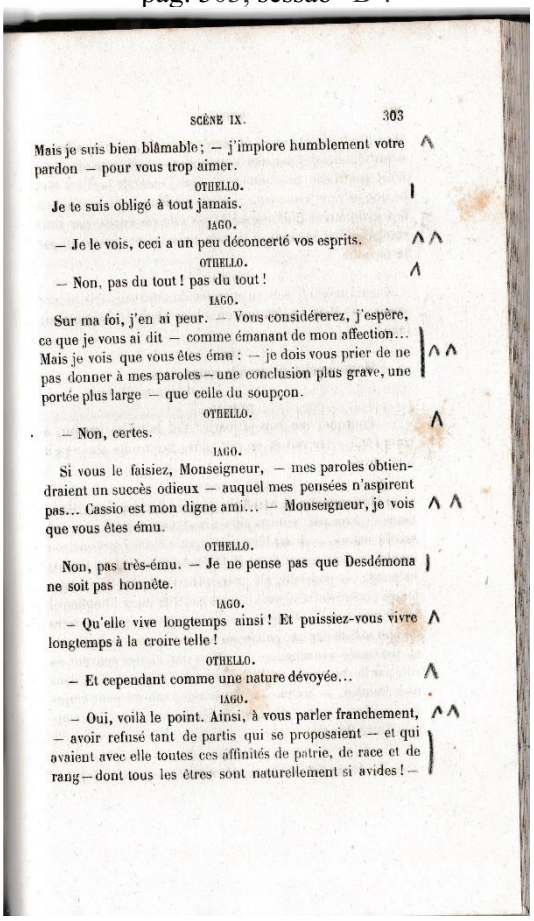
C'est vrai.

IAGO.

Eh bien, concluez alors ! – Celle qui, si jeune, a pu jouer un pareil rôle, – et Lonir les yeux de son père comme sous le chaperon d'un faucon, – car il a cru qu'il y avait magie...

10.4.84Apêndice 10.4.LXXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 303

Figura 572 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 303, sessão “B”.



SCÈNE IX. 303

Mais je suis bien blâmable; — j'implore humblement votre pardon — pour vous trop aimer.

OTHELLO.

Je te suis obligé à tout jamais.

IAGO.

— Je le vois, ceci a un peu déconcerté vos esprits.

OTHELLO.

— Non, pas du tout ! pas du tout !

IAGO.

Sur ma foi, j'en ai peur. — Vous considérerez, j'espère, ce que je vous ai dit — comme émanant de mon affection... Mais je vois que vous êtes ému : — je dois vous prier de ne pas donner à mes paroles — une conclusion plus grave, une portée plus large — que celle du soupçon.

OTHELLO.

— Non, certes.

IAGO.

Si vous le faisiez, Monseigneur, — mes paroles obtiendraient un succès odieux — auquel mes pensées n'aspirent pas... Cassio est mon digne ami... — Monseigneur, je vois que vous êtes ému.

OTHELLO.

Non, pas très-ému. — Je ne pense pas que Desdémona ne soit pas honnête.

IAGO.

— Qu'elle vive longtemps ainsi ! Et puissiez-vous vivre longtemps à la croire telle !

OTHELLO.

— Et cependant comme une nature dévoyée...

IAGO.

— Oui, voilà le point. Ainsi, à vous parler franchement, — avoir refusé tant de partis qui se proposaient — et qui avaient avec elle toutes ces affinités de patrie, de race et de rang — dont tous les êtres sont naturellement si avides ! —

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 303).

* Transcrição *

SCÈNE IX. 303

Mais je suis bien blâmable; – j'implore humblement votre pardon – pour vous trop aimer.

OTHELLO.

Je te suis obligé à tout jamais.

IAGO.

– Je le vois, ceci a un peu déconcerté vos esprits.

OTHELLO.

– Non, pas du tout ! pas du tout !

IAGO.

Sur ma foi, j'en ai peur. – Vous considérerez, j'espère, ce que je vous ai dit – comme émanant de mon affection... Mais je vois que vous êtes ému: – je dois vous prier de ne pas donner à mes paroles – une conclusion plus grave, une portée plus large – que celle du soupçon.

OTHELLO.

– Non, certes.

IAGO.

Si vous le faisiez. Monseigneur, – mes paroles obtiendraient un succès odieux – auquel mes pensées n'aspirent pas... Cassio est mon digne ami... – Monseigneur, je vois que vous êtes ému.

OTHELLO.

Non, pas très-ému. – Je ne pense pas que Desdémona ne soit pas honnête.

IAGO.

– Qu'elle vive longtemps ainsi ! Et puissiez-vous vivre longtemps à la croire telle !

OTHELLO.

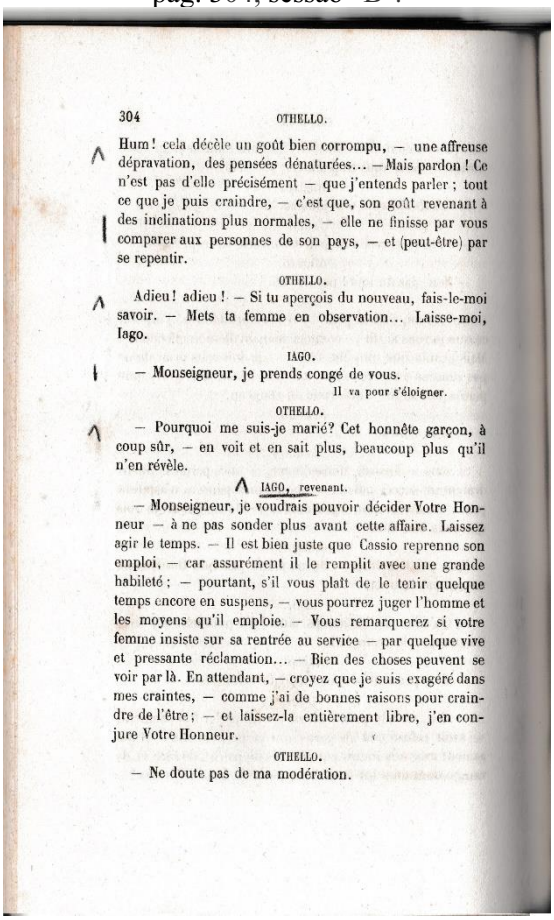
– Et cependant comme une nature dévoyée...

IAGO.

– Oui, voilà le point. Ainsi, à vous parler franchement, – avoir refusé tant de partis qui se proposaient – et qui avaient avec elle toutes ces affinités de patrie, de race et de rang – dont tous les êtres sont naturellement si avides! –

10.4.85Apêndice 10.4.LXXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 304

Figura 573 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 304, sessão “B”.



304 OTHELLO.

Hum! cela décèle un goût bien corrompu, — une affreuse dépravation, des pensées dénaturées... — Mais pardon ! Ce n'est pas d'elle précisément — que j'entends parler ; tout ce que je puis craindre, — c'est que, son goût revenant à des inclinations plus normales, — elle ne finisse par vous comparer aux personnes de son pays, — et (peut-être) par se repentir.

OTHELLO.

Adieu ! adieu ! — Si tu aperçois du nouveau, fais-le-moi savoir. — Mets ta femme en observation... Laisse-moi, Iago.

IAGO.

— Monseigneur, je prends congé de vous.

Il va pour s'éloigner.

OTHELLO.

— Pourquoi me suis-je marié? Cet honnête garçon, à coup sûr, — en voit et en sait plus, beaucoup plus qu'il n'en révèle.

IAGO, revenant.

— Monseigneur, je voudrais pouvoir décider Votre Honneur — à ne pas sonder plus avant cette affaire. Laissez agir le temps. — Il est bien juste que Cassio reprenne son emploi, — car assurément il le remplit avec une grande habileté ; — pourtant, s'il vous plaît de le tenir quelque temps encore en suspens, — vous pourrez juger l'homme et les moyens qu'il emploie. — Vous remarquerez si votre femme insiste sur sa rentrée au service — par quelque vive et pressante réclamation... — Bien des choses peuvent se voir par là. En attendant, — croyez que je suis exagéré dans mes craintes, — comme j'ai de bonnes raisons pour craindre de l'être ; — et laissez-la entièrement libre, j'en conjure Votre Honneur.

OTHELLO.

— Ne doute pas de ma modération.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 304).

* Transcrição *

304 OTHELLO.

Hum! cela décèle un goût bien corrompu, – une affreuse dépravation, des pensées dénaturées... – Mais pardon ! Ce n'est pas d'elle précisénient – que j'entends parler; tout ce que je puis craindre, – c'est que, son goût revenante des inclinations plus normales, – elle ne finisse par vous comparer aux personnes de son pays, – et (peut-être) par se repentir.

OTHELLO.

Adieu! adieu ! – Si tu aperçois du nouveau, fais-le-moi savoir. – Mets ta femme en observation... Laisse-moi, Iago.

IAGO.

– Monseigneur, je prends congé de vous.

Il va pour s'éloigner.

OTHELLO.

– Pourquoi me suis-je marié? Cet honnête garçon, à coup sûr, – en voit et en sait plus, beaucoup plus qu'il n'en révèle.

IAGO, revenant.

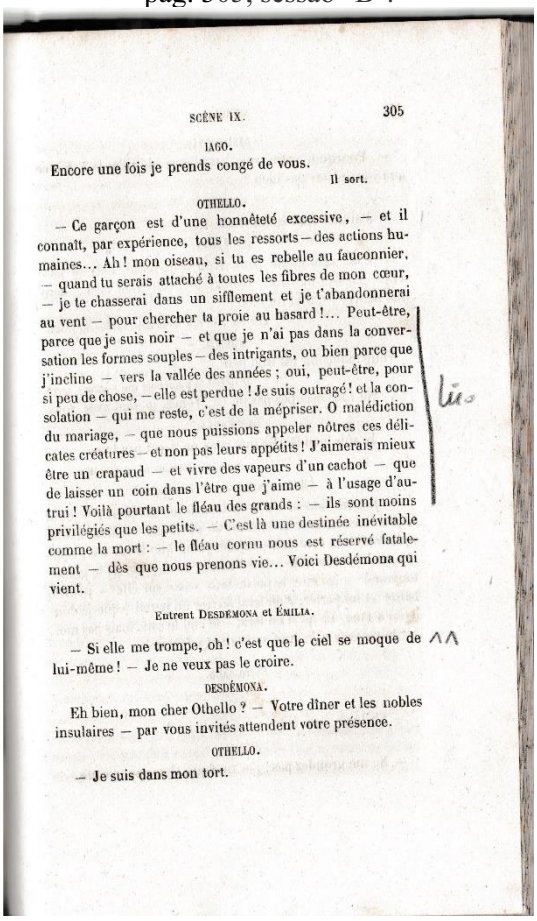
– Monseigneur, je voudrais pouvoir décider Votre Honneur – à ne pas sonder plus avant cette affaire. Laissez agir le temps. – Il est bien juste que Cassio reprenne son emploi, – car assurément il le remplit avec une grande habileté; – pourtant, s'il vous plaît de le tenir quelque temps encore en suspens, – vous pourrez juger l'homme et les moyens qu'il emploie. – Vous remarquerez si votre femme insiste sur sa rentrée au service – par quelque vive et pressante réclamation... – Bien des choses peuvent se voir parla. En attendant, – croyez que je suis exagéré dans mes craintes, – comme j'ai de bonnes raisons pour craindre de l'être; – et laissez-la entièrement libre, j'en conjure Votre Honneur.

OTHELLO.

– Ne doute pas de ma modération.

10.4.86Apêndice 10.4.LXXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 305

Figura 574 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 305, sessão “B”.



SCÈNE IX. 305

IAGO.

Encore une fois je prends congé de vous.

Il sort.

OTHELLO.

– Ce garçon est d'une honnêteté excessive, – et il connaît, par expérience, tous les ressorts – des actions humaines... Ah! mon oiseau, si tu es rebelle au fauconnier, – quand tu serais attaché à toutes les fibres de mon cœur, – je te chasserai dans un sifflement et je t'abandonnerai au vent – pour chercher ta proie au hasard !... Peut-être, parce que je suis noir – et que je n'ai pas dans la conversation les formes souples – des intrigants, ou bien parce que j'incline – vers la vallée des années ; oui, peut-être, pour si peu de chose, – elle est perdue ! Je suis outragé ! et la consolation – qui me reste, c'est de la mépriser. O malédiction du mariage, – que nous puissions appeler nôtres ces délicates créatures – et non pas leurs appétits ! J'aimerais mieux être un crapaud – et vivre des vapeurs d'un cachot – que de laisser un coin dans l'être que j'aime – à l'usage d'autrui ! Voilà pourtant le fléau des grands : – ils sont moins privilégiés que les petits. – C'est là une destinée inévitable comme la mort : – le fléau cornu nous est réservé fatalement – dès que nous prenons vie... Voici Desdémona qui vient.

Entrent DESDEMONA et ÉMILIA.

– Si elle me trompe, oh ! c'est que le ciel se moque de lui-même ! – Je ne veux pas le croire.

DESDÉMONA.

Eh bien, mon cher Othello ? – Votre dîner et les nobles insulaires – par vous invités attendent votre présence.

OTHELLO.

– Je suis dans mon tort.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 305).

* Transcrição *

SCÈNE IX. **305**

IAGO.

Encore une fois je prends congé de vous.

Il sort.

OTHELLO.

– Ce garçon est d'une honnêteté excessive, – et il connaît, par expérience, tous les ressorts – des actions humaines... Ah! mon oiseau, si tu es rebelle au fauconnier, – quand tu serais attaché à toutes les fibres de mon coeur, – je te chasserai dans un sifflement et je t'abandonnerai au vent – pour chercher ta proie au hasard !... Peut-être, parce que je suis noir – et que je n'ai pas dans la conversation les formes souples – des intrigants, ou bien parce que j'incline – vers la vallée des années; oui, peut-être, pour si peu de chose, – elle est perdue ! Je suis outragé ! et la consolation – qui me reste, c'est de la mépriser. O malédiction du mariage, – que nous puissions appeler nôtres ces délicates créatures – et non pas leurs appétits ! J'aimerais mieux être un crapaud – et vivre des vapeurs d'un cachot – que de laisser un coin dans l'être que j'aime – à l'usage d'autrui ! Voilà pourtant le fléau des grands: – ils sont moins privilégiés que les petits. – C'est là une destinée inévitable comme la mort: – le fléau cornu nous est réservé fatalement – dès que nous?prenons vie... Voici Desdémona qui vient.

liro

Entrent DESDEMONA et ÉMILIA,

– Si elle me trompe, oh ! c'est que le ciel se moque de lui-même ! – Je ne veux pas le croire.

DESDÉMONA.

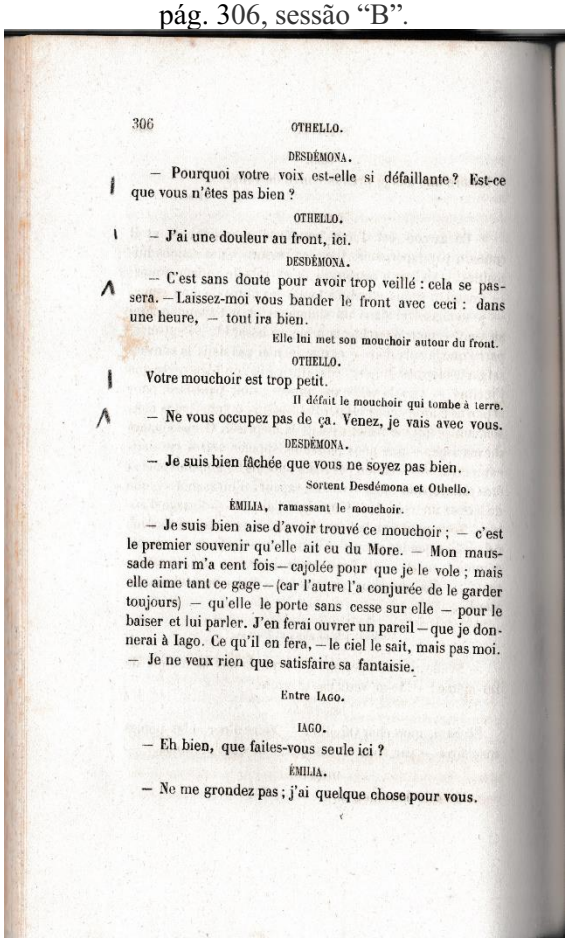
Eh bien, mon cher Othello ? – Votre dîner et les nobles insulaires – par vous invités attendent votre présence.

OTHELLO.

– Je suis dans mon tort.

10.4.87Apêndice 10.4.LXXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 306

Figura 575 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 306, sessão “B”.



306 OTHELLO.

DESDÉMONA.

— Pourquoi votre voix est-elle si défaillante ? Est-ce que vous n'êtes pas bien ?

OTHELLO.

— J'ai une douleur au front, ici.

DESDÉMONA.

— C'est sans doute pour avoir trop veillé : cela se passera. — Laissez-moi vous bander le front avec ceci : dans une heure, — tout ira bien.

Elle lui met son mouchoir autour du front.

OTHELLO.

Votre mouchoir est trop petit.

Il défait le mouchoir qui tombe à terre.

— Ne vous occupez pas de ça. Venez, je vais avec vous.

DESDÉMONA.

— Je suis bien fâchée que vous ne soyez pas bien.

Sortent Desdémona et Othello.

ÉMILIA, ramassant le mouchoir.

— Je suis bien aise d'avoir trouvé ce mouchoir ; — c'est le premier souvenir qu'elle ait eu du More. — Mon maussade mari m'a cent fois — cajolée pour que je le vole ; mais elle aime tant ce gage — (car l'autre l'a conjurée de le garder toujours) — qu'elle le porte sans cesse sur elle — pour le baiser et lui parler. J'en ferai ouvrer un pareil — que je donnerai à Iago. Ce qu'il en fera, — le ciel le sait, mais pas moi. — Je ne veux rien que satisfaire sa fantaisie.

Entre IAGO.

IAGO.

— Eh bien, que faites-vous seule ici ?

ÉMILIA.

— Ne me grondez pas ; j'ai quelque chose pour vous.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 306).

* Transcrição *

306 OTHELLO.

DESDÉMONA.

– Pourquoi votre voix est-elle si défaillante? Est-ce que vous n'êtes pas bien ?

OTHELLO.

– J'ai une douleur au front, ici.

DESDÉMONA.

– C'est sans doute pour avoir trop veillé: cela se passera. – Laissez-moi vous bander le front avec ceci: dans une heure, – tout ira bien.

Elle lui met son mouchoir autour du froat.

OTHELLO.

Votre mouchoir est trop petit.

Il défait le mouchoir qui tombe à terre.

– Ne vous occupez pas de ça. Venez, je vais avec vous.

DESDÉMONA.

– Je suis bien fâchée que vous ne soyez pas bien.

Sortent Desdémona et Othello.

ÉMILIA. ramassant le mouchoir.

– Je suis bien aise d'avoir trouvé ce mouchoir; – c'est le premier souvenir qu'elle ait eu du More. – Mon maussade mari m'a cent fois – cajolée pour que je le vole; mais elle aime tant ce gage – (car l'autre l'a conjurée de le garder toujours) – qu'elle le porte sans cesse sur elle – pour le baiser et lui parler. J'en ferai ouvrer un pareil – que je donnerai à IAGO. Ce qu'il en fera, – le ciel le sait, mais pas moi. – Je ne veux rien que satisfaire sa fantaisie.

Entre Iago.

IAGO.

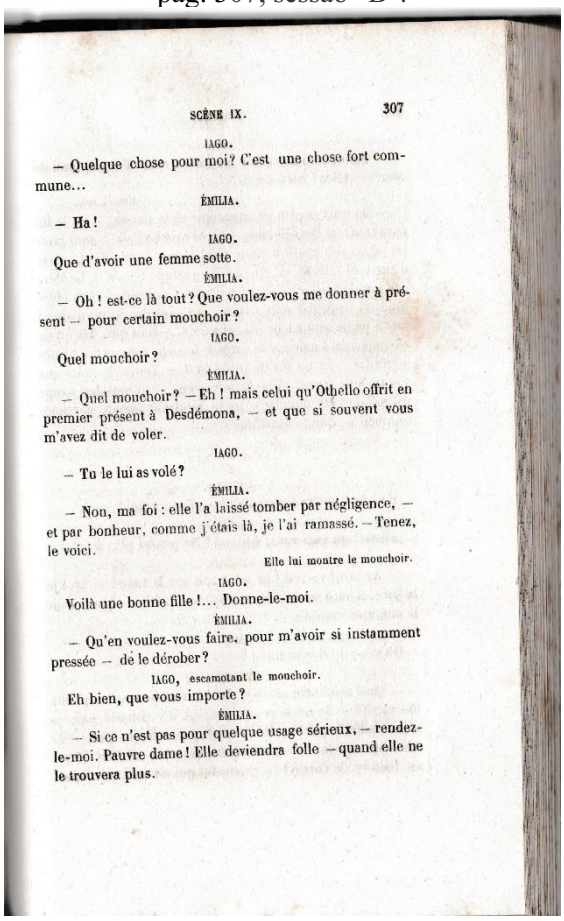
– Eh bien, que faites-vous seule ici ?

ÉMILIA.

– INo nie grondez pas; j'ai quelquie chose pour vous.

10.4.88Apêndice 10.4.LXXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 307

Figura 576 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 307, sessão “B”.



SCÈNE IX. 307

IAGO.

– Quelque chose pour moi? C'est une chose fort commune...

ÉMILIA.

– Ha!

IAGO.

Que d'avoir une femme sotte.

ÉMILIA.

– Oh ! est-ce là tout ? Que voulez-vous me donner à présent – pour certain mouchoir ?

IAGO.

Quel mouchoir ?

ÉMILIA.

– Quel mouchoir ? – Eh ! mais celui qu'Othello offrit en premier présent à Desdémona, – et que si souvent vous m'avez dit de voler.

IAGO.

– Tu le lui as volé ?

ÉMILIA.

– Non, ma foi : elle l'a laissé tomber par négligence, – et par bonheur, comme j'étais là, je l'ai ramassé. – Tenez, le voici.

Elle lui montre le mouchoir.

IAGO.

Voilà une bonne fille !... Donne-le-moi.

ÉMILIA.

– Qu'en voulez-vous faire, pour m'avoir si instamment pressée – de le dérober ?

IAGO, escamotant le mouchoir.

Eh bien, que vous importe ?

ÉMILIA.

– Si ce n'est pas pour quelque usage sérieux, – rendez-le-moi. Pauvre dame ! Elle deviendra folle – quand elle ne le trouvera plus.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 307).

* Transcrição *

SCÈNE IX. 307

IAGO.

– Quelque chose pour moi? C'est urne) efaose fort commune...

ÉMILIA.

– Ha!

IAGO.

Que d'avoir une femme sotte.

ÉMILIA.

– Oh ! est-ce là tout ? Que voulez-vous me donner à présent – pour certain mouchoir?

IAGO.

Quel mouchoir?

ÉMILIA.

– Quel mouchoir? – Eh ! mais celui qu'Othello offrit en premier présent à Desdémona, – et que si souvent vous m'avez dit de voler.

IAGO.

– Tu le lui as volé?

ÉMILIA.

– Non, ma foi: elle l'a laissé tomber par négligence, – et par bonheur, comme j'étais là, je l'ai ramassé. – Tenez, Je voici.

Elle lui montre le mouchoir.

IAGO.

Voilà une bonne fille !... Donne-le-moi.

ÉMILIA.

– Qu'en voulez-vous faire, pour m'avoir si instamment pressée – de le dérober ?

IAGO, escamotant le mouchoir.

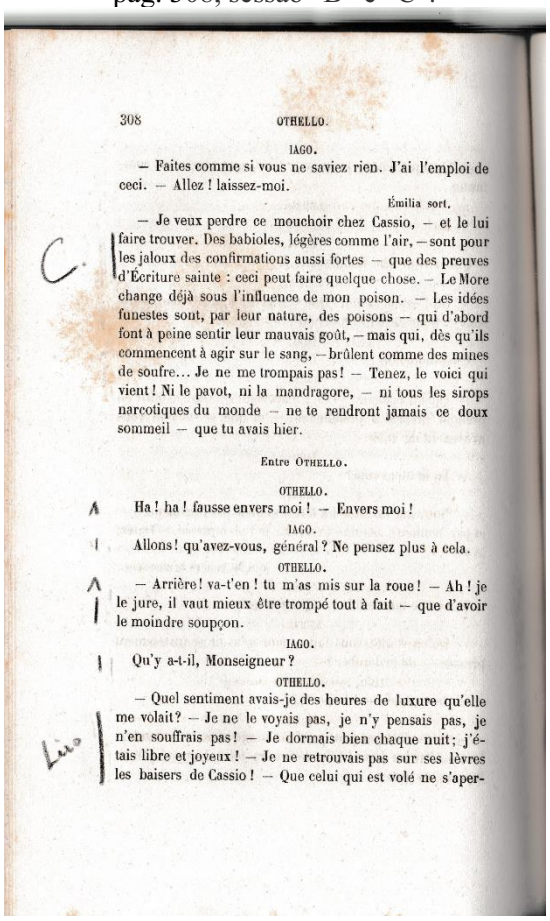
Eh bien, que vous importe ?

ÉMILIA.

– Si ce n'est pas pour quelque usage sérieux, – rendez-le-moi. Pauvre dame! Elle deviendra folie – quand elle ne le trouvera plus.

10.4.89Apêndice 10.4.XC – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 308

Figura 577 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 308, sessão “B” e “C”.



308 OTHELLO.

IAGO.

– Faites comme si vous ne saviez rien. J'ai l'emploi de ceci. – Allez ! laissez-moi.

Émilia sort.

– Je veux perdre ce mouchoir chez Cassio, – et le lui faire trouver. Des babioles, légères comme l'air, – sont pour les jaloux des confirmations aussi fortes – que des preuves d'Écriture sainte : ceci peut faire quelque chose. – Le More change déjà sous l'influence de mon poison. – Les idées funestes sont, par leur nature, des poisons – qui d'abord font à peine sentir leur mauvais goût, – mais qui, dès qu'ils commencent à agir sur le sang, – brûlent comme des mines de soufre... Je ne me trompais pas ! – Tenez, le voici qui vient ! Ni le pavot, ni la mandragore, – ni tous les sirops narcotiques du monde – ne te rendront jamais ce doux sommeil – que tu avais hier.

Entre OTHELLO.

OTHELLO.

Ha ! ha ! fausse envers moi ! – Envers moi !

IAGO.

Allons ! qu'avez-vous, général ? Ne pensez plus à cela.

OTHELLO.

– Arrière ! va-t'en ! tu m'as mis sur la roue ! – Ah ! je le jure, il vaut mieux être trompé tout à fait – que d'avoir le moindre soupçon.

IAGO.

Qu'y a-t-il, Monseigneur ?

OTHELLO.

– Quel sentiment avais-je des heures de luxure qu'elle me volait? – Je ne le voyais pas, je n'y pensais pas, je n'en souffrais pas ! – Je dormais bien chaque nuit; j'étais libre et joyeux ! – Je ne retrouvais pas sur ses lèvres les baisers de Cassio ! – Que celui qui est volé ne s'aper-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 308).

* Transcrição *

308 OTHELLO.

IAGO.

– Faites comme si vous ne saviez rien. J'ai l'emploi de ceci. – Allez ! laissez-moi.

Émilia sort.

– Je veux perdre ce mouchoir chez Cassio, – et le lui faire trouver. Des babioles, légères comme l'air, – sont pour les jaloux des confirmations aussi fortes – que des preuves d'Écriture sainte: ceci peut faire quelque chose. – Le More change déjà sous l'influence de mon poison. – Les idées funestes sont, par leur nature, des poisons – qui d'abord font à peine sentir leur mauvais goût, – mais qui, dès qu'ils commencent à agir sur le sang, – brûlent comme des mines de soufre... Je ne me trompais pas! – Tenez, le voici qui vient ! Ni le pavot, ni la mandragore, – ni tous les sirops narcotiques du monde – ne te rendront jamais ce doux sommeil – que tu avais hier.

Entre Othello.

OTHELLO.

Ha ! ha ! fausse envers moi ! – Envers moi !

IAGO.

Allons! qu'avez-vous, général? Ne pensez plus à cela.

OTHELLO.

– Arrière! va-t'en ! tu m'as mis sur la roue ! – Ah ! je le jure, il vaut mieux être trompé tout à fait – que d'avoir le moindre soupçon.

IAGO.

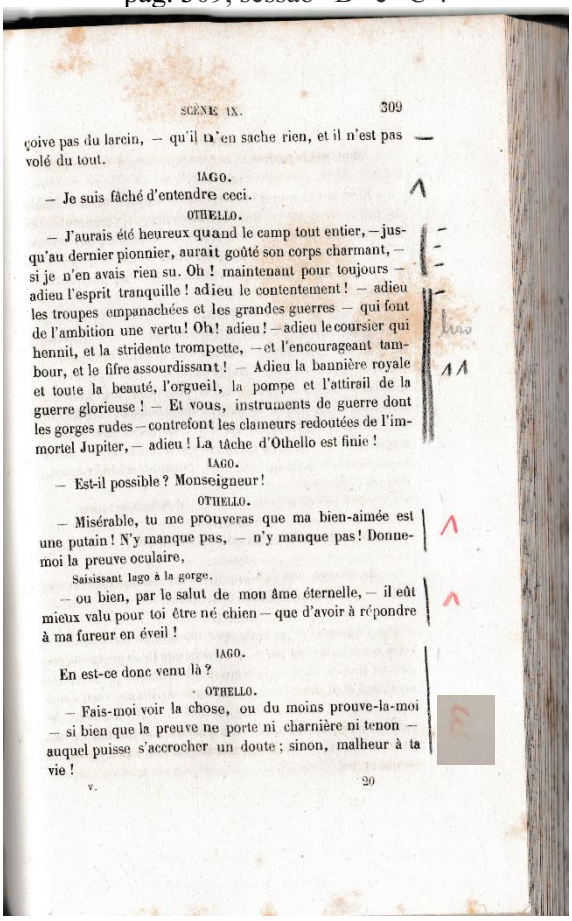
Qu'y a-t-il, Monseigneur?

OTHELLO.

– Quel sentiment avais-je des heures de luxure qu'elle me volait? – Je ne le voyais pas, je n'y pensais pas, je n'en souffrais pas! – Je dormais bien chaque nuit; j'étais libre et joyeux ! – Je ne retrouvais pas sur ses lèvres les baisers de Cassio ! – Que celui qui est volé ne s'aper-

10.4.90Apêndice 10.4.XCI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 309

Figura 578 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 309, sessão “B” e “C”.



SCÈNE IX. 309

çoive pas du larcin, — qu'il n'en sache rien, et il n'est pas volé du tout.

IAGO.

— Je suis fâché d'entendre ceci.

OTHELLO.

— J'aurais été heureux quand le camp tout entier, — jusqu'au dernier pionnier, aurait goûté son corps charmant, — si je n'en avais rien su. Oh ! maintenant pour toujours — adieu l'esprit tranquille ! adieu le contentement ! — adieu les troupes empanachées et les grandes guerres — qui font de l'ambition une vertu ! Oh ! adieu ! — adieu le coursier qui hennit, et la stridente trompette, — et l'encourageant tambour, et le fifre assourdissant ! — Adieu la bannière royale et toute la beauté, l'orgueil, la pompe et l'attirail de la guerre glorieuse ! — Et vous, instruments de guerre dont les gorges rudes — contrefont les clameurs redoutées de l'immortel Jupiter, — adieu ! La tâche d'Othello est finie !

IAGO.

— Est-il possible ? Monseigneur !

OTHELLO.

— Misérable, tu me prouveras que ma bien-aimée est une putain ! N'y manque pas, — n'y manque pas ! Donne-moi la preuve oculaire,

Saisissant Iago à la gorge.

— ou bien, par le salut de mon âme éternelle, — il eût mieux valu pour toi être né chien — que d'avoir à répondre à ma fureur en éveil !

IAGO.

En est-ce donc venu là ?

OTHELLO.

— Fais-moi voir la chose, ou du moins prouve-la-moi — si bien que la preuve ne porte ni charnière ni tenon — auquel puisse s'accrocher un doute ; sinon, malheur à ta vie !

v. 20

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 309).

* Transcrição *

SCÈNE IX. 309

çoive pas du larcin, – qu'il n'en sache rien, et il n'est pas volé du tout.

IAGO.

– Je suis fâché d'entendre ceci.

OTHELLO.

– J'aurais été heureux quand le camp tout entier, – jusqu'au dernier pionnier, aurait goûté son corps charmant, – si je n'en avais rien su. Oh! maintenant pour toujours – adieu l'esprit tranquille ! adieu le contentem.ent ! – adieu les troupes empanachées et les grandes guerres – qui font de l'ambition une vertu! Oh! adieu! – adieu le coursier qui hennit, et la stridente trompette, – et l'encourageant tambour, et le fifre assourdissant ! – Adieu la bannière royale et toute la beauté, l'orgueil, la pompe et l'attirail de la guerre glorieuse ! – Et vous, instruments de guerre dont les gorges rudes – contrefont les clameurs redoutées de l'immortel Jupiter, – adieu ! La tâche d'Othello est finie !

IAGO.

– Est-il possible ? Monseigneur!

OTHELLO.

– Misérable, tu me prouveras que ma bien-aimée est une putain! N'y manque pas, – n'y manque pas! Donne-moi la preuve oculaire,

Saisissant Iago à la gorge.

– ou bien, par le salut de mon âme éternelle, – il eût mieux valu pour toi être né chien – que d'avoir à répondre à ma fureur en éveil !

IAGO.

En est-ce donc venu là ?

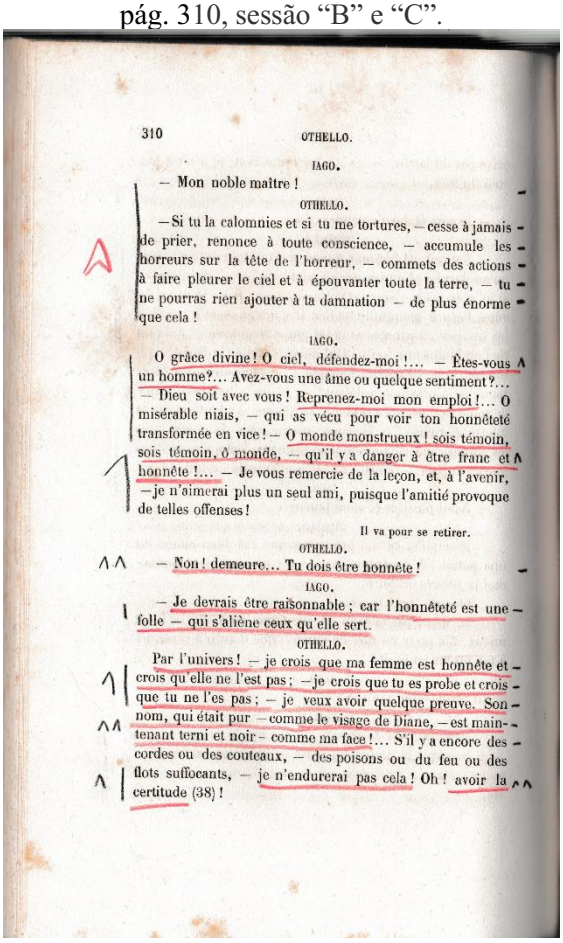
OTHELLO.

– Fais-moi voir la chose, ou du moins prouve-la-moi – si bien que la preuve ne porte ni charnière ni tenon – auquel puisse s'accrocher un doute; sinon, malheur à ta vie !

v. 20

10.4.91Apêndice 10.4.XCII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 310

Figura 579 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 310, sessão “B” e “C”.



310 OTHELLO.

IAGO.

– Mon noble maître !

OTHELLO.

– Si tu la calomnies et si tu me tortures, – cesse à jamais de prier, renonce à toute conscience, – accumule les horreurs sur la tête de l'horreur, – commets des actions à faire pleurer le ciel et à épouvanter toute la terre, – tu ne pourras rien ajouter à ta damnation – de plus énorme que cela !

IAGO.

O grâce divine! O ciel, défendez-moi !... – Êtes-vous un homme?... Avez-vous une âme ou quelque sentiment?... – Dieu soit avec vous ! Reprenez-moi mon emploi !... O misérable niais, – qui as vécu pour voir ton honnêteté transformée en vice ! – O monde monstrueux ! sois témoin, sois témoin, ô monde, – qu'il y a danger à être franc et honnête !... – Je vous remercie de la leçon, et, à l'avenir, – je n'aimerai plus un seul ami, puisque l'amitié provoque de telles offenses !

Il va pour se retirer.

OTHELLO.

– Non ! demeure... Tu dois être honnête !

IAGO.

– Je devrais être raisonnable ; car l'honnêteté est une folle – qui s'aliène ceux qu'elle sert.

OTHELLO.

Par l'univers ! – je crois que ma femme est honnête et crois qu'elle ne l'est pas ; – je crois que tu es probe et crois que tu ne l'es pas ; – je veux avoir quelque preuve. Son nom, qui était pur – comme le visage de Diane, – est maintenant terni et noir – comme ma face !... S'il y a encore des cordes ou des couteaux, – des poisons ou du feu ou des flots suffocants, – je n'endurerai pas cela ! Oh ! avoir la certitude (38) !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 310).

* Transcrição *

310 OTHELLO.

IAGO.

– Mon noble maître !

OTHELLO.

– Si tu la calomnies et si tu me tortures, – cesse à jamais de prier, renonce à toute conscience, – accumule les horreurs sur la tête de l'horreur, – commets des actions à faire pleurer le ciel et à épouvanter toute la terre, – tu ne pourras rien ajouter à ta damnation – de plus énorme que cela !

IAGO.

O grâce divine! ciel, défendez-moi!... – Êtes-vous un homme?... Avez-vous une âme ou quelque sentiment ?... – Dieu soit avec vous ! Reprenez-moi mon emploi!... misérable niais, – qui as vécu pour voir ton honnêteté transformée en vice ! – O monde monstrueux ! sois témoin, sois témoin, ô monde, – qu'il va danger à être franc et honnête !... – Je vous remercie de la leçon, et, à l'avenir, – je n'aimerai plus un seul ami, puisque l'amitié provoque de telles offenses !

Il va pour se retirer.

OTHELLO.

– Non ! demeure... Tu dois être honnête !

IAGO.

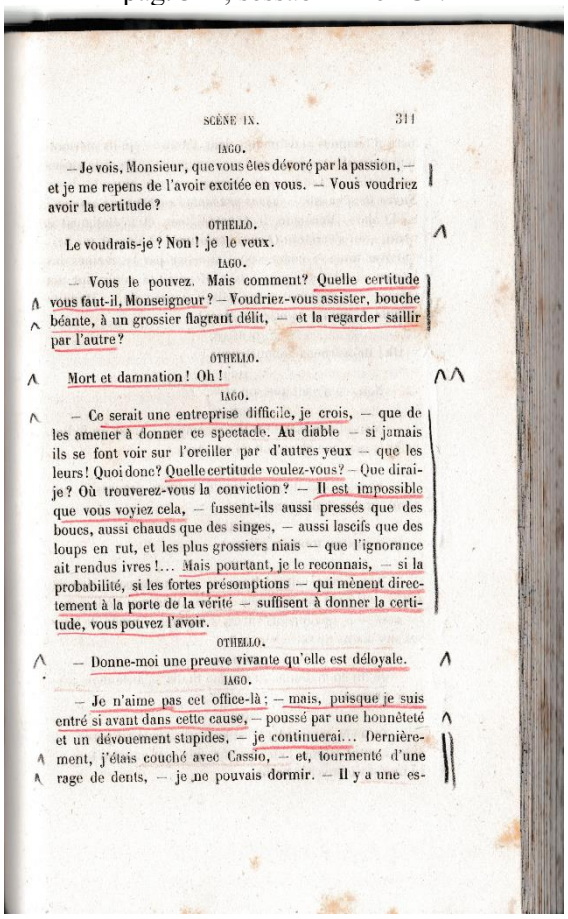
– Je devrais être raisonnable; car l'honnêteté est une folle – qui s'aliène ceux qu'elle sert.

OTHELLO.

Par l'univers ! – je crois que ma femme est honnête et crois qu'elle ne l'est pas; -je crois que tu es probe et crois que tu ne l'es pas; – je veux avoir quelque preuve. Son nom, qui était pur–comme le visage de Diane, – est main tenant terni et noir – comme ma face !... S'il y a encore des cordes ou des couteaux, – des poisons ou du feu ou des flots suffocants, – je n'endurerai pas cela ! Oh ! avoir la certitude (38) !

10.4.92Apêndice 10.4.XCIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 311

Figura 580 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 311, sessão “B” e “C”.



SCÈNE IX. 311

IAGO.

– Je vois, Monsieur, que vous êtes dévoré par la passion, – et je me repens de l'avoir excitée en vous. – Vous voudriez avoir la certitude ?

OTHELLO.

Le voudrais-je ? Non ! je le veux.

IAGO.

– Vous le pouvez. Mais comment? Quelle certitude vous faut-il, Monseigneur ? – Voudriez-vous assister, bouche béante, à un grossier flagrant délit, – et la regarder saillir par l'autre ?

OTHELLO.

Mort et damnation ! Oh !

IAGO.

– Ce serait une entreprise difficile, je crois, – que de les amener à donner ce spectacle. Au diable – si jamais ils se font voir sur l'oreiller par d'autres yeux – que les leurs ! Quoi donc? Quelle certitude voulez-vous? – Que dirai-je ? Où trouverez-vous la conviction ? – Il est impossible que vous voyiez cela, – fussent-ils aussi pressés que des boucs, aussi chauds que des singes, – aussi lascifs que des loups en rut, et les plus grossiers niais – que l'ignorance ait rendus ivres !... Mais pourtant, je le reconnais, – si la probabilité, si les fortes présomptions – qui mènent directement à la porte de la vérité – suffisent à donner la certitude, vous pouvez l'avoir.

OTHELLO.

– Donne-moi une preuve vivante qu'elle est déloyale.

IAGO.

– Je n'aime pas cet office-là ; – mais, puisque je suis entré si avant dans cette cause, – poussé par une honnêteté et un dévouement stupides, – je continuerai... Dernièrement, j'étais couché avec Cassio, – et, tourmenté d'une rage de dents, – je ne pouvais dormir. – Il y a une es-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 311).

* Transcrição *

SCÈNE IX. 311

IAGO.

– Je vois, Monsieur, que vous êtes dévoré par la passion, – et je me repens de l'avoir excitée en vous. – Vous voudriez avoir la certitude ?

OTHELLO.

Le voudrais-je ? Non ! je le veux.

IAGO.

– Vous le pouvez. Mais comment? Quelle certitude vous faut-il, Monseigneur ? – Voudriez-vous assister, bouche béante, à un grossier flagrant délit, –' et la regarder saillir par l'autre ?

OTHELLO.

Mort et damnation ! Oh !

IAGO.

– Ce serait une entreprise difficile, je crois, – que de les amener à donner ce spectacle. Au diable – si jamais ils se font voir sur l'oreiller par d'autres yeux – que les leurs! Quoi donc? Quelle certitude voulez-vous? – Que dirai-je ? Oli trouverez-vous la conviction ? – Il est impossible que vous voyiez cela, – fussent-ils aussi pressés que des boucs, aussi chauds que des singes, – aussi lascifs que des loups en rut, et les plus grossiers niais – que l'ignorance ait rendus ivres !... Mais pourtant, je le reconnais, – si la probabilité, si les fortes présomptions – qui mènent directement à la porte de la vérité – suffisent à donner la certitude, vous pouvez l'avoir.

OTHELLO.

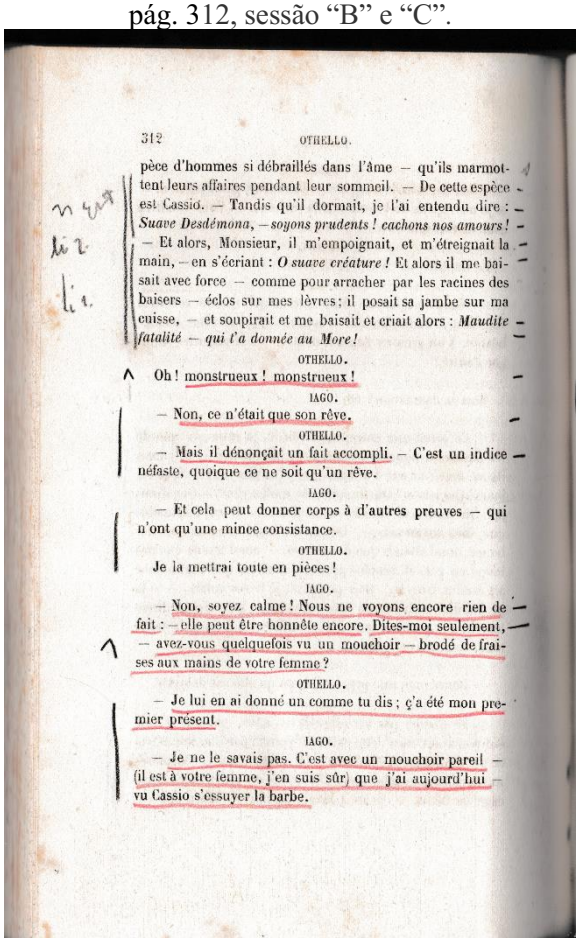
– Donne-moi une preuve vivante qu'elle est déloyale.

IAGO.

– Je n'aime pas cet office-là; – mais, puisque je suis entré si avant dans cette cause, – poussé par une honnêteté et un dévouement stupides, – je continuerai... Dernièrement, j'étais couché avec Cassio, – et, tourmenté d'une rage de dents, – je ne pouvais dormir. – Il y a une es-

10.4.93Apêndice 10.4.XCIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 312

Figura 581 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 312, sessão “B” e “C”.



312 OTHELLO.

pèce d'hommes si débraillés dans l'âme — qu'ils marmottent leurs affaires pendant leur sommeil. — De cette espèce est Cassio. — Tandis qu'il dormait, je l'ai entendu dire : — *Suave Desdémona, — soyons prudents ! cachons nos amours !* — — Et alors, Monsieur, il m'empoignait, et m'étreignait la main, — en s'écriant : *O suave créature !* Et alors il me baisait avec force — comme pour arracher par les racines des baisers — éclos sur mes lèvres ; il posait sa jambe sur ma cuisse, — et soupirait et me baisait et criait alors : *Maudite fatalité — qui l'a donnée au More !*

OTHELLO.

Oh ! monstrueux ! monstrueux !

IAGO.

— Non, ce n'était que son rêve.

OTHELLO.

— Mais il dénonçait un fait accompli. — C'est un indice néfaste, quoique ce ne soit qu'un rêve.

IAGO.

— Et cela peut donner corps à d'autres preuves — qui n'ont qu'une mince consistance.

OTHELLO.

Je la mettrai toute en pièces !

IAGO.

— Non, soyez calme ! Nous ne voyons encore rien de fait : — elle peut être honnête encore. Dites-moi seulement, — avez-vous quelquefois vu un mouchoir — brodé de fraises aux mains de votre femme ?

OTHELLO.

— Je lui en ai donné un comme tu dis ; ç'a été mon premier présent.

IAGO.

— Je ne le savais pas. C'est avec un mouchoir pareil — (il est à votre femme, j'en suis sûr) que j'ai aujourd'hui — vu Cassio s'essuyer la barbe.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 312).

* Transcrição *

312 OTHELLO.

Mart. pèce d'hommes si débraillés dans l'âme – qu'ils marmottent leurs affaires pendant leur sommeil. – De cette espèce est Cassio. – Tandis qu'il dormait, je l'ai entendu dire: *Suave Desdémona, – soyons prudents ! cachons nos amours!* – Et alors, Monsieur, il m'empoignait, et m'étreignait la main, – en s'écriant: *O suave créature !* Et alors il me baisait avec force – comme pour arracher par les racines des baisers – éclos sur mes lèvres; il posait sa jambe sur ma cuisse, – et soupirait et me baisait et criait alors: *Maudite fatalité – qui fa donnée au More!*

lir.

lir.

OTHELLO.

Oh! monstrueux! monstrueux!

IAGO.

– Non, ce n'était que son rêve.

OTHELLO.

– Mais il dénonçait un fait accompli. – C'est un indice néfaste, quoique ce ne soit qu'un rêve.

IAGO.

– Et cela peut donner corps à d'autres preuves – qui n'ont qu'une mince consistance.

OTHELLO.

Je la mettrai toute en pièces !

IAGO.

– Non, soyez calme ! Nous ne voyons encore rien de fait; – elle peut être honnête encore. Dites-moi seulement, – avez-vous quelquefois vu un mouchoir – brodé de fraises aux mains de votre femme ?

OTHELLO.

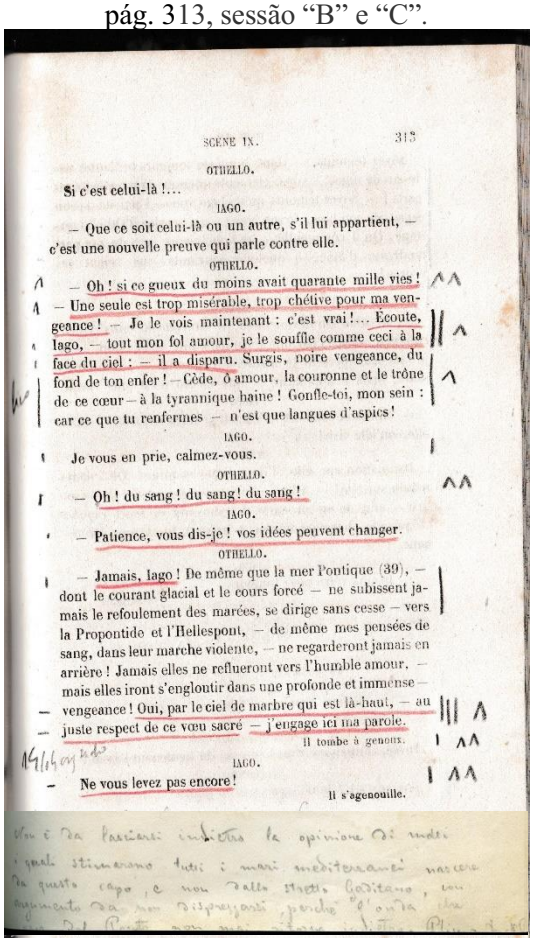
– Je lui en ai donné un comme tu dis; c'a été mon premier présent.

IAGO.

– Je ne le savais pas. C'est avec un mouchoir pareil – (il est à votre femme, j'en suis sûr) que j'ai aujourd'hui – vu Cassio s'essuyer la barbe.

10.4.94Apêndice 10.4.XCV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 313

Figura 582 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 313, sessão “B” e “C”.



SCÈNE IX. 313

OTHELLO.

Si c'est celui-là !...

IAGO.

– Que ce soit celui-là ou un autre, s'il lui appartient, – c'est une nouvelle preuve qui parle contre elle.

OTHELLO.

– Oh ! si ce gueux du moins avait quarante mille vies ! – Une seule est trop misérable, trop chétive pour ma vengeance ! – Je le vois maintenant : c'est vrai !... Écoute, Iago, – tout mon fol amour, je le souffle comme ceci à la face du ciel : – il a disparu. Surgis, noire vengeance, du fond de ton enfer ! – Cède, ô amour, la couronne et le trône de ce cœur – à la tyrannique haine ! Gonfle-toi, mon sein : car ce que tu renfermes – n'est que langues d'aspics !

IAGO.

Je vous en prie, calmez-vous.

OTHELLO.

– Oh ! du sang ! du sang ! du sang !

IAGO.

– Patience, vous dis-je ! vos idées peuvent changer.

OTHELLO.

– Jamais, Iago ! De même que la mer Pontique (39), – dont le courant glacial et le cours forcé – ne subissent jamais le refoulement des marées, se dirige sans cesse – vers la Propontide et l'Hellespont, – de même mes pensées de sang, dans leur marche violente, – ne regarderont jamais en arrière ! Jamais elles ne reflueront vers l'humble amour, – mais elles iront s'engloutir dans une profonde et immense – vengeance ! Oui, par le ciel de marbre qui est là-haut, – au juste respect de ce vœu sacré – j'engage ici ma parole.

Il tombe à genoux.

IAGO.

– Ne vous levez pas encore !

Il s'agenouille.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 313).

* Transcrição *

SCÈNE LX. 313

OTHELLO.

Si c'est celui-là !...

IAGO.

– Que ce soit celui-là ou un autre, s'il lui Jippartient, – c'est une nouvelle preuve qui parle contre elle.

OTHELLO.

– Oh ! si ce gueux du moins avait quarante mille vies ! – Une seule est trop misérable, trop chétive pour ma vengeance ! – Je le vois maintenant: c'est vrai!... Ecoute, Iago, – tout mon fol amour, je le souffle comme ceci à la face du ciel: – il a disparu. Surgis, noire vengeance, du fond de ton enfer ! – Cède, ô amour, la couronne et le trône de ce coeur – à la tyrannique haine ! Gonfle-toi, mon sein: car ce que tu renfermes – n'est que langues d'aspics !

lir

IAGO.

Je vous en prie, calmez-vous.

OTHELLO.

– Oh ! du sang ! du sang! du sang !

IAGO.

– Patience, vous dis-je ! vos idées peuvent changer.

OTHELLO.

– Jamais, Iago ! De même que la merPontique (39), – dont le courant glacial et le cours forcé – ne subissent jamais le refoulement des marées, se dirige sans cesse – vers la Propontide et l'Hellespont, – de même mes pensées de sang, dans leur marche violente, – ne regarderont jamais en arrière ! Jamais elles ne reflueront vers l'humble amour, – mais elles iront s'engloutir dans une profonde et immense – vengeance ! Oui, par le ciel de marbre qui est là-haut, – au juste respect de ce vœu sacré – j'engage ici ma parole.

Il tombe à genoux.

IAGO.

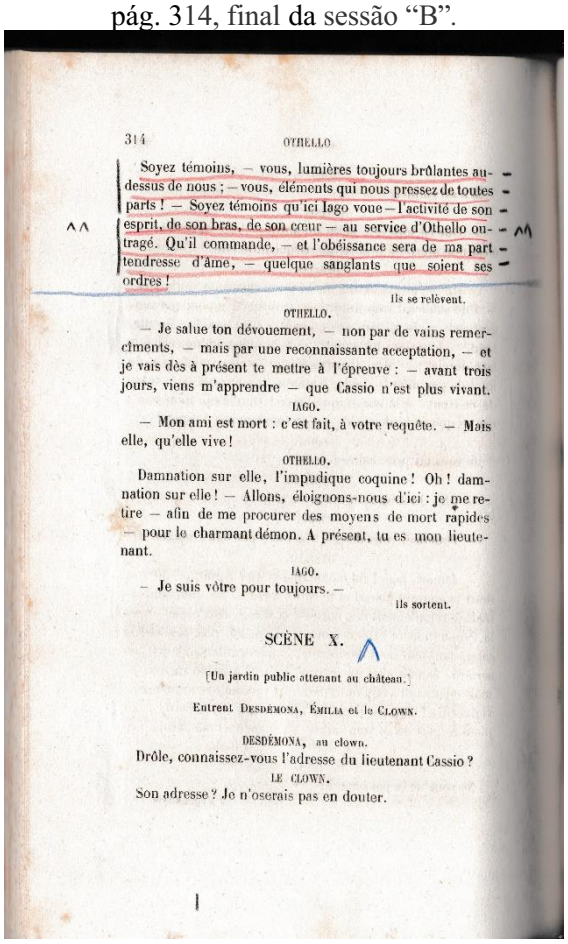
14 sdrucciolo – Ne vous levez pas encore !

Il s'agenouille.

Non è da lasciarsi indietro la opinione di molti i quali stimarono tutti i mari mediterranei nascere da questo capo, e non dallo stretto Gaditano, con argumento da non disprezzarsi, perché l'onda che

10.4.95Apêndice 10.4.XCVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 314

Figura 583 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 314, final da sessão “B”.



314 OTHELLO

Soyez témoins, — vous, lumières toujours brûlantes au-dessus de nous ; — vous, éléments qui nous pressez de toutes parts ! — Soyez témoins qu'ici Iago voue — l'activité de son esprit, de son bras, de son cœur — au service d'Othello outragé. Qu'il commande, — et l'obéissance sera de ma part tendresse d'âme, — quelque sanglants que soient ses ordres !

Ils se relèvent.

OTHELLO.

— Je salue ton dévouement, — non par de vains remercîments, — mais par une reconnaissante acceptation, — et je vais dès à présent te mettre à l'épreuve : — avant trois jours, viens m'apprendre — que Cassio n'est plus vivant.

IAGO.

— Mon ami est mort : c'est fait, à votre requête. — Mais elle, qu'elle vive !

OTHELLO.

Damnation sur elle, l'impudique coquine ! Oh ! damnation sur elle ! — Allons, éloignons-nous d'ici : je me retire — afin de me procurer des moyens de mort rapides — pour le charmant démon. A présent, tu es mon lieutenant.

IAGO.

— Je suis vôtre pour toujours. —

Ils sortent.

SCÈNE X.

[Un jardin public attenant au château.]

Entrent DESDEMONA, ÉMILIA et le CLOWN.

DESDÉMONA, au clown.

Drôle, connaissez-vous l'adresse du lieutenant Cassio ?

LE CLOWN.

Son adresse ? Je n'oserais pas en douter.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 314).

* Transcrição *

314 OTHELLO

Soyez témoins, – vous, lumières toujours brûlantes au-dessus de nous; – vous, éléments qui nous pressez de toutes parts ! – Soyez témoins qu'ici Iago voue – l'activité de son esprit, de son bras, de son cœur – au service d'Othello outragé. Qu'il commande, – et l'obéissance sera de ma part tendresse d'âme, – quelque sanglants que soient ses ordres !

Ils se relèvent.

OTHELLO.

– Je salue ton dévouement, – non par de vains remercîments, – mais par une reconnaissante acceptation, – et je vais dès à présent te mettre à l'épreuve: – avant trois jours, viens m'apprendre – que Cassio n'est plus vivant.

IAGO.

– Mon ami est mort: c'est fait, à votre requête. – Mais elle, qu'elle vive !

–OTHELLO.

Damnation sur elle, l'impudique coquine ! Oh! damnation sur elle! – Allons, éloignons-nous d'ici:je me retire – afin de me procurer des moyens de mort rapides – pour le charmant démon. A présent, tu es mon lieutenant.

IAGO.

– Je suis vôtre pour toujours. –

Ils sortent.

SCÈNE X.

[Un jardin public atlenant au château.]

Entrent DESDEMONA, ÉMILIA et le CLOWN.

DESDÉMONA, au clown.

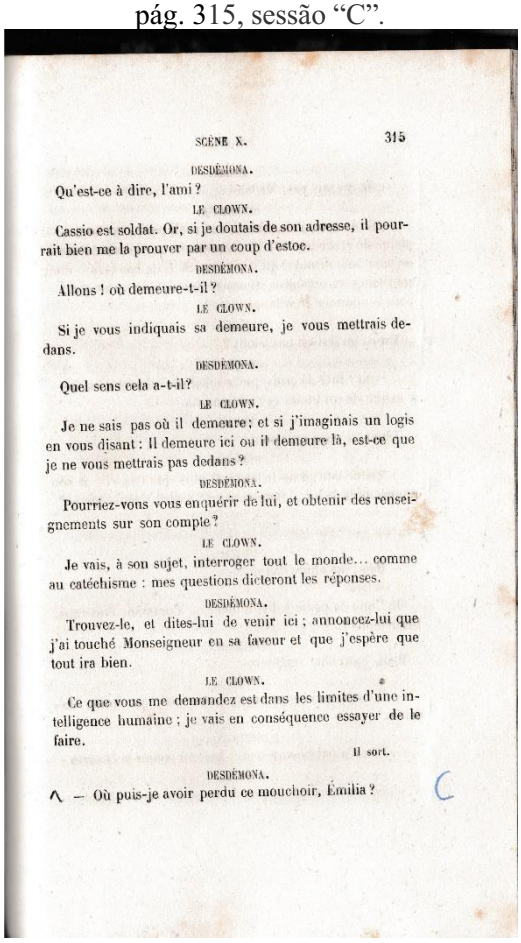
Drôle, connaissez-vous l'adresse du lieutenant Cassio?

LE CLOWN.

Son adresse? Je n'oserais pas en douter.

10.4.96Apêndice 10.4.XCVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 315

Figura 584 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 315, sessão “C”.



SCÈNE X. 315

DESDÉMONA.

Qu'est-ce à dire, l'ami ?

LE CLOWN.

Cassio est soldat. Or, si je doutais de son adresse, il pourrait bien me la prouver par un coup d'estoc.

DESDÉMONA.

Allons ! où demeure-t-il ?

LE CLOWN.

Si je vous indiquais sa demeure, je vous mettrais dedans.

DESDÉMONA.

Quel sens cela a-t-il?

LE CLOWN.

Je ne sais pas où il demeure; et si j'imaginais un logis en vous disant : Il demeure ici ou il demeure là, est-ce que je ne vous mettrais pas dedans ?

DESDÉMONA.

Pourriez-vous vous enquérir de lui, et obtenir des renseignements sur son compte ?

LE CLOWN.

Je vais, à son sujet, interroger tout le monde... comme au catéchisme : mes questions dicteront les réponses.

DESDÉMONA.

Trouvez-le, et dites-lui de venir ici ; annoncez-lui que j'ai touché Monseigneur en sa faveur et que j'espère que tout ira bien.

LE CLOWN.

Ce que vous me demandez est dans les limites d'une intelligence humaine ; je vais en conséquence essayer de le faire.

Il sort.

DESDÉMONA.

^ — Où puis-je avoir perdu ce mouchoir, Émilia ?

C

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 315).

* Transcrição *

SCÈNE X. 315

DESDÉMONA.

Qu'est-ce à dire, l'ami ?

LE CLOWN.

Cassio est soldat. Or, si je doutais de son adresse, il pourrait bien me la prouver par un coup d'estoc.

DESDÉMONA.

Allons ! oi^i demeure-t-il ?

LE CLOWN.

Si je vous indiquais sa demeure, je vous mettrais dedans.

DESDÉMONA.

Quel sens cela a-t-il?

LE CLOWN.

Je ne sais pas oi^i il demeure; et si j'imaginais un logis en vous disant: il demeure ici ou il demeure là, est-ce que je ne vous mettrais pas dedans ?

DESDÉMONA.

Pourriez-vous vous enquérir de lui, et oirtenir des renseignements sur son compte?

LE CLOWN.

Je vais, à son sujet, interroger tout le monde... comme au catéchisme: mes questions dicteront les réponses.

DESDÉMONA.

Trouvez-le, et dites-lui de venir ici; annoncez-lui que j'ai touché Monseigneur en sa faveur et que j'espère que tout ira bien.

LE CLOWN.

Ce que vous me demandez est dans les limites d'une intelligence humaine; je vais en conséquence essayer de le faire.

Il sort.

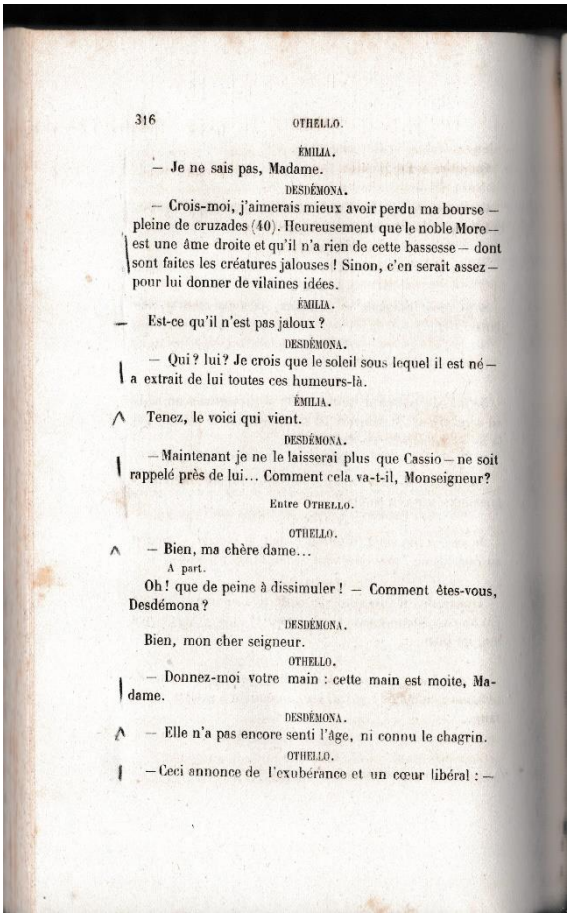
DESDÉMONA.

A — On puis-je avoir perdu ce mouchoir, Émilia?

C

10.4.97Apêndice 10.4.XCVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 316

Figura 585 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 316, sessão “C”.



316 OTHELLO.

ÉMILIA.

– Je ne sais pas, Madame.

DESDÉMONA.

– Crois-moi, j'aimerais mieux avoir perdu ma bourse – pleine de cruzades (40). Heureusement que le noble More – est une âme droite et qu'il n'a rien de cette bassesse – dont sont faites les créatures jalouses ! Sinon, c'en serait assez – pour lui donner de vilaines idées.

ÉMILIA.

– Est-ce qu'il n'est pas jaloux ?

DESDÉMONA.

– Qui ? lui ? Je crois que le soleil sous lequel il est né – a extrait de lui toutes ces humeurs-là.

ÉMILIA.

Tenez, le voici qui vient.

DESDÉMONA.

– Maintenant je ne le laisserai plus que Cassio – ne soit rappelé près de lui... Comment cela va-t-il, Monseigneur?

Entre OTHELLO.

OTHELLO.

– Bien, ma chère dame...

A part.

Oh ! que de peine à dissimuler ! – Comment êtes-vous, Desdémona ?

DESDÉMONA.

Bien, mon cher seigneur.

OTHELLO.

– Donnez-moi votre main : cette main est moite, Madame.

DESDÉMONA.

– Elle n'a pas encore senti l'âge, ni connu le chagrin.

OTHELLO.

– Ceci annonce de l'exubérance et un cœur libéral : –

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 316).

* Transcrição *

316 **OTHELLO.**

ÉMILIA.

– Je ne sais pas, Madame.

DESDÉMONA.

– Crois-moi, j'aimerais mieux avoir perdu ma bourse – pleine de cruzades (40). Heureusement que le noble More – est une âme droite et qu'il n'a rien de cette bassesse – dont sont faites les créatures jalouses ! Sinon, c'en serait assez – pour lui donner de vilaines idées.

ÉMILIA.

– Est-ce qu'il n'est pas jaloux ?

DESDÉMONA.

– Qui? lui? Je crois que le soleil sous lequel il est né – a extrait de lui toutes ces humeurs-là.

ÉMILIA.

Tenez, le voici qui vient.

DESDÉMONA.

– Maintenant je ne le laisserai plus que Cassio – ne soit rappelé près de lui... Comment cela va-t-il, Monseigneur?

Entre OTHELLO.

OTHELLO.

– Bien, ma chère dame....

A part.

Oh! que de peine h dissimuler ! – Comment êtes-vous, Desdémona ?

DESDÉMONA.

Bien, mon cher seigneur.

OTHELLO.

– Donnez-moi votre main: cette main est moite, Madame.

DESDÉMONA.

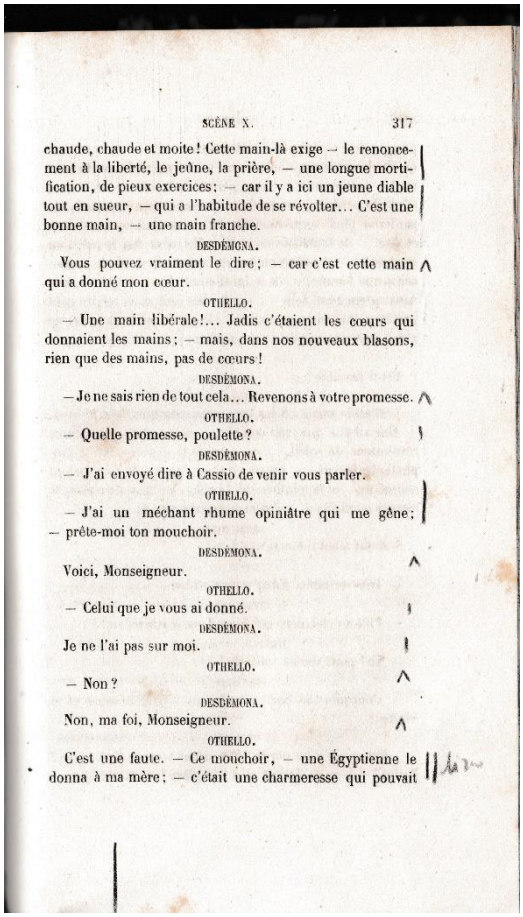
– Elle n'a pas encore senti l'âge, ni connu le chagrin.

OTHELLO.

– Ceci annonce de l'exubérance et un coeur libéral: –

10.4.98Apêndice 10.4.XCIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 317

Figura 586 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 317, sessão “C”.



SCÈNE X. 317

chaude, chaude et moite ! Cette main-là exige — le renoncement à la liberté, le jeûne, la prière, — une longue mortification, de pieux exercices; — car il y a ici un jeune diable tout en sueur, — qui a l'habitude de se révolter… C'est une bonne main, — une main franche.

DESDÉMONA.

Vous pouvez vraiment le dire; — car c'est cette main qui a donné mon cœur.

OTHELLO.

— Une main libérale!… Jadis c'étaient les cœurs qui donnaient les mains; — mais, dans nos nouveaux blasons, rien que des mains, pas de cœurs !

DESDÉMONA.

— Je ne sais rien de tout cela… Revenons à votre promesse.

OTHELLO.

— Quelle promesse, poulette ?

DESDÉMONA.

— J'ai envoyé dire à Cassio de venir vous parler.

OTHELLO.

— J'ai un méchant rhume opiniâtre qui me gêne; — prête-moi ton mouchoir.

DESDÉMONA.

Voici, Monseigneur.

OTHELLO.

— Celui que je vous ai donné.

DESDÉMONA.

Je ne l'ai pas sur moi.

OTHELLO.

— Non ?

DESDÉMONA.

Non, ma foi, Monseigneur.

OTHELLO.

C'est une faute. — Ce mouchoir, — une Égyptienne le donna à ma mère; — c'était une charmeresse qui pouvait

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 317).

* Transcrição *

SCÈNE X. 317

chaude, chaude et moite ! Cette main-là exige – le renoncement à la liberté, le jeûne, la prière, – une longue mortification, de pieux exercices; – car il y a ici un jeune diable tout en sueur, – qui a l'habitude de se révolter... C'est une bonne main, – une main franche.

DESDÉMONA.

Vous pouvez vraiment le dire; – car c'est cette main qui a donné mon coeur.

OTHELLO.

– Une main libérale!... Jadis c'étaient les coeurs qui donnaient les mains; – mais, dans nos nouveaux blasons, rien que des mains, pas de coeurs !

DESDÉMONA.

– Je ne sais rien de tout cela... Revenons à votre promesse.

OTHELLO.

– Quelle promesse, poulette?

DESDÉMONA.

– J'ai envoyé dire à Cassio devenir vous parler.

OTHELLO.

– J'ai un méchant rhume opiniâtre qui me gêne; – prête-moi ton mouchoir.

DESDÉMONA.

Voici, Monseigneur.

OTHELLO.

– Celui que je vous ai donné.

DESDÉMONA.

Je ne l'ai pas sur moi.

OTHELLO.

– Non?

DESDÉMONA.

Non, ma foi. Monseigneur.

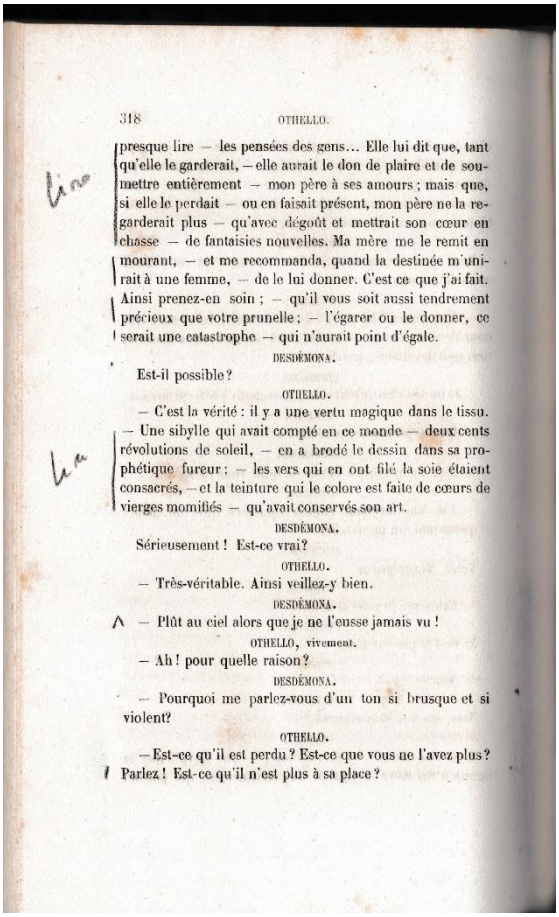
OTHELLO.

C'est une faute. – Ce mouchoir, – une Egyptienne le donna à ma mère; – c'était une charmeresse qui pouvait

lirico

10.4.99Apêndice 10.4.C – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 318

Figura 587 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 318, sessão “C”.



318 OTHELLO.

presque lire — les pensées des gens... Elle lui dit que, tant qu'elle le garderait, — elle aurait le don de plaire et de soumettre entièrement — mon père à ses amours ; mais que, si elle le perdait — ou en faisait présent, mon père ne la regarderait plus — qu'avec dégoût et mettrait son cœur en chasse — de fantaisies nouvelles. Ma mère me le remit en mourant, — et me recommanda, quand la destinée m'unirait à une femme, — de le lui donner. C'est ce que j'ai fait. Ainsi prenez-en soin ; — qu'il vous soit aussi tendrement précieux que votre prunelle ; — l'égarer ou le donner, ce serait une catastrophe — qui n'aurait point d'égale.

DESDÉMONA.

Est-il possible ?

OTHELLO.

— C'est la vérité : il y a une vertu magique dans le tissu. — Une sibylle qui avait compté en ce monde — deux cents révolutions de soleil, — en a brodé le dessin dans sa prophétique fureur ; — les vers qui en ont filé la soie étaient consacrés, — et la teinture qui le colore est faite de cœurs de vierges momifiés — qu'avait conservés son art.

DESDÉMONA.

Sérieusement ! Est-ce vrai ?

OTHELLO.

— Très-véritable. Ainsi veillez-y bien.

DESDÉMONA.

— Plût au ciel alors que je ne l'eusse jamais vu !

OTHELLO, vivement.

— Ah ! pour quelle raison ?

DESDÉMONA.

— Pourquoi me parlez-vous d'un ton si brusque et si violent?

OTHELLO.

— Est-ce qu'il est perdu ? Est-ce que vous ne l'avez plus ? Parlez ! Est-ce qu'il n'est plus à sa place ?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 318).

* Transcrição *

318 **OTHELLO.**

lir. presque lire – les pensées des gens... Elle lui dit que, tant qu'elle le garderait, – elle aurait le don de plaire et de soumettre entièrement – mon père à ses amours; mais que, si elle le perdait – ou en faisait présent, mon père ne la regarderait plus – qu'avec dégoût et mettrait son coeur en chasse – de fantaisies nouvelles. Ma mère me le remit en mourant, – et me recommanda, quand la destinée m'unirait à une femm.e, – de le lui donner. C'est ce que j'ai fait. Ainsi prenez-en soin; – qu'il vous soit aussi tendrement précieux que votre prunelle; – l'égarer ou le donner, ce serait une catastrophe – qui n'aurait point d'égale.

DESDÉMONA.

Est-il possible?

OTHELLO.

– C'est la vérité: il y a une vertu magique dans le tissu.

lir. – Une sibylle qui avait compté en ce monde – deux cents révolutions de soleil, – en a brodé le dessin dans sa prophétique fureur; – les vers qui en ont filé la soie étaient consacrés, – et la teinture qui le colore est faite de coeurs de vierges momifiés – qu'avait conservés son art.

DESDÉMONA.

Sérieusement ! Est-ce vrai?

OTHELLO.

– Très-véritable. Ainsi veillez-y bien. ‘

DESDÉMONA.

– Plût au ciel alors que je ne l'eusse jamais vu !

OTHELLO, vivement.

– Ah! pour quelle raison?

DESDÉMONA.

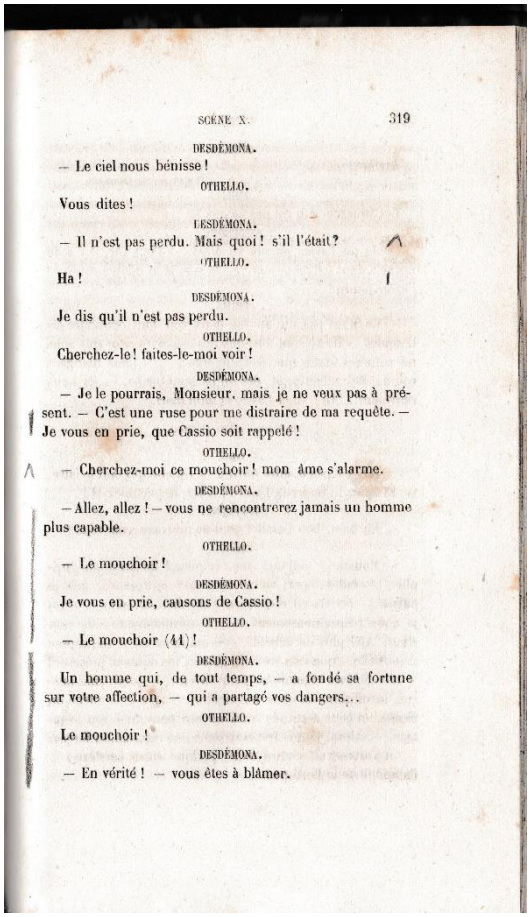
– Pourquoi me parlez-vous d'un ton si brusque et si violent?

OTHELLO.

– Est-ce qu'il est perdu? Est-ce que vous ne l'avez plus? Parlez ! Est-ce qu'il n'est plus à sa place?

10.4.100 Apêndice 10.4.CI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 319

Figura 588 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 319, sessão “C”.



SCÈNE X. 319

DESDÉMONA.

– Le ciel nous bénisse !

OTHELLO.

Vous dites !

DESDÉMONA.

– Il n'est pas perdu. Mais quoi ! s'il l'était?

OTHELLO.

Ha !

DESDÉMONA.

Je dis qu'il n'est pas perdu.

OTHELLO.

Cherchez-le ! faites-le-moi voir !

DESDÉMONA.

– Je le pourrais, Monsieur, mais je ne veux pas à présent. – C'est une ruse pour me distraire de ma requête. – Je vous en prie, que Cassio soit rappelé !

OTHELLO.

– Cherchez-moi ce mouchoir ! mon âme s'alarme.

DESDÉMONA.

– Allez, allez ! – vous ne rencontrerez jamais un homme plus capable.

OTHELLO.

– Le mouchoir !

DESDÉMONA.

Je vous en prie, causons de Cassio !

OTHELLO.

– Le mouchoir (41) !

DESDÉMONA.

Un homme qui, de tout temps, – a fondé sa fortune sur votre affection, – qui a partagé vos dangers...

OTHELLO.

Le mouchoir !

DESDÉMONA.

– En vérité ! – vous êtes à blâmer.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 319).

* Transcrição *

SCÈNE X. 319

DESDÉMONA.

– Le ciel nous bénisse !

OTHELLO.

Vous dites !

DESDÉMONA.

– Il n'est pas perdu. Mais quoi ! s'il l'était?

OTHELLO.

Ha!

DESDÉMONA.

Je dis qu'il n'est pas perdu.

OTHELLO.

Cherchez-le ! faites-le-moi voir !

DESDÉMONA.

– Je le pourrais, Monsieur, mais je ne veux pas à présent. – C'est une ruse pour me distraire de ma requête. – Je vous en prie, que Cassio soit rappelé !

OTHELLO.

– Cherchez-moi ce mouchoir ! mon âme s'alarme.

DESDÉMONA.

– Allez, allez ! – vous ne rencontrerez jamais un homme plus capable.

OTHELLO.

– Le mouchoir !

DESDÉMONA.

Je vous en prie, causons de Cassio !

OTHELLO.

– Le mouchoir (41) !

DESDÉMONA.

Un homme qui, de tout temps, – a fondé sa fortune sur votre affection, – qui a partagé vos dangers...

OTHELLO.

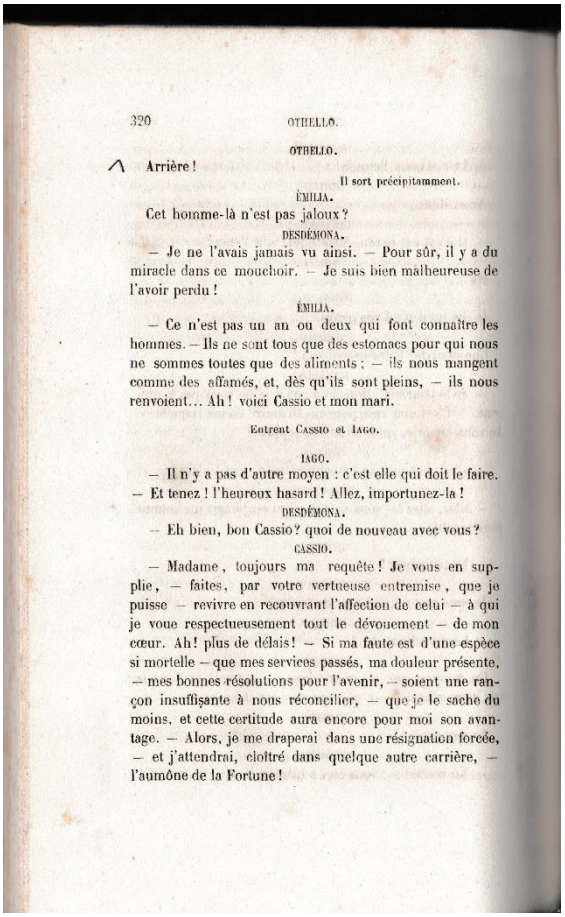
Le mouchoir !

DESDÉMONA.

– En vérité ! – vous êtes à blâmer.

10.4.101 Apêndice 10.4.CII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 320

Figura 589 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 320, sessão “C”.



320 OTHELLO.

OTHELLO.

Arrière !

Il sort précipitamment.

ÉMILIA.

Cet homme-là n'est pas jaloux ?

DESDÉMONA.

– Je ne l'avais jamais vu ainsi. – Pour sûr, il y a du miracle dans ce mouchoir. – Je suis bien malheureuse de l'avoir perdu !

ÉMILIA.

– Ce n'est pas un an ou deux qui font connaître les hommes. – Ils ne sont tous que des estomacs pour qui nous ne sommes toutes que des aliments ; – ils nous mangent comme des affamés, et, dès qu'ils sont pleins, – ils nous renvoient… Ah ! voici Cassio et mon mari.

Entrent Cassio et Iago.

IAGO.

– Il n'y a pas d'autre moyen : c'est elle qui doit le faire. – Et tenez ! l'heureux hasard ! Allez, importunez-la !

DESDÉMONA.

– Eh bien, bon Cassio ? quoi de nouveau avec vous ?

CASSIO.

– Madame, toujours ma requête ! Je vous en supplie, – faites, par votre vertueuse entremise, que je puisse – revivre en recouvrant l'affection de celui – à qui je voue respectueusement tout le dévouement – de mon cœur. Ah ! plus de délais ! – Si ma faute est d'une espèce si mortelle – que mes services passés, ma douleur présente, – mes bonnes résolutions pour l'avenir, – soient une rançon insuffisante à nous réconcilier, – que je le sache du moins, et cette certitude aura encore pour moi son avantage. – Alors, je me draperai dans une résignation forcée, – et j'attendrai, cloîtré dans quelque autre carrière, – l'aumône de la Fortune !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 320).

* Transcrição *

320 **OTHELLO.**

OTHELLO.

Arrière !

Il sort précipitamment.

ÉMILIA.

Cet homme-là n'est pas jaloux?

DESDÉMONA.

– Je ne l'avais jamais vu ainsi. – Pour sûr, il y a du miracle dans ce mouchoir. – Je suis bien malheureuse de l'avoir perdu !

ÉMILIA.

– Ce n'est pas un an ou deux qui font connaître les hommes. – Ils ne sont tous que des estomacs pour qui nous ne sommes toutes que des aliments; – ils nous mangent comme des sffamés, et, dès qu'ils sont pleins, – ils nous renvoient... Ah ! voici Cassio et mon mari.

Entrent Cassio et Iago.

IAGO.

– Il n'y a pas d'autre moyen: c'est elle qui doit le faire. – Et tenez ! l'heureux hasard ! Allez, importunez-la !

DESDÉMONA.

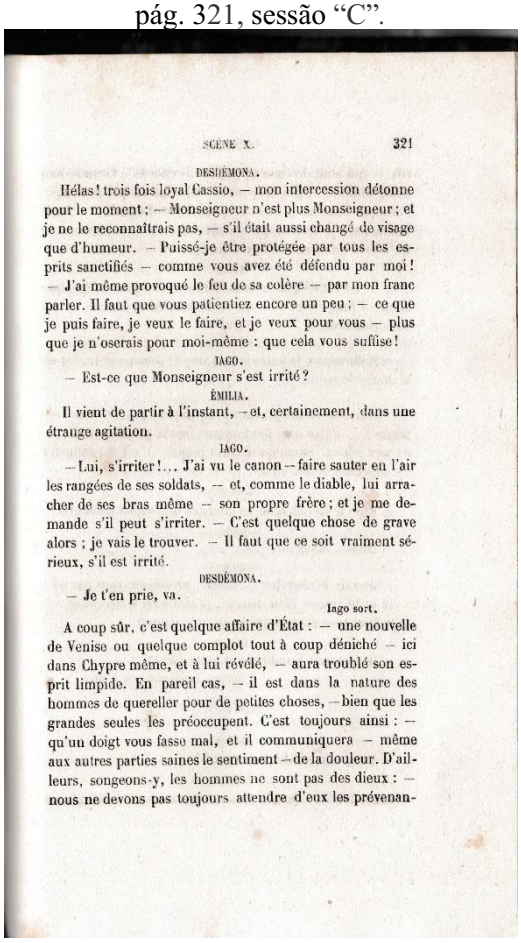
– Eh bien, bon Cassio? quoi de nouveau avec vous?

CASSIO.

– Madame, toujours ma requête ! Je vous en supplie, – faites, par votre vertueuse entremise, que je puisse – revivre en recouvrant l'affection de celui – à qui je voue respectueusement tout le dévouement – de mon coeur. Ah! plus de délais! – Si ma faute est d'une espèce si mortelle –que mes services passés, ma douleur présente, – mes bonnes résolutions pour l'avenir, – soient une rançon insuffisante h nous réconcilier, – qnejele sache du moins, et cette certitude aura encore pour moi son avantage. – Alors, je me draperai dans une résignation forcée, – et j'attendrai, cloîtré dans quelque autre carrière, – l'aumône de la Fortune !

10.4.102 Apêndice 10.4.CIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 321

Figura 590 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 321, sessão “C”.



SCÈNE X. 321

DESDÉMONA.

Hélas ! trois fois loyal Cassio, — mon intercession détonne pour le moment ; — Monseigneur n'est plus Monseigneur ; et je ne le reconnaîtrais pas, — s'il était aussi changé de visage que d'humeur. — Puissé-je être protégée par tous les esprits sanctifiés — comme vous avez été défendu par moi ! — J'ai même provoqué le feu de sa colère — par mon franc parler. Il faut que vous patientiez encore un peu ; — ce que je puis faire, je veux le faire, et je veux pour vous — plus que je n'oserais pour moi-même : que cela vous suffise !

IAGO.

— Est-ce que Monseigneur s'est irrité ?

ÉMILIA.

Il vient de partir à l'instant, — et, certainement, dans une étrange agitation.

IAGO.

— Lui, s'irriter !... J'ai vu le canon — faire sauter en l'air les rangées de ses soldats, — et, comme le diable, lui arracher de ses bras même — son propre frère ; et je me demande s'il peut s'irriter. — C'est quelque chose de grave alors ; je vais le trouver. — Il faut que ce soit vraiment sérieux, s'il est irrité.

DESDÉMONA.

— Je t'en prie, va.

Iago sort.

A coup sûr, c'est quelque affaire d'État : — une nouvelle de Venise ou quelque complot tout à coup déniché — ici dans Chypre même, et à lui révélé, — aura troublé son esprit limpide. En pareil cas, — il est dans la nature des hommes de quereller pour de petites choses, — bien que les grandes seules les préoccupent. C'est toujours ainsi : — qu'un doigt vous fasse mal, et il communiquera — même aux autres parties saines le sentiment — de la douleur. D'ailleurs, songeons-y, les hommes ne sont pas des dieux : — nous ne devons pas toujours attendre d'eux les prévenan-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 321).

* Transcrição *

SCÈNE X. **321**

DESDÉMONA.

Hélas ! trois fois loyal Cassio, – mon intercession détonne pour le moment; – Monseigneur n'est plus Monseigneur; et je ne le reconnaîtrais pas, – s'il était aussi changé de visage que d'humeur. – Paissé-je être protégée par tous les esprits sanctifiés – comme vous avez été défendu par moi ! – J'ai même provoqué le feu de sa colère – par mon franc parler. Il faut que vous patientiez encore un peu; – ce que je puis faire, je veux le faire, et je veux pour vous – plus que je n'oserais pour moi-même: que cela vous suffise!

IAGO.

– Est-ce que Monseigneur s'est irrité ?

ÉMILIA.

Il vient de partir à l'instant, – et, certainement, dans une étrange agitation.

IAGO.

– Lui, s'irriter !... J'ai vu le canon – faire sauter en l'air les rangées de ses soldats, – et, comme le diable, lui arracher de ses bras même – son propre frère; et je me demande s'il peut s'irriter, – C'est quelque chose de grave alors; je vais le trouver. – Il faut que ce soit vraiment sérieux, s'il est irrité.

DESDÉMONA.

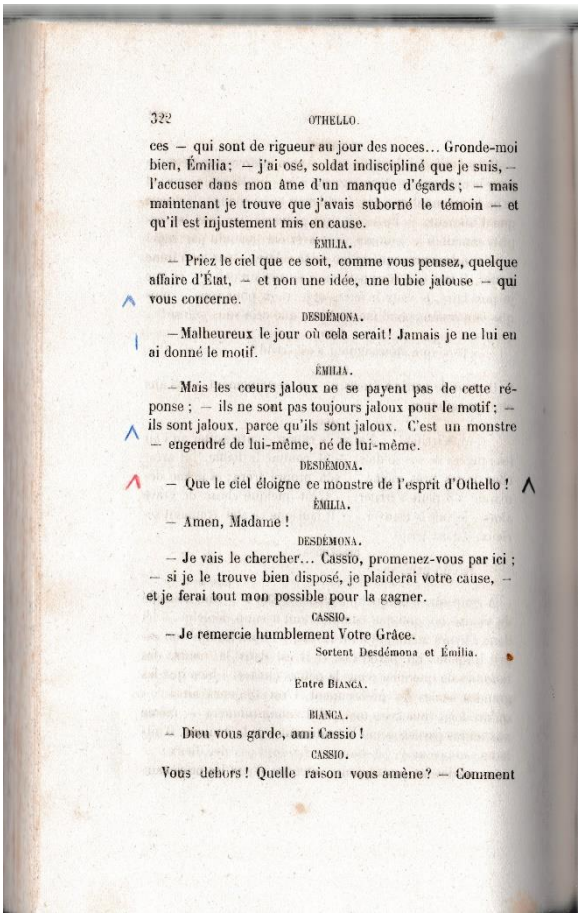
– Je t'en prie, va.

Iago sort.

A coup sûr, c'est quelque affaire d'Etat: – une nouvelle de Venise ou quelque complot tout à coup déniché – ici dans Chypre même, et à lui révélé, – aura troublé son esprit limpide. En pareil cas, – il est dans la nature des hommes de quereller pour de petites choses, – bien que les grandes seules les préoccupent. C'est toujours ainsi: – qu'un doigt vous fasse mal, et il communiquera – même aux autres parties saines le sentiment – de la douleur. D'ailleurs, songeons-y, les hommes ne sont pas des dieux: – nous ne devons pas toujours attendre d'eux les prévenan-

10.4.103 Apêndice 10.4.CIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 322

Figura 591 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 322, sessão “C”.



322 OTHELLO.

ces — qui sont de rigueur au jour des noces... Gronde-moi bien, Émilia; — j'ai osé, soldat indiscipliné que je suis, — l'accuser dans mon âme d'un manque d'égards; — mais maintenant je trouve que j'avais suborné le témoin — et qu'il est injustement mis en cause.

ÉMILIA.

— Priez le ciel que ce soit, comme vous pensez, quelque affaire d'État, — et non une idée, une lubie jalouse — qui vous concerne.

DESDÉMONA.

— Malheureux le jour où cela serait! Jamais je ne lui en ai donné le motif.

ÉMILIA.

— Mais les cœurs jaloux ne se payent pas de cette réponse; — ils ne sont pas toujours jaloux pour le motif; — ils sont jaloux, parce qu'ils sont jaloux. C'est un monstre — engendré de lui-même, né de lui-même.

DESDÉMONA.

— Que le ciel éloigne ce monstre de l'esprit d'Othello!

ÉMILIA.

— Amen, Madame!

DESDÉMONA.

— Je vais le chercher... Cassio, promenez-vous par ici; — si je le trouve bien disposé, je plaiderai votre cause, — et je ferai tout mon possible pour la gagner.

CASSIO.

— Je remercie humblement Votre Grâce.

Sortent Desdémona et Émilia.

Entre BIANCA.

BIANCA.

— Dieu vous garde, ami Cassio!

CASSIO.

Vous dehors! Quelle raison vous amène? — Comment

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 322).

* Transcrição *

322 OTHELLO.

ces – qui sont de rigueur au jour des noces... Gronde-moi bien, Émilia; – j'ai osé, soldat indiscipliné que je suis, – l'accuser dans mon âme d'un manque d'égards; – mais maintenant je trouve que j'avais suborné le témoin – et qu'il est injustement mis en cause.

ÉMILIA.

– Priez le ciel que ce soit, comme vous pensez, quelque affaire d'Élat, – et non une idée, une lubie jalouse – qui vous concerne.

DESDÉMONA.

– Malheureux le jour où cela serait! Jamais je ne lui en ai donné le motif.

ÉMILIA.

– Mais les coeurs jaloux ne se payent pas de cette réponse; – ils ne sont pas toujours jaloux pour le motif; – ils sont jaloux, parce qu'ils sont jaloux. C'est un monstre – engendré de lui-même, né de lui-même.

DESDÉMONA.

– Que le ciel éloigne ce monstre de l'esprit d'Olhello !

ÉMILA.

– Amen, Madame !

DESDÉMONA.

– Je vais le chercher... Cassio, promenez-vous par ici; – si je le trouve bien disposé, je plaiderai votre cause, - et je ferai tout mon possible pour la gagner.

CASSIO.

– Je remercie humblement Votre Grâce.

Sortent Desdémnna et. Emilia.

Entre BIANCA.

BIANCA.

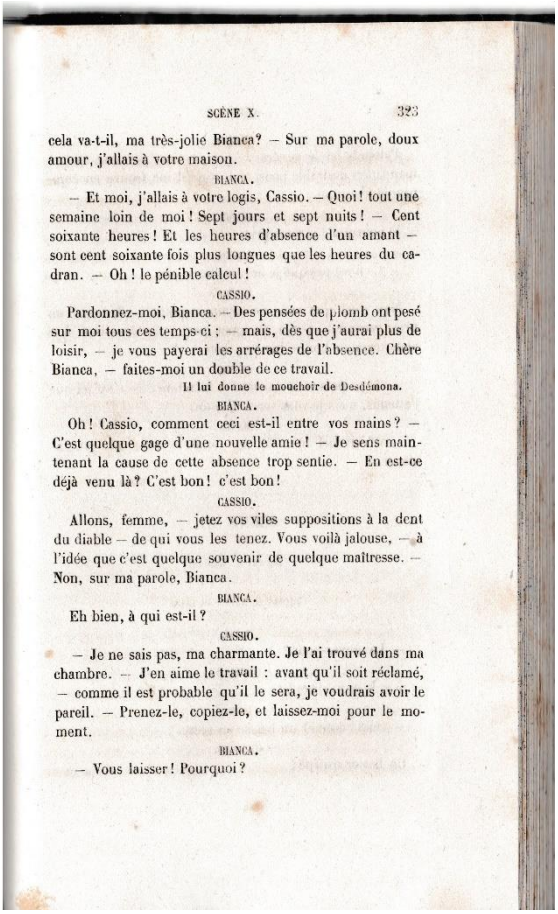
– Dieu vous garde, ami Cassio !

CASSIO.

Vous debors ! Quelle raison vous amène? – Comment

10.4.104 Apêndice 10.4.CV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 323

Figura 592 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 323, sessão “C”.



SCÈNE X. 323

cela va-t-il, ma très-jolie Bianca? — Sur ma parole, doux amour, j'allais à votre maison.

BIANCA.

— Et moi, j'allais à votre logis, Cassio. — Quoi! tout une semaine loin de moi! Sept jours et sept nuits! — Cent soixante heures! Et les heures d'absence d'un amant — sont cent soixante fois plus longues que les heures du cadran. — Oh! le pénible calcul!

CASSIO.

Pardonnez-moi, Bianca. — Des pensées de plomb ont pesé sur moi tous ces temps-ci; — mais, dès que j'aurai plus de loisir, — je vous payerai les arrérages de l'absence. Chère Bianca, — faites-moi un double de ce travail.

Il lui donne le mouchoir de Desdémona.

BIANCA.

Oh! Cassio, comment ceci est-il entre vos mains? — C'est quelque gage d'une nouvelle amie! — Je sens maintenant la cause de cette absence trop sentie. — En est-ce déjà venu là? C'est bon! c'est bon!

CASSIO.

Allons, femme, — jetez vos viles suppositions à la dent du diable — de qui vous les tenez. Vous voilà jalouse, — à l'idée que c'est quelque souvenir de quelque maîtresse. — Non, sur ma parole, Bianca.

BIANCA.

Eh bien, à qui est-il?

CASSIO.

— Je ne sais pas, ma charmante. Je l'ai trouvé dans ma chambre. — J'en aime le travail : avant qu'il soit réclamé, — comme il est probable qu'il le sera, je voudrais avoir le pareil. — Prenez-le, copiez-le, et laissez-moi pour le moment.

BIANCA.

— Vous laisser! Pourquoi?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 323).

* Transcrição *

SCÈNE X. 323

cela va-t-il, ma très-jolie Bianca? – Sur ma parole, doux amour, j'allais à votre maison.

BIANCA.

– Et moi, j'allais à votre logis, Cassio. – Quoi ! tout une semaine loin de moi ! Sept jours et sept nuits ! – Cent soixante heures ! Et les heures d'absence d'un amant – sont cent soixante fois phas longues que les heures du cadran. – Oh ! le pénible calcul !

CASSIO.

Pardonnez-moi, Bianca. – Des pensées de plomb ont pesé sur moi tous ces temps-ci; – mais, dès que j'aurai plus de loisir, – je vous payerai les arrérages de l'absence. Chère Bianca, – faites-moi un double de ce travail.

Il lui donne le mouchoir de Desdémona.

BIANCA.

Oh ! Cassio, comment ceci est-il entre vos mains ? – C'est quelque gage d'une nouvelle amie ! – Je sens maintenant la cause de cette absence trop sentie. – En est-ce déjà venu là? C'est bon! c'est bon!

CASSIO.

Allons, femme, – jetez vos viles suppositions à la dent du diable – de qui vous les tenez. Vous voilà jalouse, – à l'idée que c'est quelque souvenir de quelque maîtresse. – Non, sur ma parole, Bianca.

BIANCA.

Eh bien, à qui est-il ?

CASSIO.

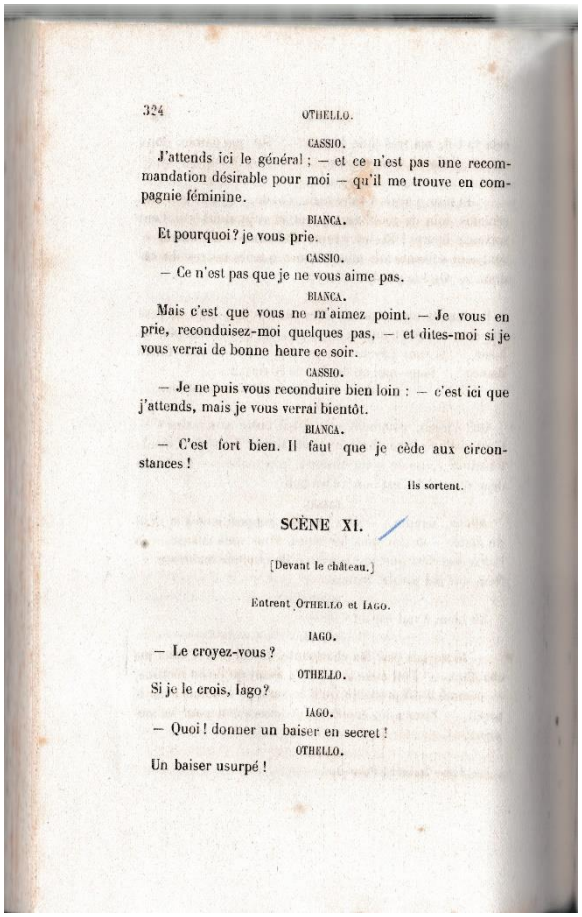
– Je ne sais pas, ma charmante. Je l'ai trouvé dans ma chambre. – J'en aime le travail: avant qu'il soit réclamé, – comme il est probable qu'il le sera, je voudrais avoir le pareil. – Prenez-le, copiez-le, et laissez-moi pour le moment.

BIANCA.

– Vous laisser ! Pourquoi ?

10.4.105 Apêndice 10.4.CVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 324

Figura 593 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 324, sessão “C”.



324 OTHELLO.

CASSIO.

J'attends ici le général ; — et ce n'est pas une recommandation désirable pour moi — qu'il me trouve en compagnie féminine.

BIANCA.

Et pourquoi ? je vous prie.

CASSIO.

— Ce n'est pas que je ne vous aime pas.

BIANCA.

Mais c'est que vous ne m'aimez point. — Je vous en prie, reconduisez-moi quelques pas, — et dites-moi si je vous verrai de bonne heure ce soir.

CASSIO.

— Je ne puis vous reconduire bien loin : — c'est ici que j'attends, mais je vous verrai bientôt.

BIANCA.

— C'est fort bien. Il faut que je cède aux circonstances !

Ils sortent.

SCÈNE XI.

[Devant le château.]

Entrent OTHELLO et IAGO.

IAGO.

— Le croyez-vous ?

OTHELLO.

Si je le crois, Iago ?

IAGO.

— Quoi ! donner un baiser en secret !

OTHELLO.

Un baiser usurpé !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 324).

* Transcrição *

324 OTHELLO.

CASSIO.

J'attends ici le général; — et ce n'est pas une recommandation désirable pour moi — qu'il me trouve en compagnie féminine.

BIANCA.

Et pourquoi? je vous prie.

CASSIO.

— Ce n'est pas que je ne vous aime pas.

BIANCA.

Mais c'est que vous ne m'aimez point. — Je vous en prie, reconduisez-moi quelques pas, — et dites-moi si je vous verrai de bonne heure ce soir.

CASSIO.

— Je ne puis vous reconduire bien loin: — c'est ici que j'attends, mais je vous verrai bientôt.

BIANCA.

— C'est fort bien. Il faut que je cède aux circonstances !

Ils sortent.

SCÈNE XI.

[Devant le château.]

Entrent OTHELLO et IAGO.

IAGO.

— Le croyez-vous ?

OTHELLO.

Si je le crois, Iago?

IAGO.

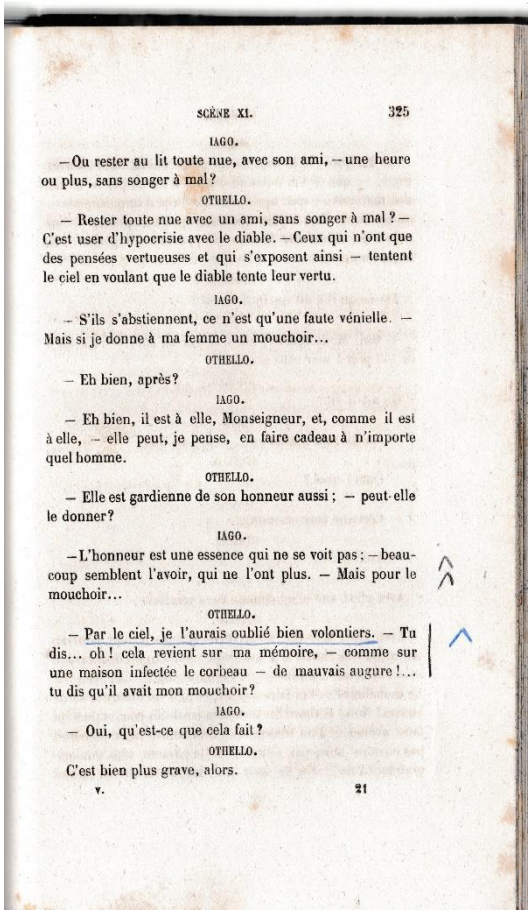
— Quoi ! donner un baiser en secret I

OTHELLO.

Un baiser usurpé !

10.4.106 Apêndice 10.4.CVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 325

Figura 594 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 325, sessão “C”.



SCÈNE XI. 325

IAGO.

– Ou rester au lit toute nue, avec son ami, – une heure ou plus, sans songer à mal?

OTHELLO.

– Rester toute nue avec un ami, sans songer à mal ? – C'est user d'hypocrisie avec le diable. – Ceux qui n'ont que des pensées vertueuses et qui s'exposent ainsi – tentent le ciel en voulant que le diable tente leur vertu.

IAGO.

– S'ils s'abstiennent, ce n'est qu'une faute vénielle. – Mais si je donne à ma femme un mouchoir...

OTHELLO.

– Eh bien, après?

IAGO.

– Eh bien, il est à elle, Monseigneur, et, comme il est à elle, – elle peut, je pense, en faire cadeau à n'importe quel homme.

OTHELLO.

– Elle est gardienne de son honneur aussi ; – peut-elle le donner?

IAGO.

– L'honneur est une essence qui ne se voit pas ; – beaucoup semblent l'avoir, qui ne l'ont plus. – Mais pour le mouchoir...

OTHELLO.

– Par le ciel, je l'aurais oublié bien volontiers. – Tu dis... oh ! cela revient sur ma mémoire, – comme sur une maison infectée le corbeau – de mauvais augure !... tu dis qu'il avait mon mouchoir?

IAGO.

– Oui, qu'est-ce que cela fait ?

OTHELLO.

C'est bien plus grave, alors.

v. 21

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 325).

* Transcrição *

SCÈNE XI. 325

IAGO.

– Ou rester au lit toute nue, avec son ami, – une heure ou plus, sans songer à mal?

OTHELLO.

– Rester toute nue avec un ami, sans songer à mal ? – C'est user d'hypocrisie avec le diable. – Ceux qui n'ont que des pensées vertueuses et qui s'exposent ainsi – tentent le ciel en voulant que le diable tente leur vertu.

IAGO.

– S'ils s'abstiennent, ce n'est qu'une faute vénielle, – Mais si je donne à ma femme un mouchoir...

OTHELLO.

– Eh bien, après?

IAGO.

– Eh bien, il est à elle. Monseigneur, et, comme il est à elle, – elle peut, je pense, en faire cadeau à n'importe quel homme.

OTHELLO.

– Elle est gardienne de son honneur aussi; – peut- elle le donner?

IAGO.

– L'honneur est une essence qui ne se voit pas; – beaucoup semblent l'avoir, qui ne l'ont plus. – Mais pour le mouchoir...

OTHELLO.

– Par le ciel, je l'aurais oublié bien volontiers. – Tu dis... oh! cela revient sur ma mémoire, – comme sur une maison infectée le corbeau – de mauvais augure !... tu dis qu'il avait mon mouchoir?

IAGO.

– Oui, qu'est-ce que cela fait ?

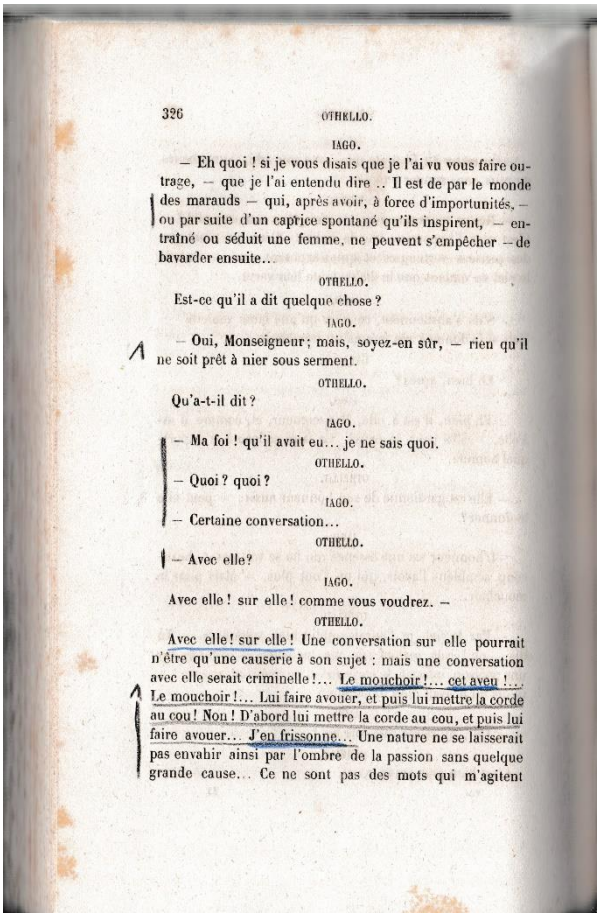
OTHELLO.

C'est bien plus grave, alors.

v. 21

10.4.107 Apêndice 10.4.CVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 326

Figura 595 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 326, sessão “C”.



326 OTHELLO.

IAGO.

— Eh quoi ! si je vous disais que je l'ai vu vous faire outrage, — que je l'ai entendu dire .. Il est de par le monde des marauds — qui, après avoir, à force d'importunités, — ou par suite d'un caprice spontané qu'ils inspirent, — entraîné ou séduit une femme, ne peuvent s'empêcher — de bavarder ensuite...

OTHELLO.

Est-ce qu'il a dit quelque chose ?

IAGO.

— Oui, Monseigneur; mais, soyez-en sûr, — rien qu'il ne soit prêt à nier sous serment.

OTHELLO.

Qu'a-t-il dit ?

IAGO.

— Ma foi ! qu'il avait eu... je ne sais quoi.

OTHELLO.

— Quoi ? quoi ?

IAGO.

— Certaine conversation...

OTHELLO.

— Avec elle?

IAGO.

Avec elle ! sur elle ! comme vous voudrez. —

OTHELLO.

Avec elle ! sur elle ! Une conversation sur elle pourrait n'être qu'une causerie à son sujet : mais une conversation avec elle serait criminelle !... Le mouchoir !... cet aveu !... Le mouchoir !... Lui faire avouer, et puis lui mettre la corde au cou ! Non ! D'abord lui mettre la corde au cou, et puis lui faire avouer... J'en frissonne... Une nature ne se laisserait pas envahir ainsi par l'ombre de la passion sans quelque grande cause... Ce ne sont pas des mots qui m'agitent

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 326).

* Transcrição *

326 OTHELLO.

IAGO.

– Eh quoi ! si je vous disais que je l'ai vu vous faire outrage, – que je l'ai entendu dire … Il est de par le monde des marauds – qui, après avoir, à force d'importunités, – ou par suite d'un caprice spontané qu'ils inspirent, – entraîné ou séduit une femme, ne peuvent s'empêcher – de bavarder ensuite...

OTHELLO.

Est-ce qu'il a dit quelque chose ?

IAGO.

– Oui, Monseigneur; mais, sojez-en sûr, – rien qu'il ne soit prêt à nier sous serment.

OTHELLO.

Qu'a-t-ildit?

IAGO.

– Ma foi ! qu'il avait eu... je ne sais quoi.

OTHELLO.

– Quoi ? quoi ? \

IAGO.

– Certaine conversation...

OTHELLO.

– Avec elle?

IAGO.

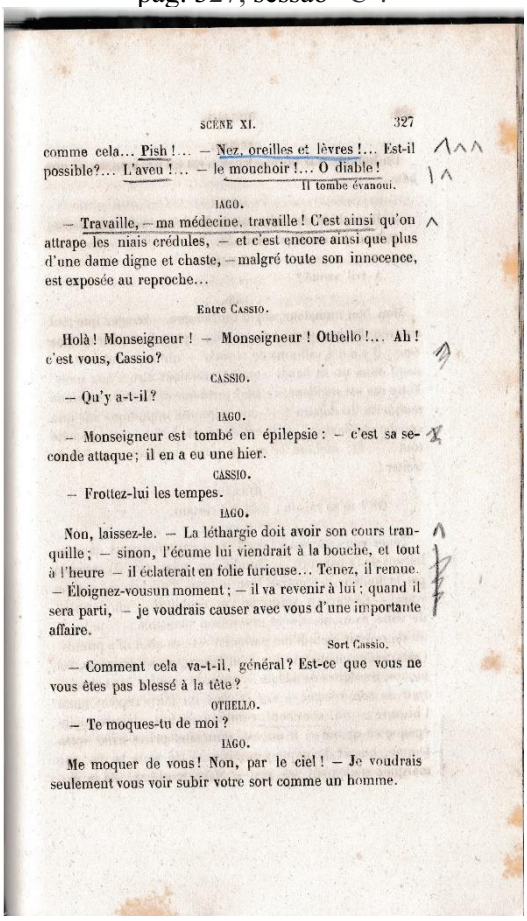
Avec elle ! sur elle! comme vous voudrez. –

OTHELLO.

Avec elle! sur elle! Une conversation sur elle pourrait n'êlre qu'une causerie à son sujet: mais une conversation avec elle serait criminelle !... Le mouchoir !... cet aveu !... Le mouchoir !... Lui faire avouer, et puis lui mettre la corde au cou! Non ! D'abord lui mettre la cordeau cou, et puis lui faire avouer... J'en frissonne... Une nature ne se laisserait pas envahir ainsi par l'ombre de la passion sans quelque grande cause... Ce ne sont pas des mots qui m'agitent

10.4.108 Apêndice 10.4.CIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 327

Figura 596 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 327, sessão “C”.



SCÈNE XI. 327

comme cela... Pish !... — Nez, oreilles et lèvres !... Est-il possible?... L'aveu !... — le mouchoir !... O diable !

Il tombe évanoui.

IAGO.

— Travaille, — ma médecine, travaille ! C'est ainsi qu'on attrape les niais crédules, — et c'est encore ainsi que plus d'une dame digne et chaste, — malgré toute son innocence, est exposée au reproche...

Entre Cassio.

Holà ! Monseigneur ! — Monseigneur ! Othello !... Ah ! c'est vous, Cassio?

CASSIO.

— Qu'y a-t-il ?

IAGO.

— Monseigneur est tombé en épilepsie : — c'est sa seconde attaque ; il en a eu une hier.

CASSIO.

— Frottez-lui les tempes.

IAGO.

Non, laissez-le. — La léthargie doit avoir son cours tranquille ; — sinon, l'écume lui viendrait à la bouche, et tout à l'heure — il éclaterait en folie furieuse... Tenez, il remue. — Éloignez-vousun moment ; — il va revenir à lui ; quand il sera parti, — je voudrais causer avec vous d'une importante affaire.

Sort Cassio.

— Comment cela va-t-il, général? Est-ce que vous ne vous êtes pas blessé à la tête ?

OTHELLO.

— Te moques-tu de moi ?

IAGO.

Me moquer de vous ! Non, par le ciel ! — Je voudrais seulement vous voir subir votre sort comme un homme.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 327).

* Transcrição *

SCÈNE XI. 327

comme cela... Pish!... – Nez, oreilles et lèvres!... Est-il possible?... L'aveu !... – le mouchoir !... diable!

Il tombe évanoui.

IAGO.

– Travaille, – ma médecine, travaille! C'est ainsi qu'on attrape 'les niais crédules, – et c'est encore ainsi que plus d'une dame digne et chaste, – malgré toute son innocence, est exposée au reproche...

Entre CASSIO.

Holà! Monseigneur! – Monseigneur! Othello!... Ah! c'est vous, Cassio?

CASSIO.

– Qu'y a-t-il ?

IAGO.

– Monseigneur est tombé en épilepsie: – c'est sa seconde attaque; il en a eu une hier.

CASSIO.

– Frottez-lui les tempes.

IAGO.

Non, laissez-le. – La léthargie doit avoir son cours tranquille; – sinon, l'écume lui viendrait à la bouche, et tout à l'heure – il éclaterait en folie furieuse... Tenez, il remue. – Eloignez-vousun moment; – il va revenir à lui; quand il sera parti, – je voudrais causer avec vous d'une importante affaire.

Sort Cassio.

– Comment cela va-t-il, général? Est-ce que vous ne vous êtes pas blessé à la tête ?

OTHELLO.

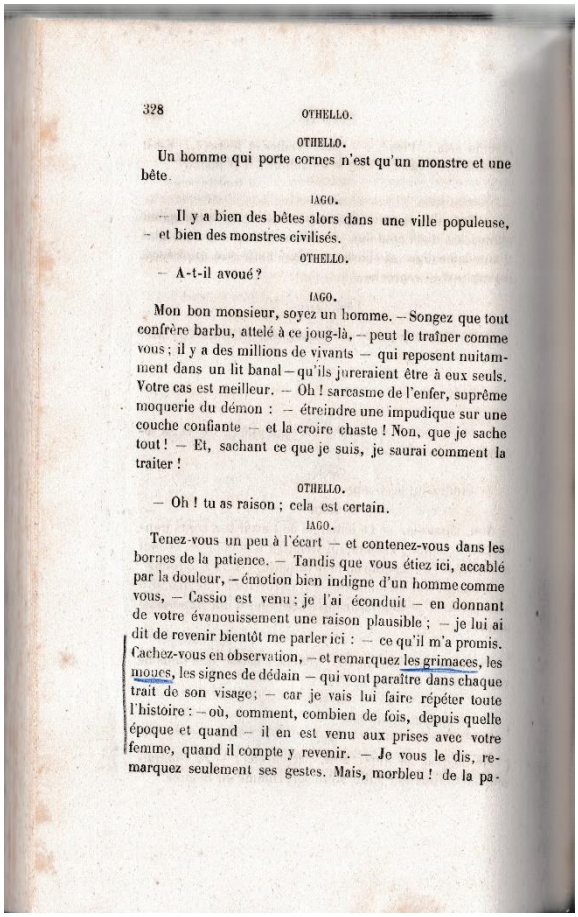
– Te moques-tu de moi ?-

IAGO.

Me moquer de vous! Non, par le ciel! – Je voudrais seulement vous voir subir votre sort comme un homme.

10.4.109 Apêndice 10.4.CX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 328

Figura 597 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 328, sessão “C”.



328 OTHELLO.

OTHELLO.

Un homme qui porte cornes n'est qu'un monstre et une bête.

IAGO.

— Il y a bien des bêtes alors dans une ville populeuse, — et bien des monstres civilisés.

OTHELLO.

— A-t-il avoué ?

IAGO.

Mon bon monsieur, soyez un homme. — Songez que tout confrère barbu, attelé à ce joug-là, — peut le traîner comme vous ; il y a des millions de vivants — qui reposent nuitamment dans un lit banal — qu'ils jureraient être à eux seuls. Votre cas est meilleur. — Oh ! sarcasme de l'enfer, suprême moquerie du démon : — étreindre une impudique sur une couche confiante — et la croire chaste ! Non, que je sache tout ! — Et, sachant ce que je suis, je saurai comment la traiter !

OTHELLO.

— Oh ! tu as raison ; cela est certain.

IAGO.

Tenez-vous un peu à l'écart — et contenez-vous dans les bornes de la patience. — Tandis que vous étiez ici, accablé par la douleur, — émotion bien indigne d'un homme comme vous, — Cassio est venu ; je l'ai éconduit — en donnant de votre évanouissement une raison plausible ; — je lui ai dit de revenir bientôt me parler ici : — ce qu'il m'a promis. Cachez-vous en observation, — et remarquez les grimaces, les moues, les signes de dédain — qui vont paraître dans chaque trait de son visage ; — car je vais lui faire répéter toute l'histoire : — où, comment, combien de fois, depuis quelle époque et quand — il en est venu aux prises avec votre femme, quand il compte y revenir. — Je vous le dis, remarquez seulement ses gestes. Mais, morbleu ! de la pa-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 328).

* Transcrição *

328 **OTHELLO.**

OTHELLO.

Un homme qui porte cornes n'est qu'un monstre et une bête.

IAGO.

– Il y a bien des bêtes alors dans une ville populeuse, – et bien des monstres civilisés.

OTHELLO.

– A-t-il avoué?

IAGO.

Mon bon monsieur, soyez un homme. – Songez que tout confrère barbu, attelé à ce joug-là, – peut le traîner comme vous; il y a des millions de vivants – qui reposent nuitamment dans un lit banal – qu'ils jureraient être à eux seuls. Votre cas est meilleur. – Oh ! sarcasme de l'enfer, suprême moquerie du démon: – étreindre une impudique sur une couche confiante – et la croire chaste ! Non, que je sache tout ! – Et, sachant ce que je suis, je saurai comment la traiter !

OTHELLO.

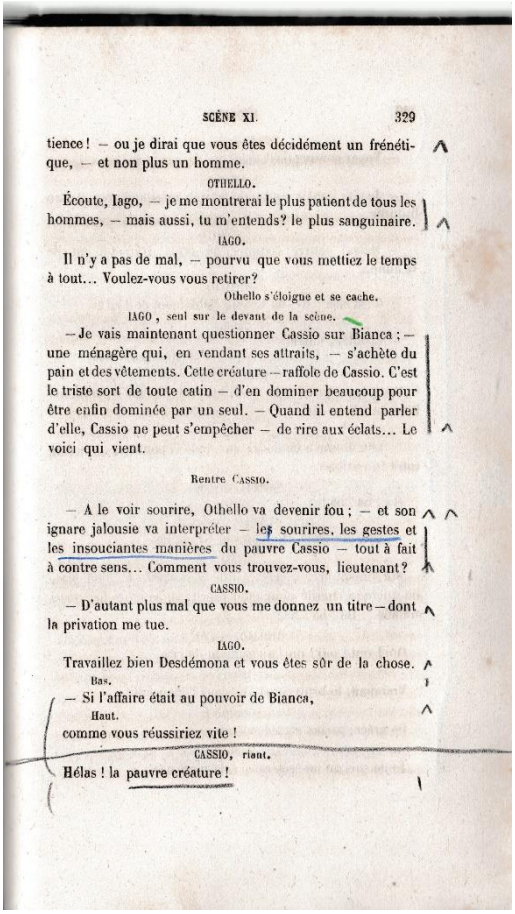
– Oh ! tu as raison; cela est certain.

IAGO.

Tenez-vous un peu à l'écart – et contenez-vous dans les bornes de la patience. – Tandis que vous étiez ici, accablé par la douleur, – émotion bien indigne d'un homme comme vous, – Cassio est venu; je l'ai éconduit – en donnant de votre évanouissement une raison plausible; – je lui ai dit de revenir bientôt me parler ici: – ce qu'il m'a promis. Cachez-vous en observation, – et remarquez les grimaces, les moues, les signes de dédain – qui vont paraître dans chaque trait de son visage; – car je vais lui faire répéter toute l'histoire: – où, comment, combien de fois, depuis quelle époque et quand – il en est venu aux prises avec votre femme, quand il compte y revenir. – Je vous le dis, remarquez seulement ses gestes. Mais, morbleu ! de la pa-

10.4.110 Apêndice 10.4.CXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 329

Figura 598 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 329, sessão “C”.



SCÈNE XI. 329

tience ! — ou je dirai que vous êtes décidément un frénétique, — et non plus un homme.

OTHELLO.

Écoute, Iago, — je me montrerai le plus patient de tous les hommes, — mais aussi, tu m'entends? le plus sanguinaire.

IAGO.

Il n'y a pas de mal, — pourvu que vous mettiez le temps à tout... Voulez-vous vous retirer?

Othello s'éloigne et se cache.

IAGO, seul sur le devant de la scène.

— Je vais maintenant questionner Cassio sur Bianca ; — une ménagère qui, en vendant ses attraits, — s'achète du pain et des vêtements. Cette créature — raffole de Cassio. C'est le triste sort de toute catin — d'en dominer beaucoup pour être enfin dominée par un seul. — Quand il entend parler d'elle, Cassio ne peut s'empêcher — de rire aux éclats... Le voici qui vient.

Rentre Cassio.

— A le voir sourire, Othello va devenir fou ; — et son ignare jalousie va interpréter — les sourires, les gestes et les insouciantes manières du pauvre Cassio — tout à fait à contre sens... Comment vous trouvez-vous, lieutenant?

CASSIO.

— D'autant plus mal que vous me donnez un titre — dont la privation me tue.

IAGO.

Travaillez bien Desdémona et vous êtes sûr de la chose.

Bas.

— Si l'affaire était au pouvoir de Bianca,

Haut.

comme vous réussiriez vite !

CASSIO, riant.

Hélas ! la pauvre créature !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 329).

* Transcrição *

SCÈNE XI. 329

tience ! – ou je dirai que vous êtes décidément un frénéti que, – et non plus un homme.

OTHELLO.

Écoute, Iago, – je me montrerai le plus patient de tous les hommes, – mais aussi, tu m'entends? le plus sanguinaire.

IAGO.

Il n'y a pas de mal, – pourvu que vous mettiez le temps à tout... Voulez-vous vous retirer?

Othello s'éloigne et se cache.

IAGO, seul sur le devant de la scène.

– Je vais maintenant questionner Cassio sur Bianca; – une ménagère qui, en vendant ses attraits, – s'achète du pain et des vêtements. Cette créature – raffole de Cassio. C'est le triste sort de toute catin – d'enmnh dominer beaucoup pour être enfin dominée par un seul. – Quand il entend parler d'elle, Cassio ne peut s'empêcher – de rire aux éclats... Le voici qui vient.

Rentre Cassio.

– A le voir sourire, Othello va devenir fou; – et son ignare jalousie va interpréter – les sourires, les gestes et les insouciantes manières du pauvre Cassio – tout à fait à contre sens... Comment vous trouvez-vous, lieutenant?

CASSIO.

– D'autant plus mal que vous me donnez un titre – dont la privation me tue.

IAGO.

Travaillez bien Desdémona et vous êtes sûr de la chose.

Bas.

– Si l'affaire était au pouvoir de Bianca,

Haut.

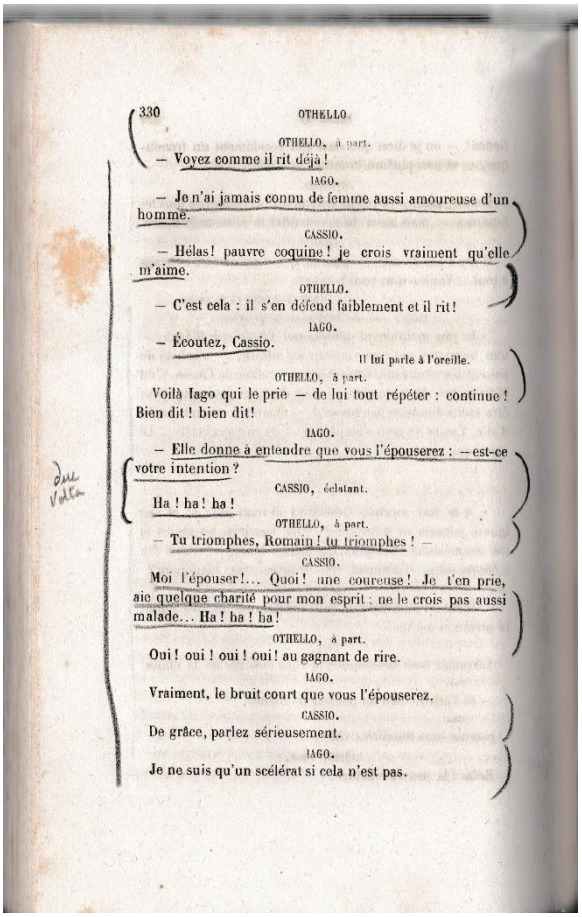
comme vous réussiriez vite !

CASSIO, riant.

Hélas ! la pauvre créature !

10.4.111 Apêndice 10.4.CXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 330

Figura 599 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 330, sessão “C”.



330 OTHELLO.

OTHELLO, à part.

– Voyez comme il rit déjà !

IAGO.

– Je n'ai jamais connu de femme aussi amoureuse d'un homme.

CASSIO.

– Hélas ! pauvre coquine ! je crois vraiment qu'elle m'aime.

OTHELLO.

– C'est cela : il s'en défend faiblement et il rit !

IAGO.

– Écoutez, Cassio.

Il lui parle à l'oreille.

OTHELLO, à part.

Voilà Iago qui le prie – de lui tout répéter : continue ! Bien dit ! bien dit !

IAGO.

– Elle donne à entendre que vous l'épouserez : – est-ce votre intention ?

CASSIO, éclatant.

Ha ! ha ! ha !

OTHELLO, à part.

– Tu triomphes, Romain ! tu triomphes ! –

CASSIO.

Moi l'épouser !... Quoi ! une coureuse ! Je t'en prie, aie quelque charité pour mon esprit : ne le crois pas aussi malade... Ha ! ha ! ha !

OTHELLO, à part.

Oui ! oui ! oui ! oui ! au gagnant de rire.

IAGO.

Vraiment, le bruit court que vous l'épouserez.

CASSIO.

De grâce, parlez sérieusement.

IAGO.

Je ne suis qu'un scélérat si cela n'est pas.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 330).

* Transcrição *

330 **OTHELLO.**

OTHELLO, à part.

– Voyez comme il rit déjà !

IAGO.

– Je n'ai jamais connu de femme aussi amoureuse d'un homme.

CASSIO.

– Hélas! pauvre coquine! je crois vraiment qu'elle m'aime.

OTHELLO.

– C'est cela: il s'en défend faiblement et il rit !

IAGO.

– Écoutez, Cassio.

Il lui parle à l'oreille.

OTHELLO, à part.

Voilà lago qui le prie – de lui tout répéter: continue ! Bien dit ! bien dit!

IAGO.

– Elle donne à entendre que vous l'épouserez: – est-ce votre intention ?

due volta

CASSIO, éclatant.

Ha! ha! ha!

OTHELLO, à part.

– Tu triomphes, Romain ! tu triomphes ! –

CASSIO.

Moi l'épouser!... Quoi! une coureuse! Je t'en prie, aie quelque charité pour mon esprit: ne le crois pas aussi malade... Ha ! ha ! ha!

OTHELLO, à part.

Oui ! oui ! oui ! oui ! au gagnant de rire.

IAGO.

Vraiment, le bruit court que vous l'épouserez.

CASSIO.

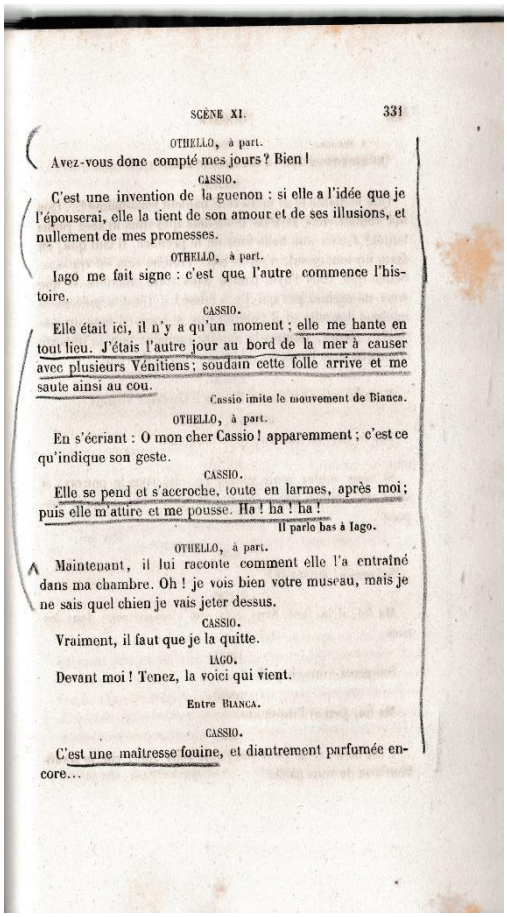
De grâce, parlez sérieusement.

IAGO.

Je ne suis qu'un scélérat si cela n'est pas.

10.4.112 Apêndice 10.4.CXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 331

Figura 600 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 331, sessão “C”.



SCÈNE XI. 331

OTHELLO, à part.

Avez-vous donc compté mes jours ? Bien !

CASSIO.

C'est une invention de la guenon : si elle a l'idée que je l'épouserai, elle la tient de son amour et de ses illusions, et nullement de mes promesses.

OTHELLO, à part.

Iago me fait signe : c'est que l'autre commence l'histoire.

CASSIO.

Elle était ici, il n'y a qu'un moment ; elle me hante en tout lieu. J'étais l'autre jour au bord de la mer à causer avec plusieurs Vénitiens ; soudain cette folle arrive et me saute ainsi au cou.

Cassio imite le mouvement de Bianca.

OTHELLO, à part.

En s'écriant : O mon cher Cassio ! apparemment ; c'est ce qu'indique son geste.

CASSIO.

Elle se pend et s'accroche, toute en larmes, après moi ; puis elle m'attire et me pousse. Ha ! ha ! ha !

Il parle bas à Iago.

OTHELLO, à part.

Maintenant, il lui raconte comment elle l'a entraîné dans ma chambre. Oh ! je vois bien votre museau, mais je ne sais quel chien je vais jeter dessus.

CASSIO.

Vraiment, il faut que je la quitte.

IAGO.

Devant moi ! Tenez, la voici qui vient.

Entre BIANCA.

CASSIO.

C'est une maîtresse fouine, et diantrement parfumée encore…

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 331).

* Transcrição *

SCÈNE XI. 331

OTHELLO, à part.

Avez-vous donc compté mes jours ? Bien !

CASSIO.

C'est une invention de la guenon: si elle a l'idée que je l'épouserai, elle la tient de son amour et de ses illusions, et nullement de mes promesses.

OTHELLO, à part.

Iago me fait signe: c'est que l'autre commence l'histoire.

CASSIO.

Elle était ici, il n'y a qu'un moment; elle me hante en tout lieu. J'étais l'autre jour au bord de la mer à causer avec plusieurs Vénitiens; soudain cette folle arrive et me saute ainsi au cou.

Cassio imite le mouvement de Bianca.

OTHELLO, à part.

En s'écriant: mon cher Cassio ! apparemment; c'est ce qu'indique son geste.

CASSIO.

Elle se pend et s'accroche, toute en larmes, après moi; puis elle m'attire et me pousse. Ha ! ha ! ha !

Il parle bas à Iago.

OTHELLO, à part.

Maintenant, il lui raconte comment elle l'a entraîné dans ma chambre. Oh ! je vois bien votre museau, mais je ne sais quel chien je vais jeter dessus.

CASSIO.

Vraiment, il faut que je la quitte.

IAGO.

Devant moi ! Tenez, la voici qui vient.

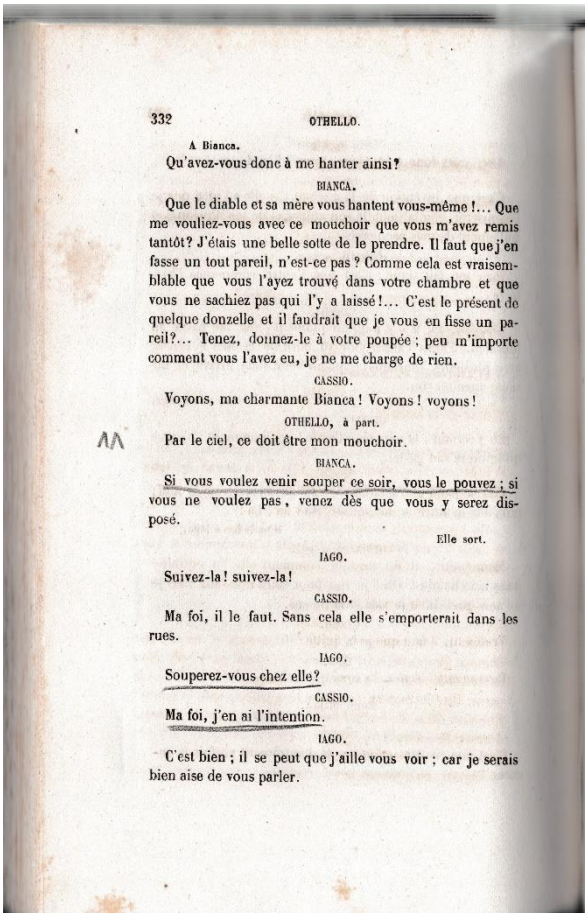
Entre Bianca.

CASSIO.

C'est une maîtresse fouine, et diantrement parfumée encore...

10.4.113 Apêndice 10.4.CXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 332

Figura 601 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 332, sessão “C”.



332 OTHELLO.

A Bianca.

Qu'avez-vous donc à me hanter ainsi?

BIANCA.

Que le diable et sa mère vous hantent vous-même !... Que me vouliez-vous avec ce mouchoir que vous m'avez remis tantôt? J'étais une belle sotte de le prendre. Il faut que j'en fasse un tout pareil, n'est-ce pas ? Comme cela est vraisemblable que vous l'ayez trouvé dans votre chambre et que vous ne sachiez pas qui l'y a laissé !... C'est le présent de quelque donzelle et il faudrait que je vous en fisse un pareil?... Tenez, donnez-le à votre poupée ; peu m'importe comment vous l'avez eu, je ne me charge de rien.

CASSIO.

Voyons, ma charmante Bianca ! Voyons ! voyons !

OTHELLO, à part.

Par le ciel, ce doit être mon mouchoir.

BIANCA.

Si vous voulez venir souper ce soir, vous le pouvez ; si vous ne voulez pas, venez dès que vous y serez disposé.

Elle sort.

IAGO.

Suivez-la ! suivez-la !

CASSIO.

Ma foi, il le faut. Sans cela elle s'emporterait dans les rues.

IAGO.

Souperez-vous chez elle?

CASSIO.

Ma foi, j'en ai l'intention.

IAGO.

C'est bien ; il se peut que j'aille vous voir ; car je serais bien aise de vous parler.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 332).

* Transcrição *

332 **OTHELLO.**

A Bianca.

Qu'avez-Yous donc à me hanter ainsi?

BIANCA.

Que le diable et sa mère vous hantent vous-même !... Que me vouliez-vous avec ce mouchoir que vous m'avez remis tantôt? J'étais une belle sotte de le prendre. Il faut que j'en fasse un tout pareil, n'est-ce pas ? Comme cela est vraisemblable que vous l'ayez trouvé dans votre chambre et que vous ne sachiez pas qui l'y a laissé !... C'est le présent de quelque donzelle et il faudrait que je vous en fisse un pareil?... Tenez, donnez-le à votre poupée; peu m'importe comment vous l'avez eu, je ne me charge de rien.

CASSIO.

Voyons, ma charmante Bianca ! Voyons ! voyons !

OTHELLO, à part.

Par le ciel, ce doit être mon mouchoir.

BIANCA.

Si vous voulez venir souper ce soir, vous le pouvez; si vous ne voulez pas, venez dès que vous y serez disposé.

Elle sort.

IAGO.

Suivez-la! suivez-la!

CASSIO.

Ma foi, il le faut. Sans cela elle s'emporterait dans les rues.

IAGO.

Souperez-vous chez elle?

CASSIO.

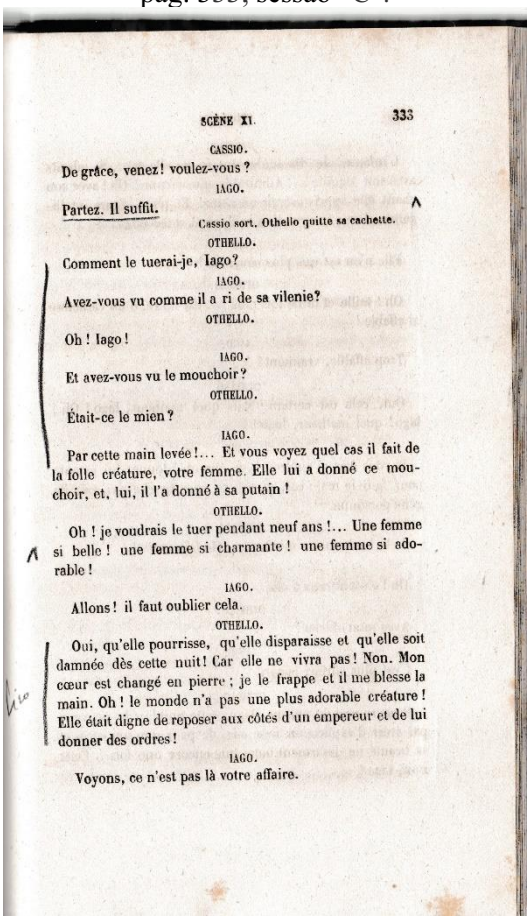
Ma foi, j'en ai l'intention.

IAGO.

C'est bien; il se peut que j'aille vous voir; car je serais bien aise de vous parler.

10.4.114 Apêndice 10.4.CXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 333

Figura 602 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 333, sessão “C”.



SCÈNE XI. 333

CASSIO.

De grâce, venez! voulez-vous ?

IAGO.

Partez. Il suffit.

Cassio sort. Othello quitte sa cachette.

OTHELLO.

Comment le tuerai-je, Iago?

IAGO.

Avez-vous vu comme il a ri de sa vilenie?

OTHELLO.

Oh ! Iago !

IAGO.

Et avez-vous vu le mouchoir ?

OTHELLO.

Était-ce le mien ?

IAGO.

Par cette main levée !... Et vous voyez quel cas il fait de la folle créature, votre femme. Elle lui a donné ce mouchoir, et, lui, il l'a donné à sa putain !

OTHELLO.

Oh ! je voudrais le tuer pendant neuf ans !... Une femme si belle ! une femme si charmante ! une femme si adorable !

IAGO.

Allons ! il faut oublier cela.

OTHELLO.

Oui, qu'elle pourrisse, qu'elle disparaisse et qu'elle soit damnée dès cette nuit! Car elle ne vivra pas ! Non. Mon cœur est changé en pierre ; je le frappe et il me blesse la main. Oh ! le monde n'a pas une plus adorable créature ! Elle était digne de reposer aux côtés d'un empereur et de lui donner des ordres !

IAGO.

Voyons, ce n'est pas là votre affaire.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 333).

* Transcrição *

SCÈNE XI. 333

CASSIO.

De grâce, venez ! voulez-vous ?

IAGO.

Partez. Il suffit.

Cassio sort. Othello quitte sa cachette.

OTHELLO.

Comment le tuerai-je, Iago?

IAGO.

Avez-vous vu comme il a ri de sa vilenie?

OTHELLO.

Oh ! Iago !

IAGO.

Et avez-vous vu le mouchoir?

OTHELLO.

Etait-ce le mien ?

IAGO.

Par cette main levée !... Et vous voyez quel cas il fait de la folle créature, votre femme. Elle lui a donné ce mouchoir, et, lui, il l'a donnée sa putain !

OTHELLO.

Oh ! je voudrais le tuer pendant neuf ans !... Une femme si belle ! une femme si charmante ! une femme si adorable !

IAGO.

Allons! il faut oublier cela.

OTHELLO.

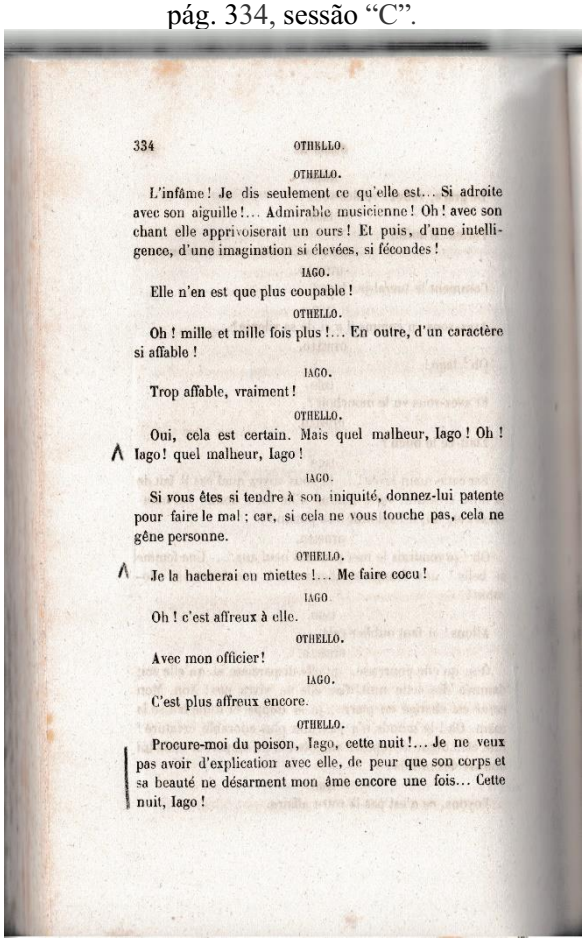
Oui, qu'elle pourrisse, qu'elle disparaisse et qu'elle soit damnée dès cette nuit! Car elle ne vivra pas! Non. Mon coeur est changé en pierre; je le frappe et il me blesse la main. Oh ! le monde n'a pas une plus adorable créature ! Elle était digne de reposer aux côtés d'un empereur et de lui donner des ordres!

IAGO.

Voyons, ce n'est pas là votre affaire.

10.4.115 Apêndice 10.4.CXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 334

Figura 603 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 334, sessão “C”.



334 OTHELLO.

OTHELLO.

L'infâme ! Je dis seulement ce qu'elle est... Si adroite avec son aiguille !... Admirable musicienne ! Oh ! avec son chant elle apprivoiserait un ours ! Et puis, d'une intelligence, d'une imagination si élevées, si fécondes !

IAGO.

Elle n'en est que plus coupable !

OTHELLO.

Oh ! mille et mille fois plus !... En outre, d'un caractère si affable !

IAGO.

Trop affable, vraiment !

OTHELLO.

Oui, cela est certain. Mais quel malheur, Iago ! Oh ! Iago ! quel malheur, Iago !

IAGO.

Si vous êtes si tendre à son iniquité, donnez-lui patente pour faire le mal ; car, si cela ne vous touche pas, cela ne gêne personne.

OTHELLO.

Je la hacherai en miettes !... Me faire cocu !

IAGO

Oh ! c'est affreux à elle.

OTHELLO.

Avec mon officier !

IAGO.

C'est plus affreux encore.

OTHELLO.

Procure-moi du poison, Iago, cette nuit !... Je ne veux pas avoir d'explication avec elle, de peur que son corps et sa beauté ne désarment mon âme encore une fois... Cette nuit, Iago !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 334).

* Transcrição *

334 OTHELLO.

OTHELLO.

L'infâme! Je dis seulement ce qu'elle est... Si adroite avec son aiguille!... Admirable musicienne! Oh ! avec son chant elle apprivoiserait un ours! Et puis, d'une intelligence, d'une imagination si élevées, si fécondes !

IAGO.

Elle n'en est que plus coupable !

OTHELLO.

Oh ! mille et mille fois plus !... En outre, d'un caractère si affable !

IAGO.

Trop affable, vraiment !

OTHELLO.

Oui, cela est certain. Mais quel malheur, Iago ! Oh ! Iago ! quel malheur, Iago !

IAGO.

Si vous êtes si tendre à son iniquité, donnez-lui patente pour faire le mal; car, si cela ne vous touche pas, cela ne gêne personne.

OTHELLO.

Je la hacherai en miettes !... Me faire cocu !

IAGO.

Oh ! c'est affreux à elle.

OTHELLO.

Avec mon officier !

IAGO.

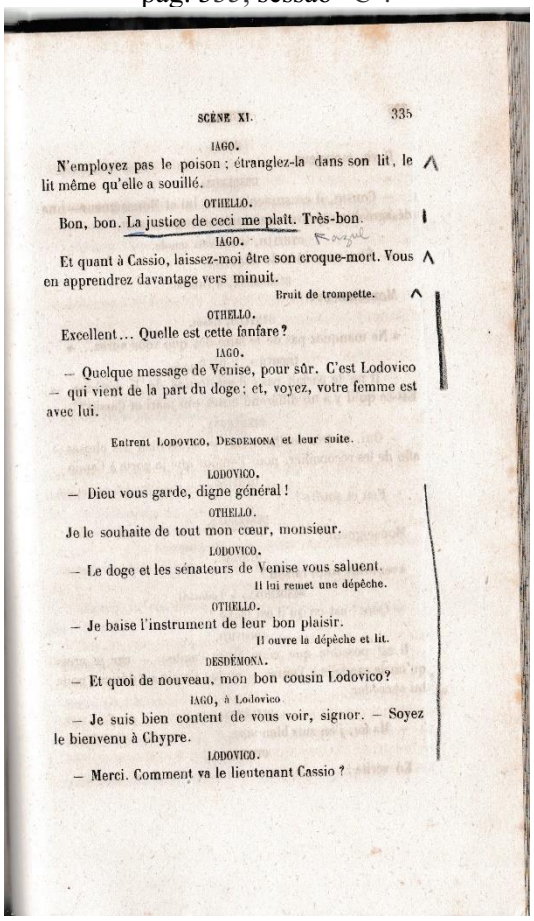
C'est plus affreux encore.

OTHELLO.

Procure-moi du poison, Iago, cette nuit !... Je ne veux pas avoir d'explication avec elle, do peur que son corps et sa beauté ne désarment mon âme encore une fois... Cette nuit, Iago !

10.4.116 Apêndice 10.4.CXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 335

Figura 604 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 335, sessão “C”.



SCÈNE XI. 335

IAGO.

N'employez pas le poison ; étranglez-la dans son lit, le lit même qu'elle a souillé.

OTHELLO.

Bon, bon. La justice de ceci me plaît. Très-bon.

IAGO.

Et quant à Cassio, laissez-moi être son croque-mort. Vous en apprendrez davantage vers minuit.

Bruit de trompette.

OTHELLO.

Excellent... Quelle est cette fanfare ?

IAGO.

— Quelque message de Venise, pour sûr. C'est Lodovico — qui vient de la part du doge ; et, voyez, votre femme est avec lui.

Entrent LODOVICO, DESDEMONA et leur suite.

LODOVICO.

— Dieu vous garde, digne général !

OTHELLO.

Je le souhaite de tout mon cœur, monsieur.

LODOVICO.

— Le doge et les sénateurs de Venise vous saluent.

Il lui remet une dépêche.

OTHELLO.

— Je baise l'instrument de leur bon plaisir.

Il ouvre la dépêche et lit.

DESDÉMONA.

— Et quoi de nouveau, mon bon cousin Lodovico ?

IAGO, à Lodovico.

— Je suis bien content de vous voir, signor. — Soyez le bienvenu à Chypre.

LODOVICO.

— Merci. Comment va le lieutenant Cassio ?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 335).

* Transcrição *

SCÈNE XI. 335

IAGO.

N'employez pas le poison; étranglez-la dans son lit, le lit même qu'elle a souillé.

OTHELLO.

Bon, bon. La justice de ceci me plaît. Très-bon.

IAGO.

Et quant à Cassio, laissez-moi être son croque-mort. Vous en apprendrez davantage vers minuit.

Bruit de trompette.

OTHELLO.

Excellent... Quelle est cette fanfare?

IAGO.

– Quelque message de Venise, pour sûr. C'est Lodovico – qui vient de la part du doge; et, voyez, votre femme est avec lui.

Entrent LODOVICO, DESDEMONA et leur suite.

LODOVICO.

– Dieu vous garde, digne général !

OTHELLO.

Je le souhaite de tout mon coeur, monsieur.

LODOVICO.

– Le doge et les sénateurs de Venise vous saluent.

Il lui remet une dépêche.

OTHELLO.

– Je baise l'instrument de leur bon plaisir.

Il ouvre la dépêche et lit.

DESDÉMONA.

– Et quoi de nouveau, mon bon cousin Lodovico?

IAGO, à Lodovico.

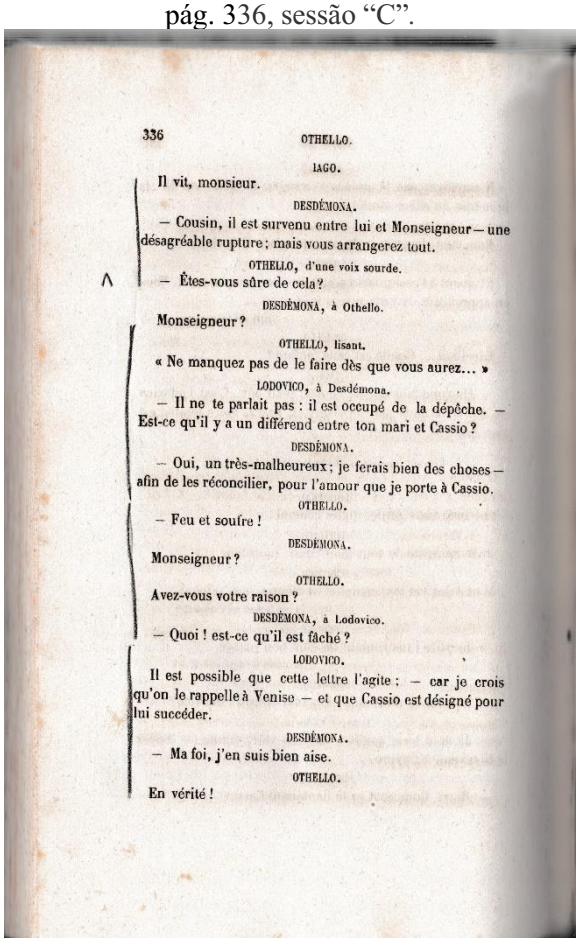
– Je suis bien content de vous voir, signor. – Soyez le bienvenu à Chypre.

LODOVICO.

– Merci. Comment va le lieutenant Cassio ?

10.4.117 Apêndice 10.4.CXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 336

Figura 605 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 336, sessão “C”.



336 OTHELLO.

IAGO.

Il vit, monsieur.

DESDÉMONA.

— Cousin, il est survenu entre lui et Monseigneur — une désagréable rupture; mais vous arrangerez tout.

OTHELLO, d'une voix sourde.

— Êtes-vous sûre de cela?

DESDÉMONA, à Othello.

Monseigneur?

OTHELLO, lisant.

« Ne manquez pas de le faire dès que vous aurez... »

LODOVICO, à Desdémona.

— Il ne te parlait pas : il est occupé de la dépêche. — Est-ce qu'il y a un différend entre ton mari et Cassio?

DESDÉMONA.

— Oui, un très-malheureux; je ferais bien des choses — afin de les réconcilier, pour l'amour que je porte à Cassio.

OTHELLO.

— Feu et soufre!

DESDÉMONA.

Monseigneur?

OTHELLO.

Avez-vous votre raison?

DESDÉMONA, à Lodovico.

— Quoi! est-ce qu'il est fâché?

LODOVICO.

Il est possible que cette lettre l'agite; — car je crois qu'on le rappelle à Venise — et que Cassio est désigné pour lui succéder.

DESDÉMONA.

— Ma foi, j'en suis bien aise.

OTHELLO.

En vérité!

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 336).

* Transcrição *

336 OTHELLO.

IAGO.

Il vit, monsieur.

DESDÉMONA.

– Cousin, il est survenu entre lui et monseigneur – une désagréable rupture; mais vous arrangerez tout.

OTHELLO, d'une voix sourde.

– Êtes-vous sûre de cela ?

DESDÉMONA, à Othello.

Monseigneur ?

OTHELLO, lisant.

« Ne manquez pas de le faire dès que vous aurez… »

LODOVICO, à Desdémona.

– Il ne te parlait pas: il est occupé de la dépêche. – Est-ce qu'il y a un différend entre ton mari et Cassio ?

DESDÉMONA.

– Oui, un très-malheureux; je ferais bien des choses – afin de les réconcilier, pour l'amour que je porte à Cassio.

OTHELLO.

– Feu et soufre !

DESDÉMONA.

Monseigneur ?

OTHELLO.

Avez-vous votre raison ?

DESDÉMONA, à Lodovico.

– Quoi ! est-ce qu'il est fâché ?

LODOVICO.

Il est possible que cette lettre l'agite; – car je crois qu'on le rappelle à Venise – et que Cassio est désigné pour lui succéder.

DESDÉMONA.

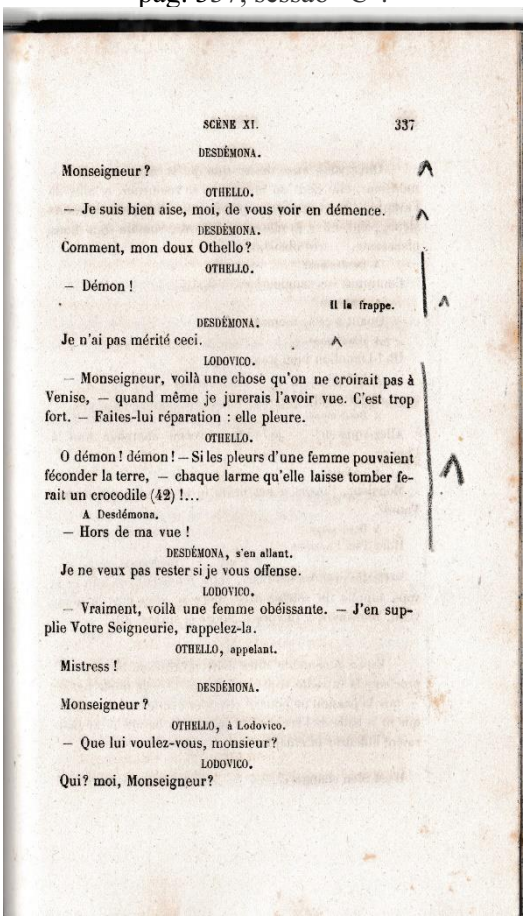
– Ma foi ! J'en suis bien aise.

OTHELLO.

En vérité !

10.4.118 Apêndice 10.4.CXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 337

Figura 606 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 337, sessão “C”.



SCÈNE XI. 337

DESDÉMONA.

Monseigneur ?

OTHELLO.

– Je suis bien aise, moi, de vous voir en démence.

DESDÉMONA.

Comment, mon doux Othello ?

OTHELLO.

– Démon !

Il la frappe.

DESDÉMONA.

Je n'ai pas mérité ceci.

LODOVICO.

– Monseigneur, voilà une chose qu'on ne croirait pas à Venise, – quand même je jurerais l'avoir vue. C'est trop fort. – Faites-lui réparation : elle pleure.

OTHELLO.

O démon ! démon ! – Si les pleurs d'une femme pouvaient féconder la terre, – chaque larme qu'elle laisse tomber ferait un crocodile (42) !...

A Desdémona.

– Hors de ma vue !

DESDÉMONA, s'en allant.

Je ne veux pas rester si je vous offense.

LODOVICO.

– Vraiment, voilà une femme obéissante. – J'en supplie Votre Seigneurie, rappelez-la.

OTHELLO, appelant.

Mistress !

DESDÉMONA.

Monseigneur ?

OTHELLO, à Lodovico.

– Que lui voulez-vous, monsieur ?

LODOVICO.

Qui? moi, Monseigneur?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 337).

* Transcrição *

SCÈNE XI. 337

DESDÉMONA.

Monseigneur ?

OTHELLO.

– Je suis bien aise, moi, de vous voir en démence.

DESDÉMONA.

Comment, mon doux Othello ?

OTHELLO.

– Démon !

Il la frappe.

DESDÉMONA.

Je n'ai pas mérité ceci.

LODOVICO.

– Monseigneur, voilà une chose qu'on ne croirait pas à Venise, – quand même je jurerais l'avoir vue. C'est trop fort. – Faites-lui réparation: elle pleure.

OTHELLO.

O démon ! démon ! – Si les pleurs d'une femme pouvaient féconder la terre, – chaque larme qu'elle laisse tomber ferait un crocodile (42) !...

A Desdémona.

– Hors de ma vue !

DESDÉMONA, s'en allant.

Je ne veux pas rester si je vous offense.

LODOVICO.

– Vraiment, voilà une femme obéissante. – J'en supplie Votre Seigneurie, rappelez-la.

OTHELLO, appelant.

Mistress !

DESDÉMONA.

Monseigneur ?

OTHELLO, à Lodovico.

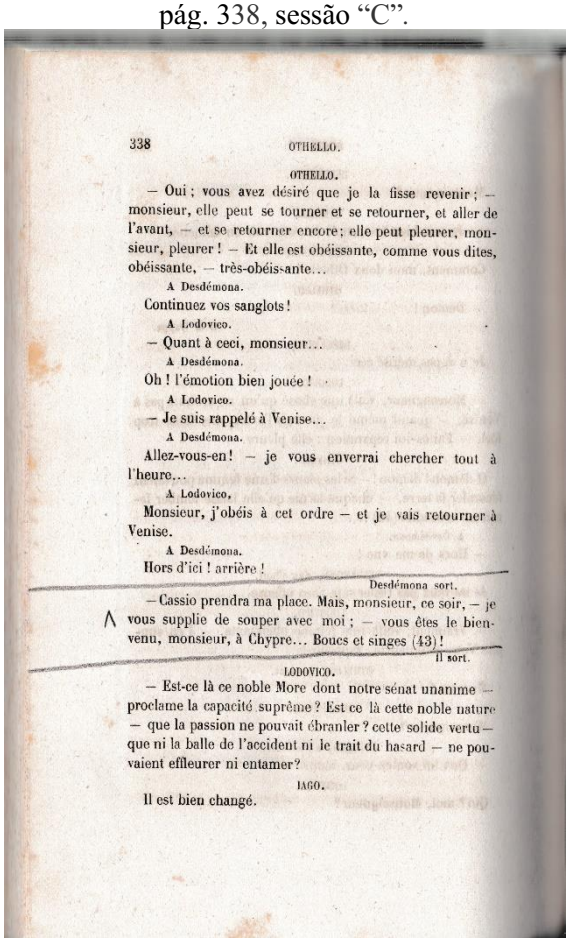
– Que lui voulez-vous, monsieur?

LODOVICO.

Qui? moi. Monseigneur?

10.4.119 Apêndice 10.4.CXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 338

Figura 607 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 338, sessão “C”.



338 OTHELLO.

OTHELLO.

— Oui ; vous avez désiré que je la fisse revenir ; — monsieur, elle peut se tourner et se retourner, et aller de l'avant, — et se retourner encore ; elle peut pleurer, monsieur, pleurer ! — Et elle est obéissante, comme vous dites, obéissante, — très-obéis-sante...

A Desdémona.

Continuez vos sanglots !

A Lodovico.

— Quant à ceci, monsieur...

A Desdémona.

Oh ! l'émotion bien jouée !

A Lodovico.

— Je suis rappelé à Venise...

A Desdémona.

Allez-vous-en ! — je vous enverrai chercher tout à l'heure...

A Lodovico,

Monsieur, j'obéis à cet ordre — et je vais retourner à Venise.

A Desdémona.

Hors d'ici ! arrière !

Desdémona sort.

— Cassio prendra ma place. Mais, monsieur, ce soir, — je vous supplie de souper avec moi ; — vous êtes le bienvenu, monsieur, à Chypre... Boucs et singes (43) !

Il sort.

LODOVICO.

— Est-ce là ce noble More dont notre sénat unanime — proclame la capacité suprême ? Est ce là cette noble nature — que la passion ne pouvait ébranler ? cette solide vertu — que ni la balle de l'accident ni le trait du hasard — ne pouvaient effleurer ni entamer ?

IAGO.

Il est bien changé.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 338).

* Transcrição *

338 OTHELLO.

OTHELLO.

– Oui; vous avez désiré que je la fisse revenir; – monsieur, elle peut se tourner et se retourner, et aller de l'avant, – et se retourner encore; elle peut pleurer, monsieur, pleurer ! – Et elle est obéissante, comme vous dites, obéissante, – très-obéissante...

A Desdémona.

Continuez vos sanglots !

A Lodovico.

– Quant à ceci, monsieur...

A Desdémona.

Oh ! l'émotion bien jouée !

A Lodovico.

– Je suis rappelé à Venise...

A Desdémona.

Allez-vous-en! – je vous enverrai chercher tout à l'heure...

A Lodovico,

Monsieur, j'obéis à cet ordre – et je vais retourner à Venise.

A Desdémona.

Hors d'ici ! arrière !

Desdémona sort.

– Cassio prendra ma place. Mais, monsieur, ce soir, – je vous supplie de souper avec moi; – vous êtes le bienvenu, monsieur, à Chypre... Boucs et singes (43) !

Il sort.

LODOVICO.

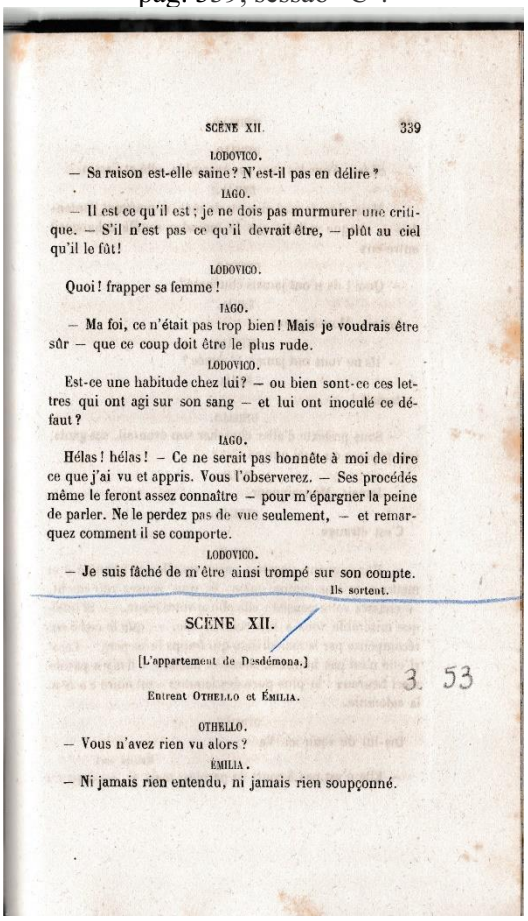
– Est-ce là ce noble More dont notre sénat unanime – proclame la capacité suprême ? Est ce là cette noble nature – que la passion ne pouvait ébranler? cette solide vertu – que ni la balle de l'accident ni le trait du hasard – ne pouvaient effleurer ni entamer?

IAGO.

Il est bien changé.

10.4.120 Apêndice 10.4.CXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 339

Figura 608 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 339, sessão “C”.



SCÈNE XII. 339

LODOVICO.

— Sa raison est-elle saine? N'est-il pas en délire ?

IAGO.

— Il est ce qu'il est ; je ne dois pas murmurer une critique. — S'il n'est pas ce qu'il devrait être, — plût au ciel qu'il le fût!

LODOVICO.

Quoi ! frapper sa femme !

IAGO.

— Ma foi, ce n'était pas trop bien ! Mais je voudrais être sûr — que ce coup doit être le plus rude.

LODOVICO.

Est-ce une habitude chez lui? — ou bien sont-ce ces lettres qui ont agi sur son sang — et lui ont inoculé ce défaut ?

IAGO.

Hélas ! hélas ! — Ce ne serait pas honnête à moi de dire ce que j'ai vu et appris. Vous l'observerez. — Ses procédés même le feront assez connaître — pour m'épargner la peine de parler. Ne le perdez pas de vue seulement, — et remarquez comment il se comporte.

LODOVICO.

— Je suis fâché de m'être ainsi trompé sur son compte.

Ils sortent.

SCENE XII.

[L'appartement de Desdémona.]

3. 53

Entrent OTHELLO et ÉMILIA.

OTHELLO.

— Vous n'avez rien vu alors ?

ÉMILIA.

— Ni jamais rien entendu, ni jamais rien soupçonné.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 339).

* Transcrição *

SCÈNE XII. 339

LODOVICO.

– Sa raison est-elle saine? N'est-il pas en délire?

IAGO.

– Il est ce qa'il est; je ne dois pas murmurer une critique. – S'il n'est pas ce qu'il devrait être, – plût au ciel qu'il le fût!

LODOVICO.

Quoi ! frapper sa femme !

IAGO.

– Ma foi, ce n'était pas trop bien ! Mais je voudrais être sûr – que ce coup doit être le plus rude.

LODOVICO.

Est-ce une habitude chez lui? – ou bien sont-ce ces lettres qui ont agi sur son sang – et lui ont inoculé ce défaut ?

IAGO.

Hélas ! hélas ! – Ce ne serait pas honnête à moi de dire ce que j'ai vu et appris. Vous l'observerez. – Ses procédés même le feront assez connaître – pour m'épargner la peine de parler. Ne le perdez pas de vue seulement, – et remarquez comment il se comporte.

LODOVICO.

– Je suis fâché de m'être ainsi trompé sur son compte.

SCÈNE XII.

[L'appartement de D'isdémona.]

Entrent Othello et Émilia. 3. 53

OTHELLO.

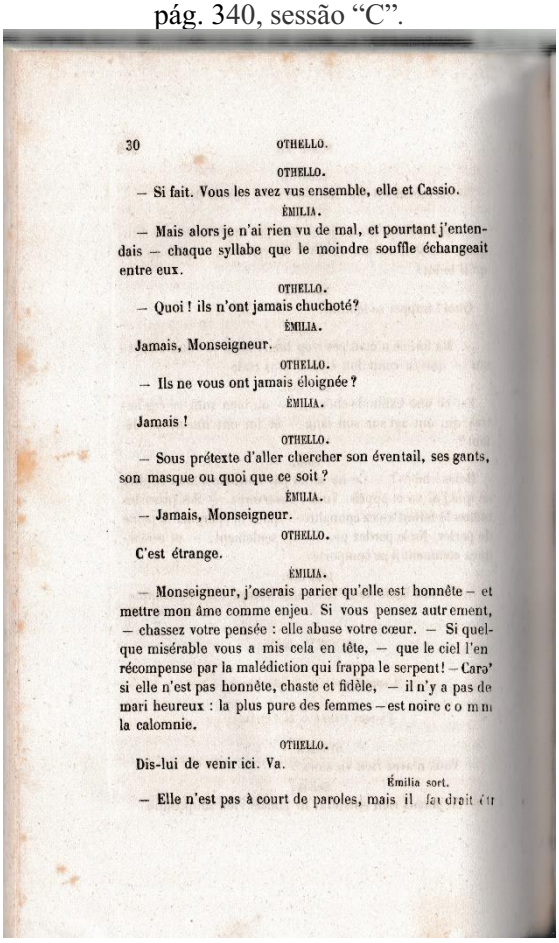
– Vous n'avez rien vu alors ?

ÉMILIA.

– Ni jamais rien entendu, ni jamais rien soupçonné.

10.4.121 Apêndice 10.4.CXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 340

Figura 609 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 340, sessão “C”.



30 OTHELLO.

OTHELLO.

— Si fait. Vous les avez vus ensemble, elle et Cassio.

ÉMILIA.

— Mais alors je n'ai rien vu de mal, et pourtant j'entendais — chaque syllabe que le moindre souffle échangeait entre eux.

OTHELLO.

— Quoi ! ils n'ont jamais chuchoté?

ÉMILIA.

Jamais, Monseigneur.

OTHELLO.

— Ils ne vous ont jamais éloignée ?

ÉMILIA.

Jamais !

OTHELLO.

— Sous prétexte d'aller chercher son éventail, ses gants, son masque ou quoi que ce soit ?

ÉMILIA.

— Jamais, Monseigneur.

OTHELLO.

C'est étrange.

ÉMILIA.

— Monseigneur, j'oserais parier qu'elle est honnête — et mettre mon âme comme enjeu. Si vous pensez autrement, — chassez votre pensée : elle abuse votre cœur. — Si quelque misérable vous a mis cela en tête, — que le ciel l'en récompense par la malédiction qui frappa le serpent! — Cara' si elle n'est pas honnête, chaste et fidèle, — il n'y a pas de mari heureux : la plus pure des femmes — est noire comme la calomnie.

OTHELLO.

Dis-lui de venir ici. Va.

Émilia sort.

— Elle n'est pas à court de paroles, mais il faudrait être

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 340).

* Transcrição *

340 OTHELLO.

OTHELLO.

– Si fait. Vous les avez vus ensemble, elle et Cassio.

ÉMLIA.

– Mais alors je n'ai rien vu de mal, et pourtant j'entendais – chaque syllabe que le moindre souffle échangeait entre eux.

OTHELLO.

– Quoi ! ils n'ont jamais chuchoté?

ÉMILIA.

Jamais, Monseigneur.

OTHELLO.

– Ils ne vous ont jamais éloignée ?

ÉMILIA.

Jamais !

OTHELLO.

– Sous prétexte d'aller chercher son éventail, ses gants, son masque ou quoi que ce soit ?

ÉMILIA.

– Jamais, Monseigneur.

OTHELLO.

C'est étrange.

ÉMILIA.

– Monseigneur, j'oserais parier qu'elle est honnête -et mettre mon âme comme enjeu. Si vous pensez autrement, – chassez votre pensée: elle abuse votre coeur. – Si quelque misérable vous a mis cela en tête, – que le ciel l'en récompense par la malédiction qui frappa le serpent! – Cara' si elle n'est pas honnête, chaste et fidèle, – il n'y a pas de mari heureux: la plus pure des femmes – est noire comm la calomnie.

OTHELLO.

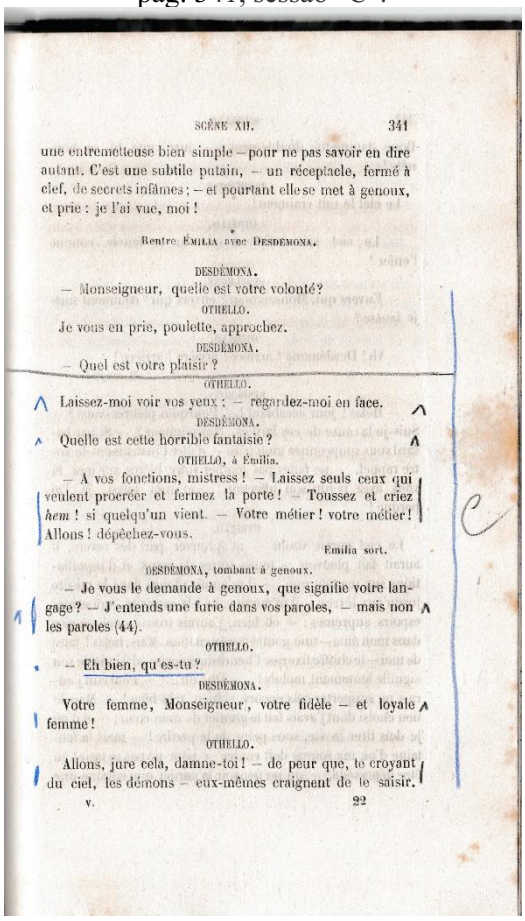
Dis-lui de venir ici. Va.

Émilia sort.

– Elle n'est pas h court de paroles, mais il faudrait être

10.4.122 Apêndice 10.4.CXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 341

Figura 610 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 341, sessão “C”.



SCÈNE XII. 341

une entremetteuse bien simple – pour ne pas savoir en dire autant. C'est une subtile putain, – un réceptacle, fermé à clef, de secrets infâmes; – et pourtant elle se met à genoux, et prie : je l'ai vue, moi !

Rentre ÉMILIA avec DESDÉMONA.

DESDÉMONA.

– Monseigneur, quelle est votre volonté?

OTHELLO.

Je vous en prie, poulette, approchez.

DESDÉMONA.

– Quel est votre plaisir ?

OTHELLO.

Laissez-moi voir vos yeux ; – regardez-moi en face.

DESDÉMONA.

Quelle est cette horrible fantaisie ?

OTHELLO, à Émilia.

– A vos fonctions, mistress ! – Laissez seuls ceux qui veulent procréer et fermez la porte ! – Toussez et criez *hem* ! si quelqu'un vient. – Votre métier ! votre métier ! Allons ! dépêchez-vous.

Émilia sort.

DESDÉMONA, tombant à genoux.

– Je vous le demande à genoux, que signifie votre langage? – J'entends une furie dans vos paroles, – mais non les paroles (44).

OTHELLO.

– Eh bien, qu'es-tu ?

DESDÉMONA.

Votre femme, Monseigneur, votre fidèle – et loyale femme !

OTHELLO.

Allons, jure cela, damne-toi ! – de peur que, te croyant du ciel, les démons – eux-mêmes craignent de te saisir.

v. 22

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 341).

* Transcrição *

SCÈNE XII. 341

une entremetteuse bien simple – pour ne pas savoir en dire autant. C'est une subtile putain, – un réceptacle, fermé à clef, do secrets infâmes; -et pourtant elle se met à genoux, et prie: je l'ai vue, moi !

Rentre Émilia avec Desdémona.

DESDÉMONA.

– Monseigneur, quelle est votre volonté?

OTHELLO.

Je vous en prie, poulette, approchez.

DESDÉMONA.

– Quel est votre plaisir ?

OTHELLO.

Laissez-moi voir vos yeux; – regardez-moi en face.

DESDÉMONA.

Quelle est cette horrible fantaisie ?

OTHELLO, à Émilia.

– A vos fonctions, mistress ! – Laissez seuls ceux qui veulent procréer et fermez la porte ! – Toussez et criez hem ! si quelqu'un vient. – Votre métier! votre métier! Allons ! dépêchez-vous.

Émilia sort.

DESDÉMONA, tombant à genoux.

– Je vous le demande à genoux, que signifie votre langage? – J'entends une furie dans vos paroles, – mais non les paroles (44).

OTHELLO.

– Eh bien, qu'es-tu?

DESDÉMONA.

Votre femme. Monseigneur, votre fidèle – et loyale femme !

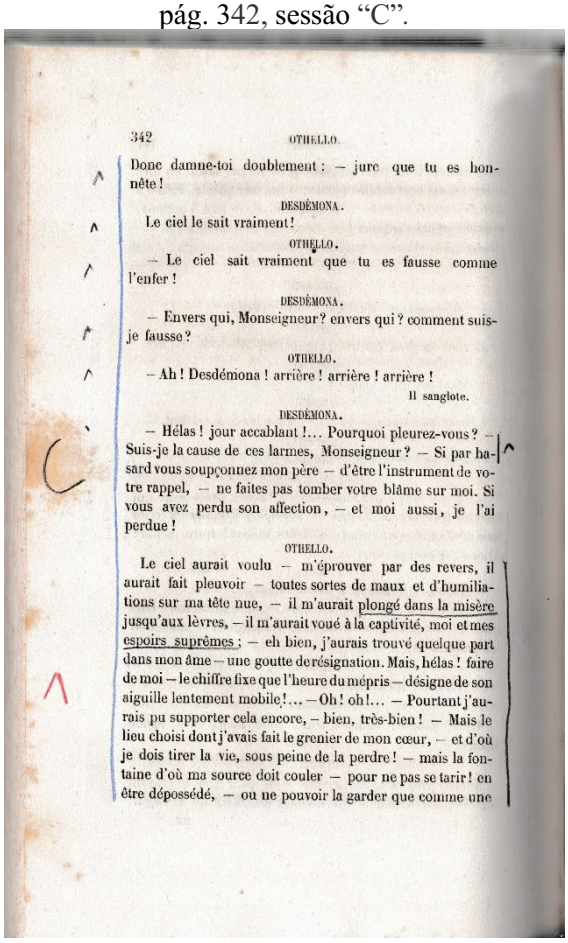
OTHELLO.

Allons, jure cela, damne-toi! – de peur que, te croyant du ciel, les démons – eux-mêmes craignent de te saisir.

v. 22

10.4.123 Apêndice 10.4.CXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 342

Figura 611 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 342, sessão “C”.



342 OTHELLO.

Donc damne-toi doublement : — jure que tu es honnête !

DESDÉMONA.

Le ciel le sait vraiment !

OTHELLO.

— Le ciel sait vraiment que tu es fausse comme l'enfer !

DESDÉMONA.

— Envers qui, Monseigneur ? envers qui ? comment suis-je fausse ?

OTHELLO.

— Ah ! Desdémona ! arrière ! arrière ! arrière !

Il sanglote.

DESDÉMONA.

— Hélas ! jour accablant !... Pourquoi pleurez-vous ? — Suis-je la cause de ces larmes, Monseigneur ? — Si par hasard vous soupçonnez mon père — d'être l'instrument de votre rappel, — ne faites pas tomber votre blâme sur moi. Si vous avez perdu son affection, — et moi aussi, je l'ai perdue !

OTHELLO.

Le ciel aurait voulu — m'éprouver par des revers, il aurait fait pleuvoir — toutes sortes de maux et d'humiliations sur ma tête nue, — il m'aurait plongé dans la misère jusqu'aux lèvres, — il m'aurait voué à la captivité, moi et mes espoirs suprêmes ; — eh bien, j'aurais trouvé quelque part dans mon âme — une goutte de résignation. Mais, hélas ! faire de moi — le chiffre fixe que l'heure du mépris — désigne de son aiguille lentement mobile !... — Oh ! oh !... — Pourtant j'aurais pu supporter cela encore, — bien, très-bien ! — Mais le lieu choisi dont j'avais fait le grenier de mon cœur, — et d'où je dois tirer la vie, sous peine de la perdre ! — mais la fontaine d'où ma source doit couler — pour ne pas se tarir ! en être dépossédé, — ou ne pouvoir la garder que comme une

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 342).

* Transcrição *

342 OTHELLO.

Donc damne-toi doublement: – jure que tu es honnête !

DESDÉMONA.

Le ciel le sait vraiment !

OTHELLO.

– Le ciel sait vraiment que tu es fausse comme l'enfer !

DESDÉMONA.

– Envers qui, Monseigneur? envers qui ? comment suis-je fausse?

OTHELLO.

– Ah ! Desdémona ! arrière ! arrière ! arrière !

Il sanglote.

DESDÉMONA.

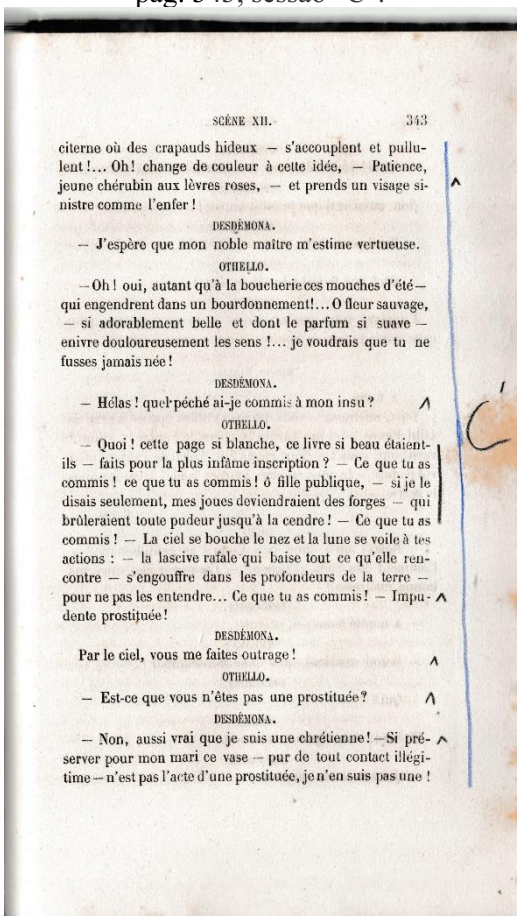
– Hélas ! jour accablant !... Pourquoi pleurez-vous? – Suis-je la cause de ces larmes, Monseigneur ? – Si par hasard vous soupçonnez mon père – d'être l'instrument de votre rappel, – ne faites pas tomber votre blâme sur moi. Si vous avez perdu son affection, – et moi aussi, je l'ai perdue !

OTHELLO.

Le ciel aurait voulu – m'éprouver par des revers, il aurait fait pleuvoir – toutes sortes de maux et d'humiliations sur ma tête nue, – il m'aurait plongé dans la misère jusqu'aux lèvres, – il m'aurait voué à la captivité, moi et mes espoirs suprêmes; – eh bien, j'aurais trouvé quelque part dans mon âme – une goutte de résignation. Mais, hélas ! faire de moi – le chiffre fixe que l'heure du mépris – désigne de son aiguille lentement mobile,!... – Oh! ohi... – Pourtant j'aurais pu supporter cela encore, – bien, très-bien ! – Mais le lieu choisi dontj'avais fait le grenier de mon coeur, – etd'où je dois tirer la vie, sous peine de la perdre ! – mais la fontaine d'où ma source doit couler – pour ne pas se tarir ! en être dépossédé, – ou ne pouvoir la garder que comme une

10.4.124 Apêndice 10.4.CXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 343

Figura 612 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 343, sessão “C”.



SCÈNE XII. 343

citerne où des crapauds hideux — s'accouplent et pullulent !... Oh! change de couleur à cette idée, — Patience, jeune chérubin aux lèvres roses, — et prends un visage sinistre comme l'enfer !

DESDÉMONA.

— J'espère que mon noble maître m'estime vertueuse.

OTHELLO.

— Oh ! oui, autant qu'à la boucherie ces mouches d'été — qui engendrent dans un bourdonnement!... O fleur sauvage, — si adorablement belle et dont le parfum si suave — enivre douloureusement les sens !... je voudrais que tu ne fusses jamais née !

DESDÉMONA.

— Hélas ! quel péché ai-je commis à mon insu ?

OTHELLO.

— Quoi ! cette page si blanche, ce livre si beau étaient-ils — faits pour la plus infâme inscription ? — Ce que tu as commis ! ce que tu as commis ! ô fille publique, — si je le disais seulement, mes joues deviendraient des forges — qui brûleraient toute pudeur jusqu'à la cendre ! — Ce que tu as commis ! — La ciel se bouche le nez et la lune se voile à tes actions : — la lascive rafale qui baise tout ce qu'elle rencontre — s'engouffre dans les profondeurs de la terre — pour ne pas les entendre... Ce que tu as commis ! — Impudente prostituée !

DESDÉMONA.

Par le ciel, vous me faites outrage !

OTHELLO.

— Est-ce que vous n'êtes pas une prostituée ?

DESDÉMONA.

— Non, aussi vrai que je suis une chrétienne ! — Si préserver pour mon mari ce vase — pur de tout contact illégitime — n'est pas l'acte d'une prostituée, je n'en suis pas une !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 343).

* Transcrição *

SCÈNE XII. 343

citerne où des crapauds hideux – s'accouplent et pullulent!... Oh! change de couleur à cette idée, – Patience, jeune chérubin aux lèvres roses, – et prends un visage sinistre comme l'enfer !

DESDÉMONA.

– J'espère que mon noble maître m'estime vertueuse.

OTHELLO.

– Oh ! oui, autant qu'à la boucherie ces mouches d'été – qui engendrent dans un bourdonnement!... fleur sauvage, – si adorablement belle et dont le parfum si suave – enivre douloureusement les sens !... je voudrais que tu ne fusses jamais née !

DESDÉMONA.

– Hélas ! quel péché ai-je commis à mon insu ?

OTHELLO.

– Quoi ! cette page si blanche, ce livre si beau étaient-ils – faits pour la plus infâme inscription ? – Ce que tu as commis ! ce que tu as commis! ô fille publique, – si je le disais seulement, mes joues deviendraient des forges – qui brûleraient toute pudeur jusqu'à la cendre ! – Ce que tu as commis ! – La ciel se bouche le nez et la lune se voile à tes actions: – la lascive rafale qui baise tout ce qu'elle rencontre – s'engouffre dans les profondeurs de la terre – pour ne pas les entendre... Ce que tu as commis! – Impudente prostituée !

DESDÉMONA.

Par le ciel, vous me faites outrage !

OTHELLO.

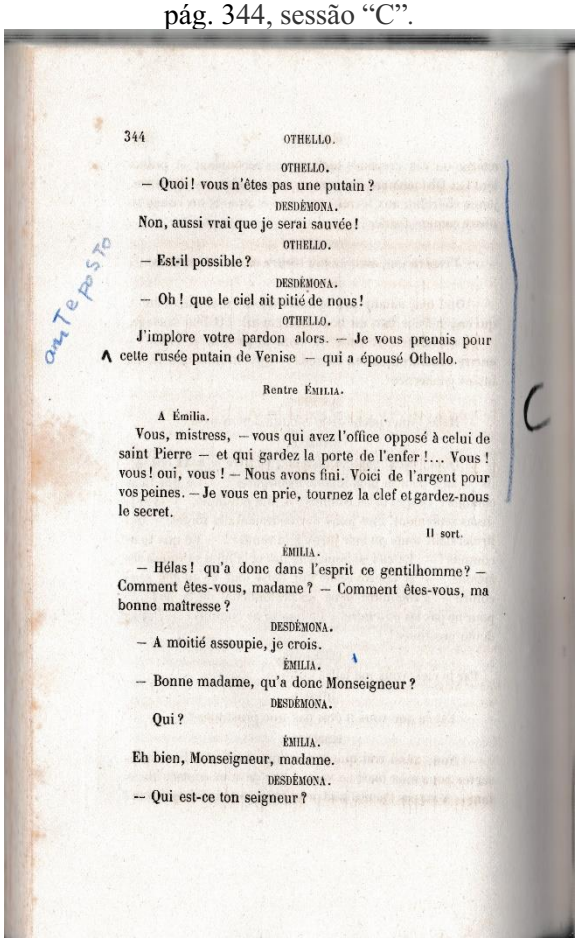
– Est-ce que vous n'êtes pas une prostituée ?

DESDÉMONA.

– Non, aussi vrai que je suis une chrétienne! – Si préserver pour mon mari ce vase – pur de tout contact illégitime – n'est pas l'acte d'une prostituée, je n'en suis pas une !

10.4.125 Apêndice 10.4.CXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 344

Figura 613 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 344, sessão “C”.



344 OTHELLO.

OTHELLO.

– Quoi ! vous n'êtes pas une putain ?

DESDÉMONA.

Non, aussi vrai que je serai sauvée !

OTHELLO.

– Est-il possible ?

DESDÉMONA.

– Oh ! que le ciel ait pitié de nous !

OTHELLO.

J'implore votre pardon alors. – Je vous prenais pour cette rusée putain de Venise – qui a épousé Othello.

Rentre ÉMILIA.

A Émilia.

Vous, mistress, – vous qui avez l'office opposé à celui de saint Pierre – et qui gardez la porte de l'enfer !... Vous ! vous ! oui, vous ! – Nous avons fini. Voici de l'argent pour vos peines. – Je vous en prie, tournez la clef et gardez-nous le secret.

Il sort.

ÉMILIA.

– Hélas ! qu'a donc dans l'esprit ce gentilhomme ? – Comment êtes-vous, madame ? – Comment êtes-vous, ma bonne maîtresse ?

DESDÉMONA.

– A moitié assoupie, je crois.

ÉMILIA.

– Bonne madame, qu'a donc Monseigneur ?

DESDÉMONA.

Qui ?

ÉMILIA.

Eh bien, Monseigneur, madame.

DESDÉMONA.

– Qui est-ce ton seigneur ?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 344).

* Transcrição *

344 OTHELLO.

OTHELLO.

– Quoi ! vous n'êtes pas une putain ?

DESDÉMONA.

Non, aussi vrai que je serai sauvée !

OTHELLO.

– Est-il possible ?

DESDÉMONA.

– Oh ! que le ciel ait pitié de nous !

OTHELLO.

J'implore votre pardon alors. – Je vous prenais pour cette rusée putain de Venise – qui a épousé Othello.

Rentre ÉMILIA.

A Émilia.

Vous, mistress, – vous qui avez l'office opposé à celui de saint Pierre – et qui gardez la porte de l'enfer !... Vous ! vous ! oui, vous ! – Nous avons fini. Voici de l'argent pour vos peines. – Je vous en prie, tournez la clef et gardez-nous le secret.

Il sort.

ÉMILIA.

– Hélas ! qu'a donc dans l'esprit ce gentilhomme ? – Comment êtes-vous, madame ? – Comment êtes-vous, ma bonne maîtresse ?

DESDÉMONA.

– A moitié assoupie, je crois,

ÉMILIA.

– Bonne madame, qu'a donc Monseigneur ?

DESDÉMONA.

Qui ?

ÉMILIA.

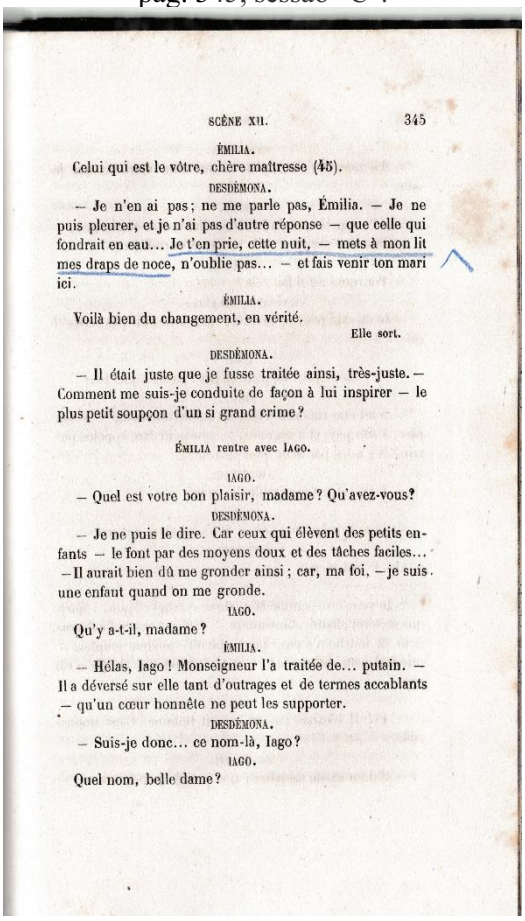
Eh bien, Monseigneur, madame.

DESDÉMONA.

– Qui est-ce ton seigneur ?

10.4.126 Apêndice 10.4.CXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 345

Figura 614 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 345, sessão “C”.



SCÈNE XII. 345

ÉMILIA.

Celui qui est le vôtre, chère maîtresse (45).

DESDÉMONA.

– Je n'en ai pas; ne me parle pas, Émilia. – Je ne puis pleurer, et je n'ai pas d'autre réponse – que celle qui fondrait en eau... Je t'en prie, cette nuit, – mets à mon lit mes draps de noce, n'oublie pas... – et fais venir ton mari ici.

ÉMILIA.

Voilà bien du changement, en vérité.

Elle sort.

DESDÉMONA.

– Il était juste que je fusse traitée ainsi, très-juste. – Comment me suis-je conduite de façon à lui inspirer – le plus petit soupçon d'un si grand crime?

ÉMILIA rentre avec IAGO.

IAGO.

– Quel est votre bon plaisir, madame? Qu'avez-vous?

DESDÉMONA.

– Je ne puis le dire. Car ceux qui élèvent des petits enfants – le font par des moyens doux et des tâches faciles... – Il aurait bien dû me gronder ainsi; car, ma foi, – je suis une enfant quand on me gronde.

IAGO.

Qu'y a-t-il, madame?

ÉMILIA.

– Hélas, Iago! Monseigneur l'a traitée de... putain. – Il a déversé sur elle tant d'outrages et de termes accablants – qu'un cœur honnête ne peut les supporter.

DESDÉMONA.

– Suis-je donc... ce nom-là, Iago?

IAGO.

Quel nom, belle dame?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 345).

* Transcrição *

SCÈNE XII. 345

ÉMILIA.

Celui qui est le vôtre, chère maîtresse (45).

DESDÉMONA.

– Je n'en ai pas; ne me parle pas, Émilia. – Je ne puis pleurer, et je n'ai pas d'autre réponse – que celle qui fondrait en eau... Je t'en prie, cette nuit, – mets à mon lit mes draps de noce, n'oublie pas... – et fais venir ton mari ici.

ÉMILIA.

Voilà bien du changement, en vérité.

Elle sort.

DESDÉMONA.

– Il était juste que je fusse traitée ainsi, très-juste. – Comment me suis-je conduite de façon à lui inspirer – le plus petit soupçon d'un si grand crime ?

Émilia rentre avec IAGO.

IAGO.

– Quel est votre bon plaisir, madame ? Qu avez-vous?

DESDÉMONA.

– Je ne puis le dire. Car ceux qui élèvent des petits enfants – le font par des moyens doux et des tâches faciles... – Il aurait bien dû me gronder ainsi; car, ma foi, – je suis une enfant quand on me gronde.

IAGO.

Qu'y a-t-il, madame?

ÉMILIA.

– Hélas, Iago ! Monseigneur l'a traitée de... putain. – Il a déversé sur elle tant d'outrages et de termes accablants – qu'un coeur honnête ne peut les supporter.

DESDÉMONA.

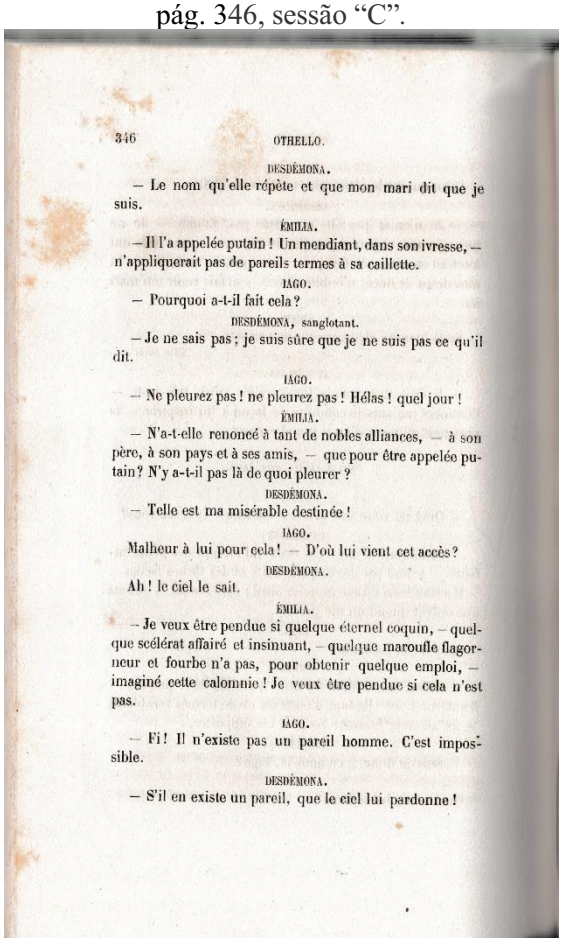
– Suis-je donc... ce nom-là, Iago?

IAGO.

Quel nom, belle dame?

10.4.127 Apêndice 10.4.CXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 346

Figura 615 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 346, sessão “C”.



346 OTHELLO.

DESDÉMONA.

— Le nom qu'elle répète et que mon mari dit que je suis.

ÉMILIA.

— Il l'a appelée putain ! Un mendiant, dans son ivresse, — n'appliquerait pas de pareils termes à sa caillette.

IAGO.

— Pourquoi a-t-il fait cela ?

DESDÉMONA, sanglotant.

— Je ne sais pas ; je suis sûre que je ne suis pas ce qu'il dit.

IAGO.

— Ne pleurez pas ! ne pleurez pas ! Hélas ! quel jour !

ÉMILIA.

— N'a-t-elle renoncé à tant de nobles alliances, — à son père, à son pays et à ses amis, — que pour être appelée putain? N'y a-t-il pas là de quoi pleurer ?

DESDÉMONA.

— Telle est ma misérable destinée !

IAGO.

Malheur à lui pour cela ! — D'où lui vient cet accès?

DESDÉMONA.

Ah ! le ciel le sait.

ÉMILIA.

— Je veux être pendue si quelque éternel coquin, — quelque scélérat affairé et insinuant, — quelque maroufle flagorneur et fourbe n'a pas, pour obtenir quelque emploi, — imaginé cette calomnie ! Je veux être pendue si cela n'est pas.

IAGO.

— Fi ! Il n'existe pas un pareil homme. C'est impossible.

DESDÉMONA.

— S'il en existe un pareil, que le ciel lui pardonne !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 346).

* Transcrição *

346 OTHELLO.

DESDÉMONA.

– Le nom qu'elle répète et que mon mari dit que je suis.

ÉMILIA.

– Il l'a appelée putain ! Un mendiant, dans son ivresse, – n'appliquerait pas de pareils termes à sa caillette.

IAGO.

– Pourquoi a-t-il fait cela ?

DESDÉMONA, sanglotant.

– Je ne sais pas; je suis sûre que je ne suis pas ce qu'il dit.

IAGO.

– Ne pleurez pas ! ne pleurez pas ! Hélas ! quel jour !

ÉMILIA.

– N'a-t-elle renoncé à tant de nobles alliances, – à son père, à son pays et à ses amis, – que pour être appelée putain? N'y a-t-il pas là de quoi pleurer ?

DESDÉMONA.

– Telle est ma misérable destinée !

IAGO.

Malheur à lui pour cela! – D'où lui vient cet accès?

DESDÉMONA.

Ah ! le ciel le sait.

ÉMILIA.

– Je veux être pendue si quelque éternel coquin, – quelque scélérat affairé et insinuant, – quelque maroufle flagorneur et fourbe n'a pas, pour obtenir quelque emploi, – imaginé cette calomnie ! Je veux être pendue si cela n'est pas.

IAGO.

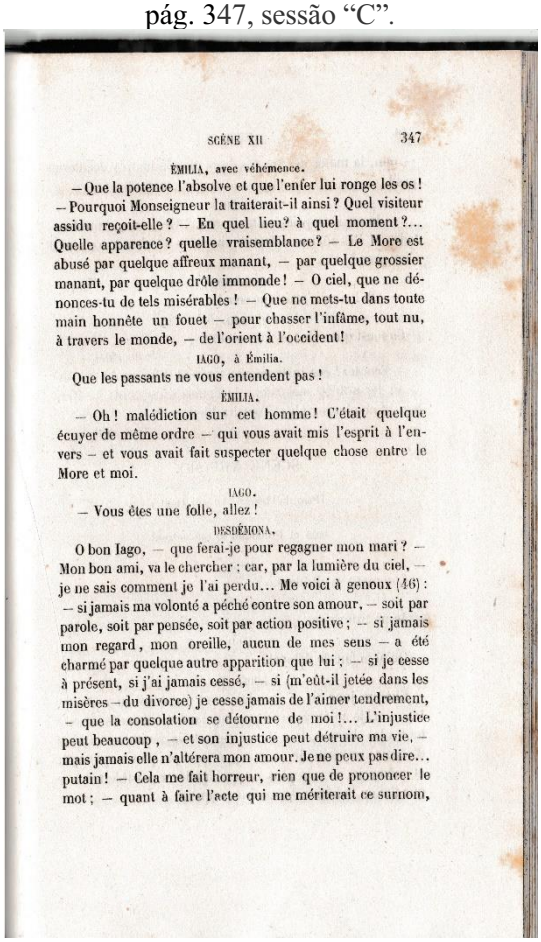
– Fi! I! n'existe pas un pareil homme. C'est impossible.

DESDÉMONA.

– S'il en existe un [lareil, que le ciel lui pardonne !

10.4.128 Apêndice 10.4.CXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 347

Figura 616 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 347, sessão “C”.



SCÈNE XII 347

ÉMILIA, avec véhémence.

— Que la potence l'absolve et que l'enfer lui ronge les os ! — Pourquoi Monseigneur la traiterait-il ainsi ? Quel visiteur assidu reçoit-elle ? — En quel lieu ? à quel moment ?... Quelle apparence ? quelle vraisemblance ? — Le More est abusé par quelque affreux manant, — par quelque grossier manant, par quelque drôle immonde ! — O ciel, que ne dénonces-tu de tels misérables ! — Que ne mets-tu dans toute main honnête un fouet — pour chasser l'infâme, tout nu, à travers le monde, — de l'orient à l'occident !

IAGO, à Émilia.

Que les passants ne vous entendent pas !

ÉMILIA.

— Oh ! malédiction sur cet homme ! C'était quelque écuyer de même ordre — qui vous avait mis l'esprit à l'envers — et vous avait fait suspecter quelque chose entre le More et moi.

IAGO.

— Vous êtes une folle, allez !

DESDÉMONA.

O bon Iago, — que ferai-je pour regaguer mon mari ? — Mon bon ami, va le chercher ; car, par la lumière du ciel, — je ne sais comment je l'ai perdu... Me voici à genoux (46) : — si jamais ma volonté a péché contre son amour, — soit par parole, soit par pensée, soit par action positive ; — si jamais mon regard, mon oreille, aucun de mes sens — a été charmé par quelque autre apparition que lui ; — si je cesse à présent, si j'ai jamais cessé, — si (m'eût-il jetée dans les misères — du divorce) je cesse jamais de l'aimer tendrement, — que la consolation se détourne de moi !... L'injustice peut beaucoup, — et son injustice peut détruire ma vie, — mais jamais elle n'altérera mon amour. Je ne peux pas dire... putain ! — Cela me fait horreur, rien que de prononcer le mot ; — quant à faire l'acte qui me mériterait ce surnom,

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 347).

* Transcrição *

SCÈNE XII **347**

ÉMILIA, avec véhémence.

– Que la potence l'absolve et que l'enfer lui ronge les os ! – Pourquoi Monseigneur la traiterait-il ainsi ? Quel visiteur assidu reçoit-elle? – En quel lieu? à quel moment?... Quelle apparence? quelle vraisemblance? – Le More est abusé par quelque affreux manant, – par quelque grossier manant, par quelque drôle immonde ! – ciel, que ne dénonces- tu de tels misérables ! – Que ne mets-tu dans toute main honnête un fouet – pour chasser l'infâme, tout nu, à travers le monde, – de l'orient à l'occident !

IAGO, à Émilia.

Que les passants ne vous entendent pas !

ÉMILIA.

– Oh ! malédiction sur cet homme ! C'était quelque écuyer de même ordre – qui vous avait mis l'esprit à l'envers – et vous avait fait suspecter quelque chose entre le More et moi.

IAGO.

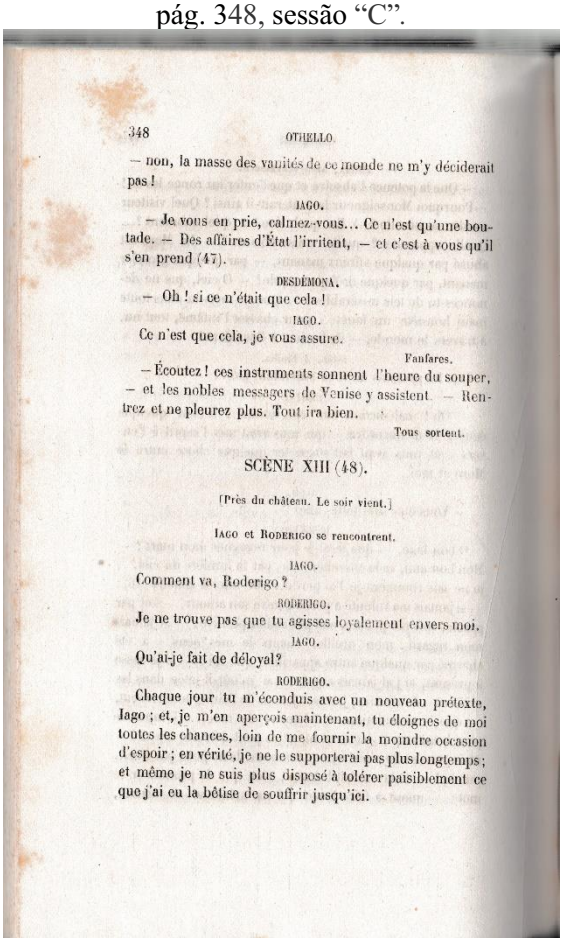
– Vous êtes une folle, allez !

DESDÉMONA.

O bon lago, – que ferai-je pour regagner mon mari ? – Mon bon ami, va le chercher; car, par la lumière du ciel, – je ne sais commentée l'ai perdu... Me voici à genoux (46): – si jamais ma volonté a péché contre son amour, – soit par parole, soit par pensée, soit par action positive; – si jamais mon regard, mon oreille, aucun de mes sens – a été charmé par quelque autre apparition que lui; – si je cesse à présent, si j'ai jamais cessé, – si (m'eût-il jetée dans les misères – du divorce) je cesse jamais de l'aimer tendrement, – que la consolation se détourne de moi!... L'injustice peut beaucoup, – et son injustice peut détruire ma vie, – mais jamais elle n'altérera mon amour. Je ne peux pas dire... putain ! – Cela me fait horreur, rien que de prononcer le mot; – quant à faire l'acte qui me mériterait ce surnom,

10.4.129 Apêndice 10.4.CXXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 348

Figura 617 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 348, sessão “C”.



348 OTHELLO.

– non, la masse des vanités de ce monde ne m'y déciderait pas !

IAGO.

– Je vous en prie, calmez-vous... Ce n'est qu'une boutade. – Des affaires d'État l'irritent, – et c'est à vous qu'il s'en prend (47).

DESDÉMONA.

– Oh ! si ce n'était que cela !

IAGO.

Ce n'est que cela, je vous assure.

Fanfares.

– Écoutez ! ces instruments sonnent l'heure du souper, – et les nobles messagers de Venise y assistent. – Rentrez et ne pleurez plus. Tout ira bien.

Tous sortent.

SCÈNE XIII (48).

[Près du château. Le soir vient.]

IAGO et RODERIGO se rencontrent.

IAGO.

Comment va, Roderigo ?

RODERIGO.

Je ne trouve pas que tu agisses loyalement envers moi.

IAGO.

Qu'ai-je fait de déloyal?

RODERIGO.

Chaque jour tu m'éconduis avec un nouveau prétexte, Iago ; et, je m'en aperçois maintenant, tu éloignes de moi toutes les chances, loin de me fournir la moindre occasion d'espoir ; en vérité, je ne le supporterai pas plus longtemps ; et même je ne suis plus disposé à tolérer paisiblement ce que j'ai eu la bêtise de souffrir jusqu'ici.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 348).

* Transcrição *

348 **OTHELLO.**

– non, la masse des vanités de ce monde ne m'y déciderait pas !

IAGO.

– Je vous en prie, calmez-vous... Ce n'est qu'une boutade. – Des affaires d'Etat l'irritent, – et c'est à vous qu'il s'en prend (47).

DESDÉMONA.

– Oh ! si ce n'était que cela !

IAGO.

Ce n'est que cela, je vous assure.

Fanfares.

– Ecoutez! ces instruments sonnent l'heure du souper, – et les nobles messagers de Venise y assistent. – Rentrez et ne pleurez plus. Tout ira bien.

Tous sortent.

SCÈNE XIII (48).

[Près du château. Le soir vient.]

IAGO et RODERIGO se rencontrent.

IAGO.

Comment va, Roderigo?

RODERIGO.

Je ne trouve pas que tu agisses loyalement envers moi.

IAGO.

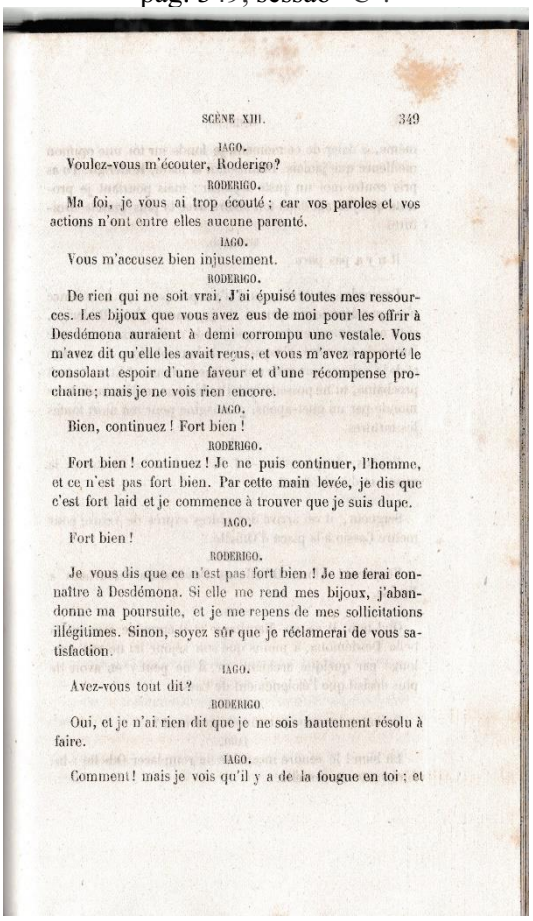
Qu'ai-je fait de déloyal?

RODERIGO.

Chaque jour tu m'éconduis avec un nouveau prétexte, Iago; et, je m'en aperçois maintenant, tu éloignes de moi toutes les chances, loin de me fournir la moindre occasion d'espoir; en vérité, je ne le supporterai pas plus longtemps; et môme je ne suis plus disposé à tolérer paisiblement ce que j'ai eu la bêtise de souffrir jusqu'ici.

10.4.130 Apêndice 10.4.CXXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 349

Figura 618 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 349, sessão “C”.



SCÈNE XIII. 349

IAGO.

Voulez-vous m'écouter, Roderigo?

RODERIGO.

Ma foi, je vous ai trop écouté ; car vos paroles et vos actions n'ont entre elles aucune parenté.

IAGO.

Vous m'accusez bien injustement.

RODERIGO.

De rien qui ne soit vrai. J'ai épuisé toutes mes ressources. Les bijoux que vous avez eus de moi pour les offrir à Desdémona auraient à demi corrompu une vestale. Vous m'avez dit qu'elle les avait reçus, et vous m'avez rapporté le consolant espoir d'une faveur et d'une récompense prochaine ; mais je ne vois rien encore.

IAGO.

Bien, continuez ! Fort bien !

RODERIGO.

Fort bien ! continuez ! Je ne puis continuer, l'homme, et ce n'est pas fort bien. Par cette main levée, je dis que c'est fort laid et je commence à trouver que je suis dupe.

IAGO.

Fort bien !

RODERIGO.

Je vous dis que ce n'est pas fort bien ! Je me ferai connaître à Desdémona. Si elle me rend mes bijoux, j'abandonne ma poursuite, et je me repens de mes sollicitations illégitimes. Sinon, soyez sûr que je réclamerai de vous satisfaction.

IAGO.

Avez-vous tout dit?

RODERIGO

Oui, et je n'ai rien dit que je ne sois hautement résolu à faire.

IAGO.

Comment! mais je vois qu'il y a de la fougue en toi ; et

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 349).

* Transcrição *

SCÈNE XIII. 349

IAGO.

Voulez-vous m'écouter, Roderigo?

RODERIGO.

Ma foi, je vous ai trop écouté; car vos paroles et vos actions n'ont entre elles aucune parenté.

IAGO.

Vous m'accusez bien injustement.

RODERIGO.

De rien qui ne soit vrai. J'ai épuisé toutes mes ressources. Les bijoux que vous avez eus de moi pour les offrir à Desdémona auraient à demi corrompu une vestale. Vous m'avez dit qu'elle les avait reçus, et vous m'avez rapporté le consolant espoir d'une faveur et d'une récompense prochaine; mais je ne vois rien encore.

IAGO.

Bien, continuez ! Fort bien !

RODERIGO.

Fort bien ! continuez ! Je ne puis continuer, l'homme, et ce n'est pas fort bien. Par cette main levée, je dis que c'est fort laid et je commence à trouver que je suis dupe.

IAGO.

Fort bien !

RODERIGO.

Je vous dis que ce n'est pas fort bien ! Je me ferai connaître à Desdémona. Si elle me rend mes bijoux, j'abandonne ma poursuite, et je me repens de mes sollicitations illégitimes. Sinon, soyez sûr que je réclamerai de vous satisfaction.

IAGO.

Avez-vous tout dit?

RODERIGO.

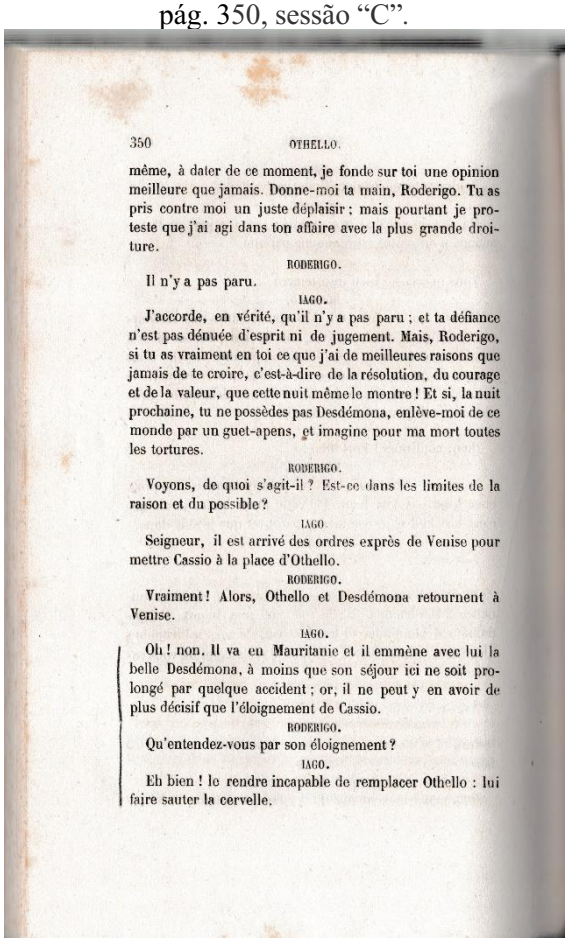
Oui, et je n'ai rien dit que je ne sois hautement résolu à faire.

IAGO.

Comment! mais je vois qu'il y a de la fougue en toi; et

10.4.131 Apêndice 10.4.CXXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 350

Figura 619 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 350, sessão “C”.



350 OTHELLO.

même, à dater de ce moment, je fonde sur toi une opinion meilleure que jamais. Donne-moi ta main, Roderigo. Tu as pris contre moi un juste déplaisir ; mais pourtant je proteste que j'ai agi dans ton affaire avec la plus grande droiture.

RODERIGO.

Il n'y a pas paru.

IAGO.

J'accorde, en vérité, qu'il n'y a pas paru ; et ta défiance n'est pas dénuée d'esprit ni de jugement. Mais, Roderigo, si tu as vraiment en toi ce que j'ai de meilleures raisons que jamais de te croire, c'est-à-dire de la résolution, du courage et de la valeur, que cette nuit même le montre ! Et si, la nuit prochaine, tu ne possèdes pas Desdémona, enlève-moi de ce monde par un guet-apens, et imagine pour ma mort toutes les tortures.

RODERIGO.

Voyons, de quoi s'agit-il ? Est-ce dans les limites de la raison et du possible ?

IAGO.

Seigneur, il est arrivé des ordres exprès de Venise pour mettre Cassio à la place d'Othello.

RODERIGO.

Vraiment ! Alors, Othello et Desdémona retournent à Venise.

IAGO.

Oh ! non. Il va en Mauritanie et il emmène avec lui la belle Desdémona, à moins que son séjour ici ne soit prolongé par quelque accident ; or, il ne peut y en avoir de plus décisif que l'éloignement de Cassio.

RODERIGO.

Qu'entendez-vous par son éloignement ?

IAGO.

Eh bien ! le rendre incapable de remplacer Othello : lui faire sauter la cervelle.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 350).

* Transcrição *

350 OTHELLO.

même, à dater de ce moment, je fonde sur toi une opinion meilleure que jamais. Donne-moi ta main, Roderigo. Tuas pris contre moi un juste déplaisir; mais pourtant je proteste que j'ai agi dans ton affaire avec la plus grande droiture.

RODERIGO.

Il n'y a pas paru.

IAGO.

J'accorde, en vérité, qu'il n'y a pas paru; et ta défiance n'est pas dénuée d'esprit ni de jugement. Mais, Roderigo, si tu as vraiment en toi ce que j'ai de meilleures raisons que jamais de te croire, c'est-à-dire de la résolution, du courage et delà valeur, que cette nuit même le montre ! Et si, la nuit prochaine, tu ne possèdes pas Desdémona, enlève-moi de ce monde par un guet-apens, et imagine pour ma mort toutes les tortures.

RODERIGO.

Voyons, de quoi s'agit-il ? Est-ce dans les limites de la raison et du possible ?

IAGO.

Seigneur, il est arrivé des ordres exprès de Venise pour mettre Cassio à la place d'Othello.

RODERIGO.

Vraiment! Alors, Othello et Desdémona retournent à Venise.

IAGO.

Oh ! non. Il va en Mauritanie et il emmène avec lui la belle Desdémona, à moins que son séjour ici ne soit prolongé par quelque accident; or, il ne peut y en avoir de plus décisif que l'éloignement de Cassio.

RODERIGO.

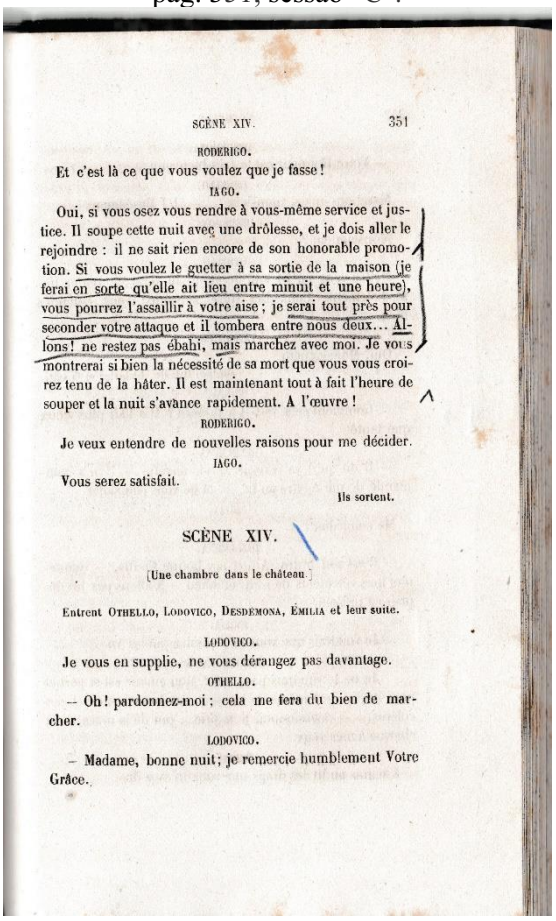
Qu'entendez-vous par son éloignement ?

IAGO.

Eh bien ! le rendre incapable de remplacer Othello: lui faire sauter la cervelle.

10.4.132 Apêndice 10.4.CXXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 351

Figura 620 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 351, sessão “C”.



SCÈNE XIV. 351

RODERIGO.

Et c'est là ce que vous voulez que je fasse !

IAGO.

Oui, si vous osez vous rendre à vous-même service et justice. Il soupe cette nuit avec une drôlesse, et je dois aller le rejoindre : il ne sait rien encore de son honorable promotion. Si vous voulez le guetter à sa sortie de la maison (je ferai en sorte qu'elle ait lieu entre minuit et une heure), vous pourrez l'assaillir à votre aise ; je serai tout près pour seconder votre attaque et il tombera entre nous deux... Allons! ne restez pas ébahi, mais marchez avec moi. Je vous montrerai si bien la nécessité de sa mort que vous vous croirez tenu de la hâter. Il est maintenant tout à fait l'heure de souper et la nuit s'avance rapidement. A l'œuvre !

RODERIGO.

Je veux entendre de nouvelles raisons pour me décider.

IAGO.

Vous serez satisfait.

Ils sortent.

SCÈNE XIV.

[Une chambre dans le château.]

Entrent OTHELLO, LODOVICO, DESDEMONA, ÉMILIA et leur suite.

LODOVICO.

Je vous en supplie, ne vous dérangez pas davantage.

OTHELLO.

– Oh ! pardonnez-moi ; cela me fera du bien de marcher.

LODOVICO.

– Madame, bonne nuit ; je remercie humblement Votre Grâce.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 351).

* Transcrição *

SCÈNE XIV. 351

RODERICO.

Et c'est là ce que vous voulez que je fasse !

IAGO.

Oui, si vous osez vous rendre à vous-même service et justice. Il soupe cette nuit avec une drôlesse, et je dois aller le rejoindre: il ne sait rien encore de son honorable promotion. Si vous voulez le guetter à sa sortie de la maison (je ferai en sorte qu'elle ait lieu entre minuit et une heure), vous pourrez l'assaillir à votre aise; je serai tout près pour seconder votre attaque et il tombera entre nous deux... Allons! ne restez pas ébahi, mais marchez avec moi. Je vous montrerai si bien la nécessité de sa mort que vous vous croirez tenu de la hâter. Il est maintenant tout à fait l'heure de souper et la nuit s'avance rapidement. A l'oeuvre !

RODERIGO.

Je veux entendre de nouvelles raisons pour me décider.

IAGO.

Vous serez satisfait.

Ils sortent.

SCÈNE XIV.

[Une chambre dans le château.]

Entrent OTHELLO, LODOVICO, DESDEMONA, ÉMILIA et leur suite.

LODOVICO.

Je vous en supphe, ne vous dérangez pas davantage.

OTHELLO.

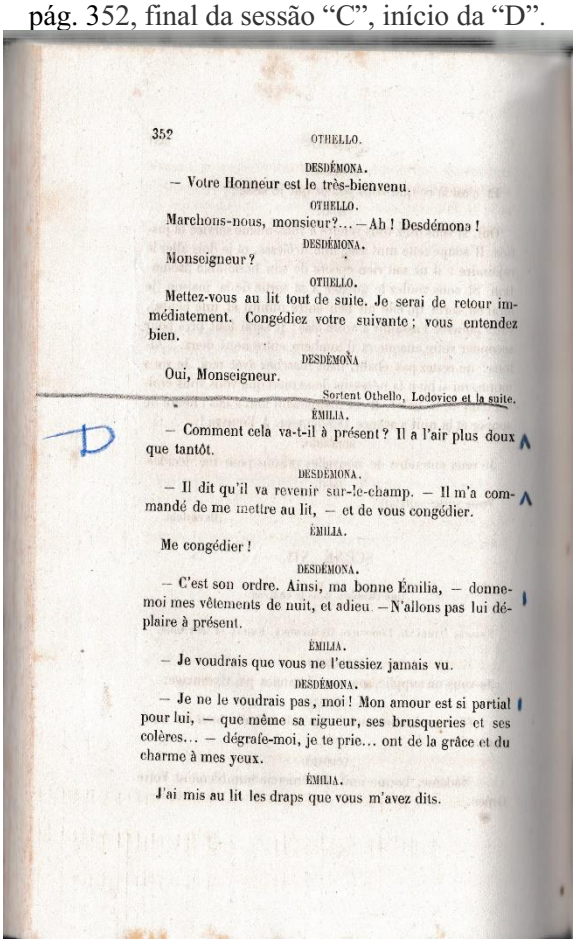
– Oh ! pardonnez-moi; cela me fera du bien de marcher.

LODOVICO.

– Madame, bonne nuit; je remercie humblement Votre Grâce.

10.4.133 Apêndice 10.4.CXXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 352

Figura 621 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 352, final da sessão “C”, início da “D”.



352 OTHELLO.

DESDÉMONA.

– Votre Honneur est le très-bienvenu.

OTHELLO.

Marchons-nous, monsieur?... – Ah ! Desdémona !

DESDÉMONA.

Monseigneur ?

OTHELLO.

Mettez-vous au lit tout de suite. Je serai de retour immédiatement. Congédiez votre suivante ; vous entendez bien.

DESDÉMONA.

Oui, Monseigneur.

Sortent Othello, Lodovico et la suite.

ÉMILIA.

– Comment cela va-t-il à présent ? Il a l'air plus doux que tantôt.

DESDÉMONA.

– Il dit qu'il va revenir sur-le-champ. – Il m'a commandé de me mettre au lit, – et de vous congédier.

ÉMILIA.

Me congédier !

DESDÉMONA.

– C'est son ordre. Ainsi, ma bonne Émilia, – donne-moi mes vêtements de nuit, et adieu. – N'allons pas lui déplaire à présent.

ÉMILIA.

– Je voudrais que vous ne l'eussiez jamais vu.

DESDÉMONA.

– Je ne le voudrais pas, moi ! Mon amour est si partial pour lui, – que même sa rigueur, ses brusqueries et ses colères... – dégrafe-moi, je te prie... ont de la grâce et du charme à mes yeux.

ÉMILIA.

J'ai mis au lit les draps que vous m'avez dits.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 352).

* Transcrição *

352 OTHELLO.

DESDÉMONA.

– Votre Honneur est le très-bienvenu.

OTHELLO.

Marchons-nous, monsieur?... – Ah ! Desdémona !

DESDÉMONA.

Monseigneur ?

OTHELLO.

Mettez-vous au ht tout de suite. Je serai de retour immédiatement. Congédiez votre suivante; vous entendez bien.

DESDÉMONA.

Oui, Monseigneur.

Sortent Othello, Lodovico et la suite.

ÉMILIA.

– Comment cela va-t-il à présent ? Il a l'air plus doux que tantôt.

DESDÉMONA.

– Il dit qu'il va revenir sur-le-champ. – Il m'a commandé de me mettre au lit, — et de vous congédier.

ÉMILIA.

Me congédier !

DESDÉMONA.

– C'est son ordre. Ainsi, ma bonne Émilia, – donne-moi mes vêtements de nuit, et adieu. – N'allons pas lui déplaire à présent.

ÉMILIA.

– Je voudrais que vous ne l'eussiez jamais vu.

DESDÉMONA.

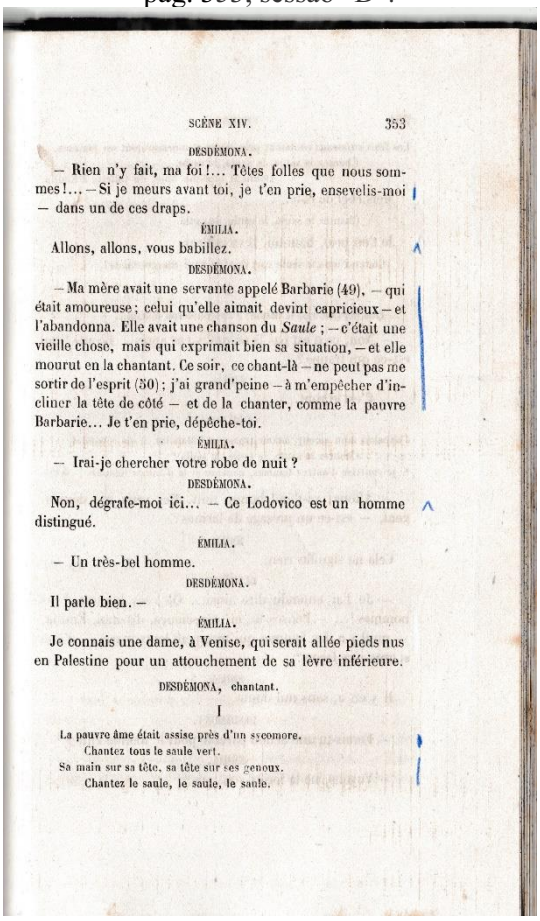
– Je ne le voudrais pas, moi ! Mon amour est si partial pour lui, – que même sa rigueur, ses brusqueries et ses colères... – dégrafe-moi, je te prie... ont de la grâce et du charme à mes yeux.

ÉMILIA.

J'ai mis au lit les draps que vous m'avez dits.

10.4.134 Apêndice 10.4.CXXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 353

Figura 622 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 353, sessão “D”.



SCÈNE XIV. 353

DESDÉMONA.

– Rien n'y fait, ma foi !... Têtes folles que nous sommes !... – Si je meurs avant toi, je t'en prie, ensevelis-moi – dans un de ces draps.

ÉMILIA.

Allons, allons, vous babillez.

DESDÉMONA.

– Ma mère avait une servante appelé Barbarie (49), – qui était amoureuse ; celui qu'elle aimait devint capricieux – et l'abandonna. Elle avait une chanson du *Saule* ; – c'était une vieille chose, mais qui exprimait bien sa situation, – et elle mourut en la chantant. Ce soir, ce chant-là – ne peut pas me sortir de l'esprit (50) ; j'ai grand'peine – à m'empêcher d'incliner la tête de côté – et de la chanter, comme la pauvre Barbarie... Je t'en prie, dépêche-toi.

ÉMILIA.

– Irai-je chercher votre robe de nuit ?

DESDÉMONA.

Non, dégrafe-moi ici... – Ce Lodovico est un homme distingué.

ÉMILIA.

– Un très-bel homme.

DESDÉMONA.

Il parle bien. –

ÉMILIA.

Je connais une dame, à Venise, qui serait allée pieds nus en Palestine pour un attouchement de sa lèvre inférieure.

DESDÉMONA, chantant.

I

La pauvre âme était assise près d'un sycomore.
Chantez tous le saule vert.
Sa main sur sa tête, sa tête sur ses genoux.
Chantez le saule, le saule, le saule.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 353).

* Transcrição *

SCÈNE XIV. 353

DESDÉMONA.

– Rien n'y fait, ma foi!... Têtes folles que nous sommes !... – Si je meurs avant toi, je t'en prie, ensevelis-moi – dans un de ces draps.

ÉMILIA.

Allons, allons, vous babillez.

DESDÉMONA.

– Ma mère avait une servante appelé Barbarie (49), – qui était amoureuse; celui qu'elle aimait devint capricieux – et l'abandonna. Elle avait une chanson du Saule; – c'était une vieille chose, mais qui exprimait bien sa situation, – et elle mourut en la chantant. Ce soir, ce chant-là – ne peut pas me sortir de l'esprit (50); j'ai grand'peine – à m'empêcher d'incliner la tête de côté – et de la chanter, comme la pauvre Barbarie... Je t'en prie, dépêche-toi.

ÉMILIA.

– Irai-je chercher votre robe de nuit ?

DESDÉMONA.

Non, dégrafe-raoi ici... – Ce Lodovico est un homme distingué.

ÉMILIA.

– Un très-bel homme.

DESDÉMONA.

Il parle bien. –

ÉMILIA.

Je connais une dame, à Venise, qui serait allée pieds nus en Palestine pour un attouchement de sa lèvre inférieure.

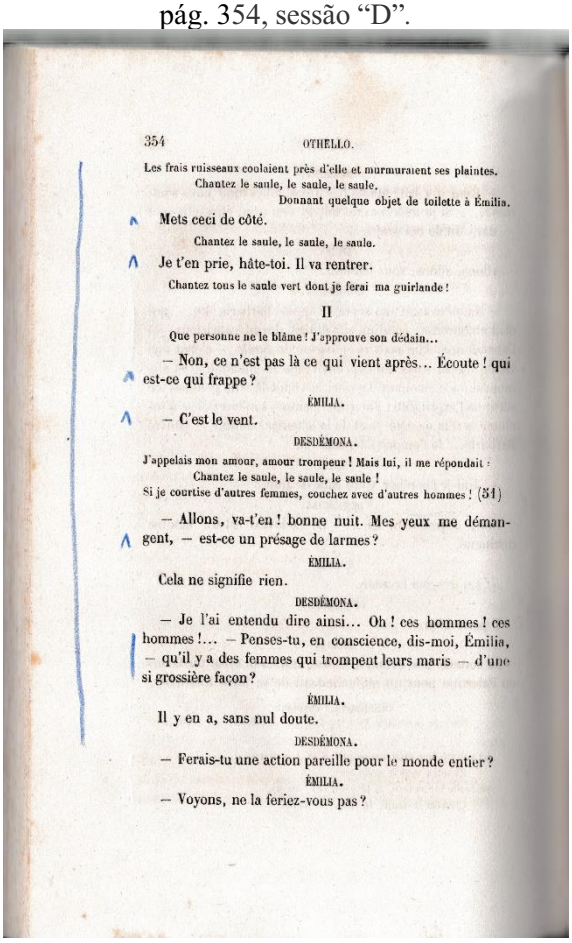
DESDÉMONA, chantant.

I

La pauvre âme était assise près d'un sycomore.
Chantez tous le saule vert.
Sa main sur sa tête, sa tête sur ses jïenoux.
Chantez le saule, le saule, le saule.

10.4.135 Apêndice 10.4.CXXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 354

Figura 623 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 354, sessão “D”.



354 OTHELLO.

Les frais ruisseaux coulaient près d'elle et murmuraient ses plaintes.
Chantez le saule, le saule, le saule.
Donnant quelque objet de toilette à Émilia.

Mets ceci de côté.

Chantez le saule, le saule, le saule.

Je t'en prie, hâte-toi. Il va rentrer.

Chantez tous le saule vert dont je ferai ma guirlande!

II

Que personne ne le blâme! J'approuve son dédain...

— Non, ce n'est pas là ce qui vient après... Écoute! qui est-ce qui frappe?

ÉMILIA.

— C'est le vent.

DESDÉMONA.

J'appelais mon amour, amour trompeur! Mais lui, il me répondait :
Chantez le saule, le saule, le saule!
Si je courtise d'autres femmes, couchez avec d'autres hommes! (51)

— Allons, va-t'en! bonne nuit. Mes yeux me démangent, — est-ce un présage de larmes?

ÉMILIA.

Cela ne signifie rien.

DESDÉMONA.

— Je l'ai entendu dire ainsi... Oh! ces hommes! ces hommes!... — Penses-tu, en conscience, dis-moi, Émilia, — qu'il y a des femmes qui trompent leurs maris — d'une si grossière façon?

ÉMILIA.

Il y en a, sans nul doute.

DESDÉMONA.

— Ferais-tu une action pareille pour le monde entier?

ÉMILIA.

— Voyons, ne la feriez-vous pas?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 354).

* Transcrição *

354 OTHELLO.

Les frais ruisseaux coulaient près d'elle et murmuraient ses plaintes.
Chantez le saule, le saule, le saule.
Donnant quelque objet de toilette à Émilia.

Mets ceci de côté.

Chantez le saule, le saule, le saule.

Je t'en prie, hâte-toi. Il va rentrer.

Chantez tous le saule vert dont je ferai ma guirlande!

II

Que personne ne le blâme! J'approuve son dédain...

– Non, ce n'est pas là ce qui vient après... Ecoute ! qui est-ce qui frappe ?

ÉMILIA.

– C'est le vent.

DESDÉMONA.

J'appelais mon amour, amour trompeur! Mais lui, il me répondait
Chantez le saule, le saule, le saule!
Si je courtise d'autres femmes, couchez avec d'autres hommes! (51)

– Allons, va-t'en! bonne nuit. Mes yeux me démangent, – est-ce un présage de larmes ?

ÉMILIA.

Cela ne signifie rien.

DESDÉMONA.

– Je l'ai entendu dire ainsi... Oh! ces hommes! Ces hommes !... – Penses-tu, en conscience, dis-moi, Émilia, – qu'il y a des femmes qui trompent leurs maris – d'une si grossière façon ?

ÉMILIA.

Il y en a, sans nul doute.

DESDÉMONA.

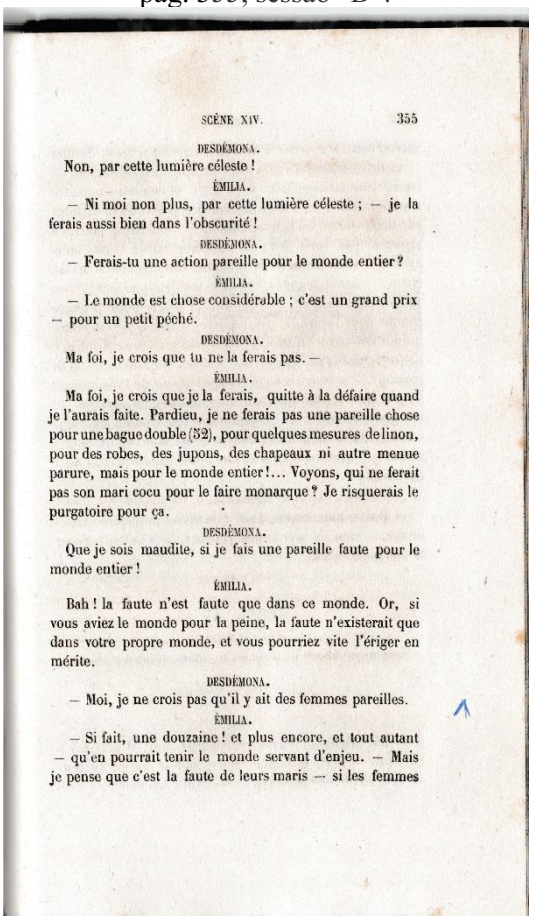
– Ferais-tu une action pareille pour le monde entier?

ÉMILIA.

– Voyons, ne la feriez-vous pas?

10.4.136 Apêndice 10.4.CXXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 355

Figura 624 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 355, sessão “D”.



SCÈNE XIV. 355

DESDÉMONA.

Non, par cette lumière céleste !

ÉMILIA.

— Ni moi non plus, par cette lumière céleste ; — je la ferais aussi bien dans l'obscurité !

DESDÉMONA.

— Ferais-tu une action pareille pour le monde entier ?

ÉMILIA.

— Le monde est chose considérable ; c'est un grand prix — pour un petit péché.

DESDÉMONA.

Ma foi, je crois que tu ne la ferais pas. —

ÉMILIA.

Ma foi, je crois que je la ferais, quitte à la défaire quand je l'aurais faite. Pardieu, je ne ferais pas une pareille chose pour une bague double (52), pour quelques mesures de linon, pour des robes, des jupons, des chapeaux ni autre menue parure, mais pour le monde entier !... Voyons, qui ne ferait pas son mari cocu pour le faire monarque ? Je risquerais le purgatoire pour ça.

DESDÉMONA.

Que je sois maudite, si je fais une pareille faute pour le monde entier !

ÉMILIA.

Bah ! la faute n'est faute que dans ce monde. Or, si vous aviez le monde pour la peine, la faute n'existerait que dans votre propre monde, et vous pourriez vite l'ériger en mérite.

DESDÉMONA.

— Moi, je ne crois pas qu'il y ait des femmes pareilles.

ÉMILIA.

— Si fait, une douzaine ! et plus encore, et tout autant — qu'en pourrait tenir le monde servant d'enjeu. — Mais je pense que c'est la faute de leurs maris — si les femmes

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 355).

* Transcrição *

SCÈNE XIV. 355

DESDÉMONA.

Non, par cette lumière céleste !

ÉMILIA.

– Ni moi non plus, par cette lumière céleste; – je la ferais aussi bien dans l'obscurité !

DESDÉMONA.

– Ferais-tu une action pareille pour le monde entier?

ÉMILIA.

– Le monde est chose considérable; c'est un grand prix – pour un petit péché.

DESDÉMONA.

Ma foi, je crois que tu ne la ferais pas. –

ÉMILIA.

Ma foi, je crois que je la ferais, quitte à la défaire quand je l'aurais faite. Pardieu, je ne ferais pas une pareille chose pour une bague double (52), pour quelques mesures delinon, pour des robes, des jupons, des chapeaux ni autre menue parure, mais pour le monde entier !... Voyons, qui ne ferait pas son mari cocu pour le faire monarque ? Je risquerais le purgatoire pour ça.

DESDÉMONA.

Que je sois maudite, si je fais une pareille faute pour le monde entier !

ÉMILIA.

Bah ! la faute n'est faute que dans ce monde. Or, si vous aviez le monde pour la peine, la faute n'existerait que dans votre propre monde, et vous pourriez vile l'ériger en mérite.

DESDÉMONA.

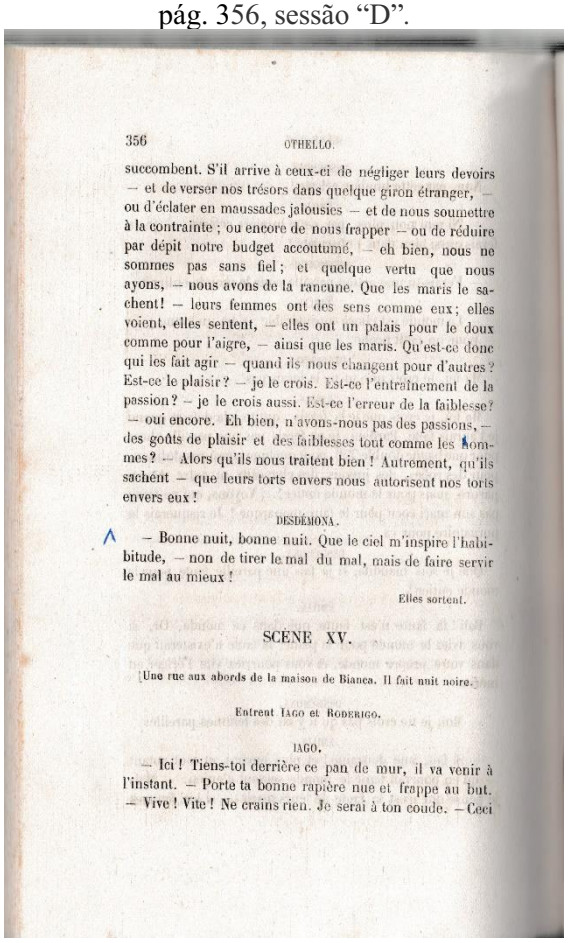
– Moi, je ne crois pas qu'il y ait des femmes pareilles,

ÉMILIA.

– Si fait, une douzaine ! et plus encore, et tout autant – qu'en pourrait tenir le monde servant d'enjeu. – Mais je pense que c'est la faute de leurs maris – si les femmes

10.4.137 Apêndice 10.4.CXXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 356

Figura 625 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 356, sessão “D”.



356 OTHELLO.

succombent. S'il arrive à ceux-ci de négliger leurs devoirs — et de verser nos trésors dans quelque giron étranger, — ou d'éclater en maussades jalousies — et de nous soumettre à la contrainte ; ou encore de nous frapper — ou de réduire par dépit notre budget accoutumé, — eh bien, nous ne sommes pas sans fiel ; et quelque vertu que nous ayons, — nous avons de la rancune. Que les maris le sachent! — leurs femmes ont des sens comme eux ; elles voient, elles sentent, — elles ont un palais pour le doux comme pour l'aigre, — ainsi que les maris. Qu'est-ce donc qui les fait agir — quand ils nous changent pour d'autres ? Est-ce le plaisir ? — je le crois. Est-ce l'entraînement de la passion ? — je le crois aussi. Est-ce l'erreur de la faiblesse? — oui encore. Eh bien, n'avons-nous pas des passions, — des goûts de plaisir et des faiblesses tout comme les hommes? — Alors qu'ils nous traitent bien ! Autrement, qu'ils sachent — que leurs torts envers nous autorisent nos torts envers eux !

DESDÉMONA.

— Bonne nuit, bonne nuit. Que le ciel m'inspire l'habitude, — non de tirer le mal du mal, mais de faire servir le mal au mieux !

Elles sortent.

SCENE XV.

[Une rue aux abords de la maison de Bianca. Il fait nuit noire.]

Entrent IAGO et RODERIGO.

IAGO.

— Ici ! Tiens-toi derrière ce pan de mur, il va venir à l'instant. — Porte ta bonne rapière nue et frappe au but. — Vive ! Vite ! Ne crains rien. Je serai à ton coude. — Ceci

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 356).

* Transcrição *

356 OTHELLO.

succombent. S'il arrive à ceux-ci de négliger leurs devoirs – et de verser nos trésors dans quelque giron étranger, – ou d'éclater en maussades jalousies – et de nous soumettre à la contrainte; ou encore de nous frapper – ou de réduire par dépit notre budget accoutumé, – eh bien, nous ne sommes pas sans fiel; et quelque vertu que nous ayons, – nous avons de la rancune. Que les maris le sachent! – leurs femmes ont des sens comme eux; elles voient, elles sentent, – elles ont un palais pour le doux comme pour l'aigre, – ainsi que les maris. Qu'est-ce donc qui les fait agir – quand ils nous changent pour d'autres? Est-ce le plaisir? – je le crois. Est-ce l'entraînement de la passion? – je le crois aussi. Est-ce l'erreur de la faiblesse? – oui encore. Eh bien, n'avons-nous pas des passions, – des goûts de plaisir et des faiblesses tout comme les hommes? – Alors qu'ils nous traitent bien ! Autrement, qu'ils sachent – que leurs torts envers nous autorisent nos torts envers eux !

DESDÉMONA.

– Bonne nuit, bonne nuit. Que le ciel m'inspire l'habitude, – non de tirer le mal du mal, mais de faire servir le mal au mieux !

Elles sortent.

SCÈNE XV.

[Une rue aux abords de la maison de Bianca. Il fait nuit noire.]

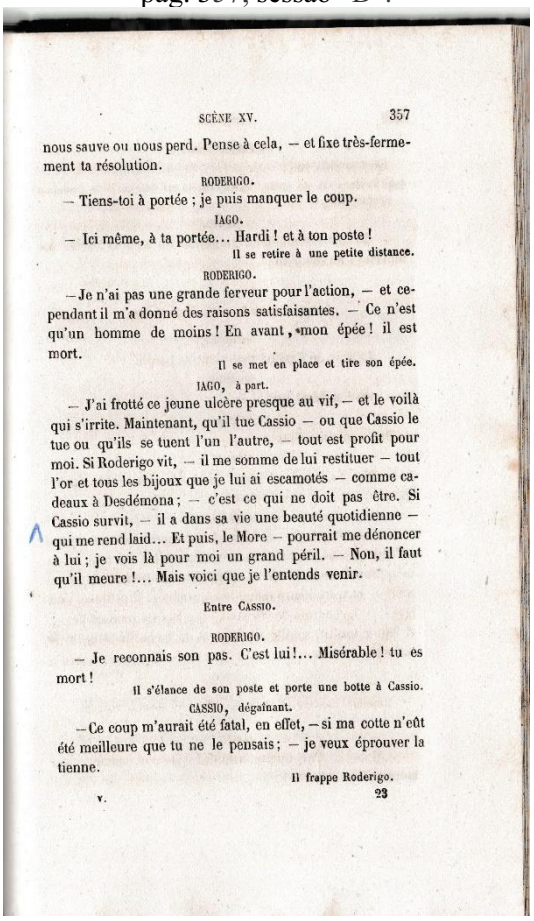
Entrent IAGO et RODERIGO.

IAGO.

– Ici ! Tiens-toi derrière ce pan de mur, il va venir à l'instant. – Porte ta bonne rapière nue et frappe au but. – Vive ! Vite ! Ne crains rien. Je serai à ton coude. – Ceci

10.4.138 Apêndice 10.4.CXXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 357

Figura 626 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 357, sessão “D”.



SCÈNE XV. 357

nous sauve ou nous perd. Pense à cela, — et fixe très-fermement ta résolution.

RODERIGO.

— Tiens-toi à portée ; je puis manquer le coup.

IAGO.

— Ici même, à ta portée... Hardi ! et à ton poste !

Il se retire à une petite distance.

RODERIGO.

— Je n'ai pas une grande ferveur pour l'action, — et cependant il m'a donné des raisons satisfaisantes. — Ce n'est qu'un homme de moins ! En avant, mon épée ! il est mort.

Il se met en place et tire son épée.

IAGO, à part.

— J'ai frotté ce jeune ulcère presque au vif, — et le voilà qui s'irrite. Maintenant, qu'il tue Cassio — ou que Cassio le tue ou qu'ils se tuent l'un l'autre, — tout est profit pour moi. Si Roderigo vit, — il me somme de lui restituer — tout l'or et tous les bijoux que je lui ai escamotés — comme cadeaux à Desdémona ; — c'est ce qui ne doit pas être. Si Cassio survit, — il a dans sa vie une beauté quotidienne — qui me rend laid... Et puis, le More — pourrait me dénoncer à lui ; je vois là pour moi un grand péril. — Non, il faut qu'il meure !... Mais voici que je l'entends venir.

Entre CASSIO.

RODERIGO.

— Je reconnais son pas. C'est lui !... Misérable ! tu es mort !

Il s'élance de son poste et porte une botte à Cassio.

CASSIO, dégainant.

— Ce coup m'aurait été fatal, en effet, — si ma cotte n'eût été meilleure que tu ne le pensais ; — je veux éprouver la tienne.

Il frappe Roderigo.

V. 23

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 357).

* Transcrição *

SCÈNE XV. 357

nous sauve ou nous perd. Pense à cela, – et fixe très-fermement ta résolution.

RODERIGO.

– Tiens-toi à portée; je puis manquer le coup.

IAGO.

– Ici même, à ta portée... Hardi ! et à ton poste !

Il se retire à une petite distance.

RODERIGO.

– Je n'ai pas une grande ferveur pour l'action, – et cependant il m'a donné des raisons satisfaisantes. – Ce n'est qu'un homme de moins ! En avant, mon épée ! il est mort.

Il se met en place et tire son épée,

IAGO, à part.

– J'ai frotté ce jeune ulcère presque au vif, – et le voilà qui s'irrite. Maintenant, qu'il tue Cassio – ou que Cassio le tue ou qu'ils se tuent l'un l'autre, – tout est profit pour moi. Si Roderigo vit, – il me somme de lui restituer – tout l'or et tous les bijoux que je lui ai escamotés – comme cadeaux à Desdémona; – c'est ce qui ne doit pas être. Si Cassio survit, – il a dans sa vie une beauté quotidienne – qui me rend laid... Et puis, le More – pourrait me dénoncer à lui; je vois là pour moi un grand péril. – Non, il faut qu'il meure !... Mais voici que je l'entends venir.

Entre CASSIO.

RODERIGO.

– Je reconnais son pas. C'est lui!... Misérable! tu es mort !

Il s'élance de son poste et porte une botte à Cassio.

CASSIO, dégainant.

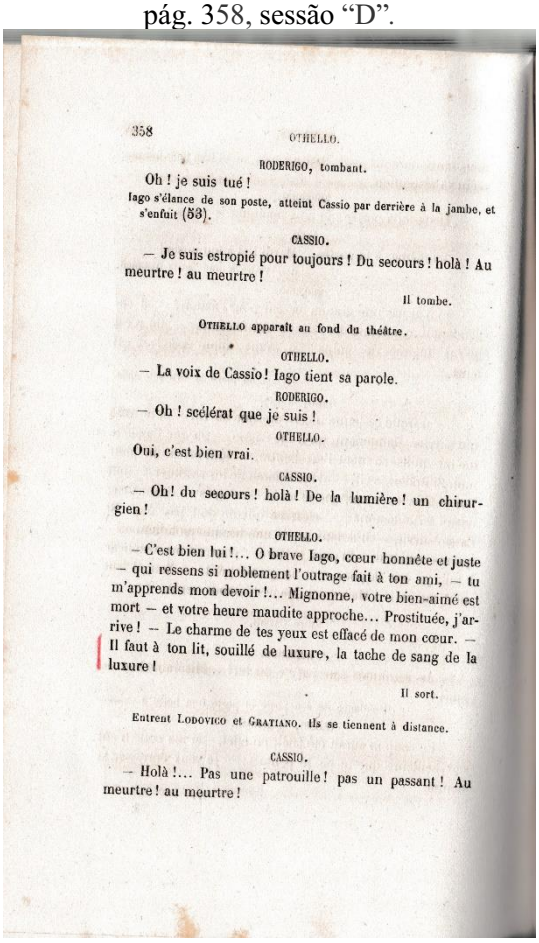
– Ce coup m^aurait été fatal, en effet, – si ma cotte n'eût été meilleure que tu ne le pensais; – je veux éprouver la tienne.

Il frappe Roderigo.

V. 23

10.4.139 Apêndice 10.4.CXL – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 358

Figura 627 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 358, sessão “D”.



358 OTHELLO.

RODERIGO, tombant.

Oh ! je suis tué !

Iago s'élance de son poste, atteint Cassio par derrière à la jambe, et s'enfuit (83).

CASSIO.

— Je suis estropié pour toujours ! Du secours ! holà ! Au meurtre ! au meurtre !

Il tombe.

OTHELLO apparaît au fond du théâtre.

OTHELLO.

— La voix de Cassio ! Iago tient sa parole.

RODERIGO.

— Oh ! scélérat que je suis !

OTHELLO.

Oui, c'est bien vrai.

CASSIO.

— Oh ! du secours ! holà ! De la lumière ! un chirurgien !

OTHELLO.

— C'est bien lui !... O brave Iago, cœur honnête et juste — qui ressens si noblement l'outrage fait à ton ami, — tu m'apprends mon devoir !... Mignonne, votre bien-aimé est mort — et votre heure maudite approche... Prostituée, j'arrive ! — Le charme de tes yeux est effacé de mon cœur. — Il faut à ton lit, souillé de luxure, la tache de sang de la luxure !

Il sort.

Entrent LODOVICO et GRATIANO. Ils se tiennent à distance.

CASSIO.

— Holà !... Pas une patrouille ! pas un passant ! Au meurtre ! au meurtre !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 358).

* Transcrição *

358 **OTHELLO.**

RODERIGO, tombant.

Oh ! je suis tué !

Iago s'élance de son poste, atteint Cassio par derrière à la jambe, et s'enfuit (83).

CASSIO.

– Je suis estropié pour toujours ! Du secours ! holà ! Au meurtre ! au meurtre !

Il tombe.

OTHELLO apparaît au fond du théâtre.

OTHELLO.

– La voix de Cassio! Iago tient sa parole.

RODOERIGO.

– Oh ! scélérat que je suis !

OTHELLO.

Oui, c'est bien vrai.

CASSIO.

– Oh! du secours! holà! De la lumière! un chirurgien!

OTHELLO.

– C'est bien lui !... brave Iago, coeur honnête et juste – qui ressens si noblement l'outrage fait à ton ami, – tu m'apprends mon devoir !... Mignonne, votre bien-aimé est mort – et votre heure maudite approche... Prostituée, j'arrive! – Le charme de tes yeux est effacé de mon coeur. – Il faut à ton lit. souillé de luxure, la tache de sang de la luxure !

Il sort.

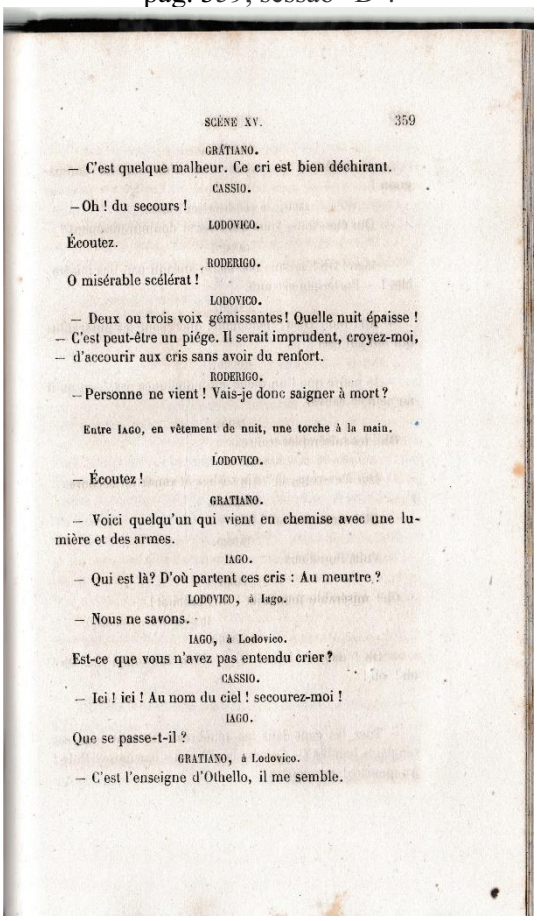
Entrent LODOVICO et GRATIANO. Ils se tiennent à dislance.

CASSIO.

– Holà !... Pas une palrooilie! pas un passant! Au meurtre ‘ au meurtre !

10.4.140 Apêndice 10.4.CXLI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 359

Figura 628 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 359, sessão “D”.



SCÈNE XV. 359

GRATIANO.

– C'est quelque malheur. Ce cri est bien déchirant.

CASSIO.

– Oh ! du secours !

LODOVICO.

Écoutez.

RODERIGO.

O misérable scélérat !

LODOVICO.

– Deux ou trois voix gémissantes ! Quelle nuit épaisse !
– C'est peut-être un piége. Il serait imprudent, croyez-moi,
– d'accourir aux cris sans avoir du renfort.

RODERIGO.

– Personne ne vient ! Vais-je donc saigner à mort ?

Entre IAGO, en vêtement de nuit, une torche à la main.

LODOVICO.

– Écoutez !

GRATIANO.

– Voici quelqu'un qui vient en chemise avec une lumière et des armes.

IAGO.

– Qui est là? D'où partent ces cris : Au meurtre ?

LODOVICO, à Iago.

– Nous ne savons.

IAGO, à Lodovico.

Est-ce que vous n'avez pas entendu crier ?

CASSIO.

– Ici ! ici ! Au nom du ciel ! secourez-moi !

IAGO.

Que se passe-t-il ?

GRATIANO, à Lodovico.

– C'est l'enseigne d'Othello, il me semble.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 359).

* Transcrição *

SCÈNE XV. 359

GRATIANO.

– C'est quelque malheur. Ce cri est bien déchirant.

CASSIO.

– Oh ! du secours !

LODOVIGO.

Écoutez.

RODERIGO.

O misérable scélérat !

LODOVIGO.

– Deux ou trois voix gémissantes ! Quelle nuit épaisse ! – C'est peut-être un piège. Il serait imprudent, crojez-moi, – d'accourir aux cris sans avoir du renfort.

RODERIGO.

– Personne ne vient ! Vais-je donc saigner à mort ?

Entre IAGO, en vêtement de nuit, une torche à la main.

LODOVIGO.

– Écoutez !

GRATIANO.

– Voici quelqu'un qui vient en chemise avec une lumière et des armes.

IAGO.

– Qui est là? D'oij partent ces cris: Au meurtre ?

LODOVIGO, à Iago.

– Nous ne savons.

IAGO, à Lodovico.

Est-ce que vous n'avez pas entendu crier ?

CASSIO.

– Ici ! ici ! Au nom du ciel ! secourez-moi !

IAGO.

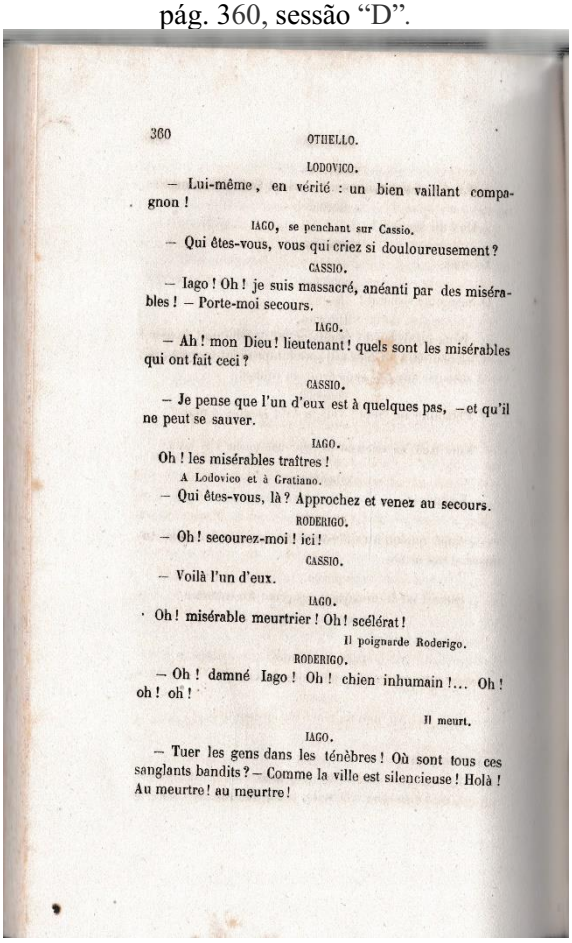
Que se passe-t-il ?

GRATIANO, à Lodovico.

– C'est l'enseigne d'Othello, il me semble.

10.4.141 Apêndice 10.4.CXLII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 360

Figura 629 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 360, sessão “D”.



360 OTHELLO.

LODOVICO.

– Lui-même, en vérité : un bien vaillant compagnon !

IAGO, se penchant sur Cassio.

– Qui êtes-vous, vous qui criez si douloureusement ?

CASSIO.

– Iago ! Oh ! je suis massacré, anéanti par des misérables ! – Porte-moi secours.

IAGO.

– Ah ! mon Dieu ! lieutenant ! quels sont les misérables qui ont fait ceci ?

CASSIO.

– Je pense que l'un d'eux est à quelques pas, – et qu'il ne peut se sauver.

IAGO.

Oh ! les misérables traîtres !

A Lodovico et à Gratiano.

– Qui êtes-vous, là ? Approchez et venez au secours.

RODERIGO.

– Oh ! secourez-moi ! ici !

CASSIO.

– Voilà l'un d'eux.

IAGO.

Oh ! misérable meurtrier ! Oh ! scélérat !

Il poignarde Roderigo.

RODERIGO.

– Oh ! damné Iago ! Oh ! chien inhumain !... Oh ! oh ! oh !

Il meurt.

IAGO.

– Tuer les gens dans les ténèbres ! Où sont tous ces sanglants bandits ? – Comme la ville est silencieuse ! Holà ! Au meurtre ! au meurtre !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 360).

* Transcrição *

360 OTHELLO.

LODOVICO.

– Lui-même, en vérité: un bien vaillant compagnon!

IAGO, se penchant sur Cassio.

– Qui êtes-vous, vous qui criez si douloureusement ?

CASSIO.

– Iago ! Oh ! je suis massacré, anéanti par des misérables! – Porte-moi secours.

IAGO.

– Ah ! mon Dieu ! lieutenant ! quels sont les misérables qui ont fait ceci ?

CASSIO.

– Je pense que l'un d'eux est à quelques pas, -et qu'il ne peut se sauver.

IAGO.

Oh ! les misérables traîtres !

A Lodovico et à Graliano.

– Qui êtes-vous, là? Approchez et venez au secours.

RODERIGO.

– Oh ! secourez-moi ! ici !

CASSIO.

– Voilà l'un d'eux.

IAGO.

Oh ! misérable meurtrier ! Oh ! scélérat !

Il poignarde Roderigo.

RODERIGO.

– Oh ! damné lago ! Oh ! chien inhumain !... Oh ! oh! oh!

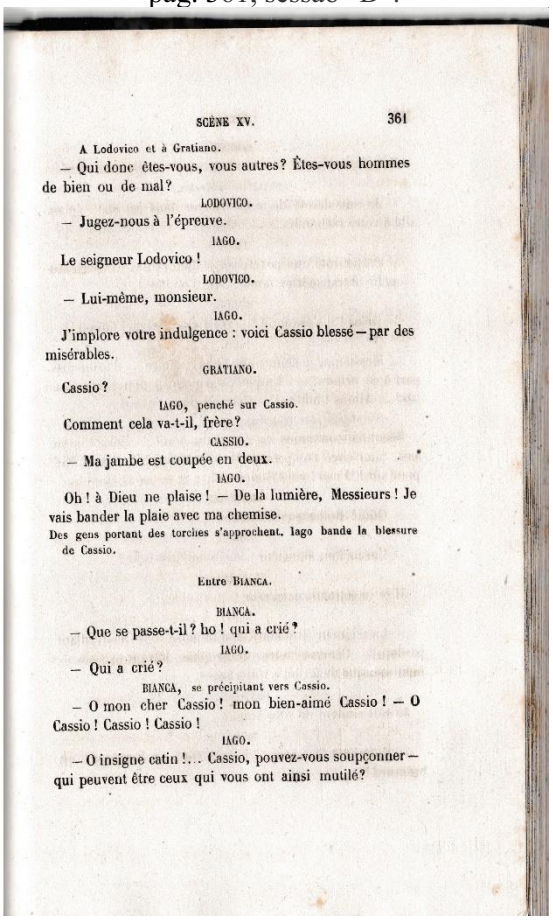
Il meart.

IAGO.

– Tuer les gens dans les ténèbres ! Où sont tous ces sanglants bandits ? – Comme la ville est silencieuse ! Holà ! Au meurtre ! au meurtre !

10.4.142 Apêndice 10.4.CXLIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 361

Figura 630 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 361, sessão “D”.



SCÈNE XV. 361

A Lodovico et à Gratiano.

– Qui donc êtes-vous, vous autres? Êtes-vous hommes de bien ou de mal?

LODOVICO.

– Jugez-nous à l'épreuve.

IAGO.

Le seigneur Lodovico !

LODOVICO.

– Lui-même, monsieur.

IAGO.

J'implore votre indulgence : voici Cassio blessé — par des misérables.

GRATIANO.

Cassio ?

IAGO, penché sur Cassio.

Comment cela va-t-il, frère?

CASSIO.

– Ma jambe est coupée en deux.

IAGO.

Oh ! à Dieu ne plaise ! — De la lumière, Messieurs ! Je vais bander la plaie avec ma chemise.

Des gens portant des torches s'approchent. Iago bande la blessure de Cassio.

Entre BIANCA.

BIANCA.

– Que se passe-t-il ? ho ! qui a crié ?

IAGO.

– Qui a crié ?

BIANCA, se précipitant vers Cassio.

– O mon cher Cassio ! mon bien-aimé Cassio ! — O Cassio ! Cassio ! Cassio !

IAGO.

– O insigne catin !... Cassio, pouvez-vous soupçonner — qui peuvent être ceux qui vous ont ainsi mutilé?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 361).

* Transcrição *

SCÈNE XV. 361

A Lodovico et à Graliano.

– Qui donc êtes-vous, vous autres? Êtes-vous hommes de bien ou de mal?

LODOVICO.

– Jugez-nous à l'épreuve.

IAGO.

Le seigneur Lodovico !

LODOVICO.

– Lui-même, monsieur.

IAGO.

J'implore votre indulgence: voici Cassio blessé – par des misérables.

GRATIANO.

Cassio ?

IAGO, penché sur Cassio.

Comment cela va-t-il, frère?

CASSIO.

– Ma jambe est coupée en deux.

IAGO.

Oh ! à Dieu ne plaise ! – De la lumière, Messieurs ! Jevais bander la plaie avec ma chemise.

Des gens portant des torches s'approchent. Iago bande la blessure de Cassio.

Entre BIANCA.

BIANCA.

– Que se passe-t-il ? ho ! qui a crié ?

IAGO.

– Qui a crié?

BIANCA, se précipitant vers Cassio.

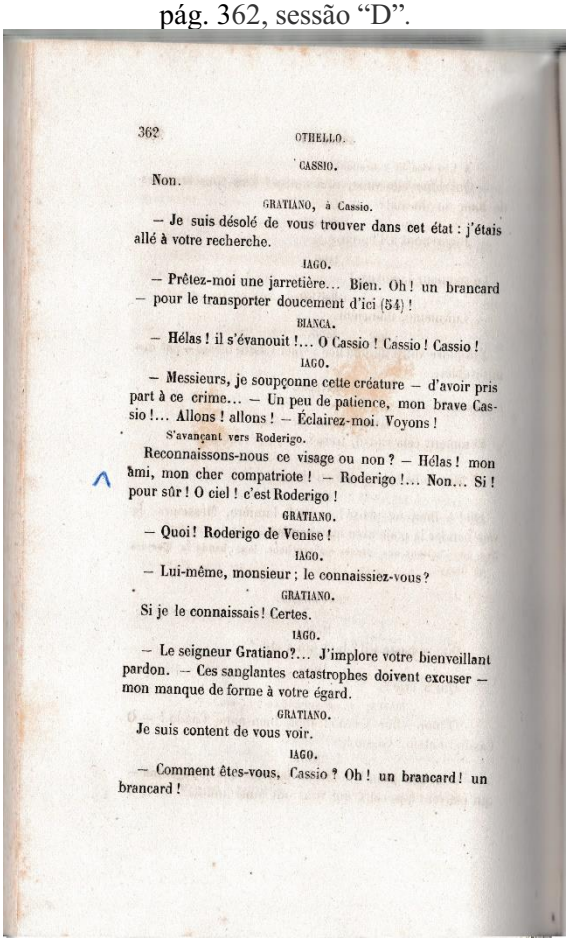
– O mon cher Cassio ! mon bien-aimé Cassio ! – O Cassio ! Cassio ! Cassio !

IAGO.

– O insigne catin !... Cassio, pouvez-vous soupçonner – qui peuvent être ceux qui vous ont ainsi mutilé?

10.4.143 Apêndice 10.4.CXLIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 362

Figura 631 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 362, sessão “D”.



362 OTHELLO.

CASSIO.

Non.

GRATIANO, à Cassio.

— Je suis désolé de vous trouver dans cet état : j'étais allé à votre recherche.

IAGO.

— Prêtez-moi une jarretière... Bien. Oh ! un brancard — pour le transporter doucement d'ici (54) !

BIANCA.

— Hélas ! il s'évanouit !... O Cassio ! Cassio ! Cassio !

IAGO.

— Messieurs, je soupçonne cette créature — d'avoir pris part à ce crime... — Un peu de patience, mon brave Cassio !... Allons ! allons ! — Éclairez-moi. Voyons !

S'avançant vers Roderigo.

Reconnaissons-nous ce visage ou non ? — Hélas ! mon âmi, mon cher compatriote ! — Roderigo !... Non... Si ! pour sûr ! O ciel ! c'est Roderigo !

GRATIANO.

— Quoi ! Roderigo de Venise !

IAGO.

— Lui-même, monsieur ; le connaissiez-vous ?

GRATIANO.

Si je le connaissais ! Certes.

IAGO.

— Le seigneur Gratiano?... J'implore votre bienveillant pardon. — Ces sanglantes catastrophes doivent excuser — mon manque de forme à votre égard.

GRATIANO.

Je suis content de vous voir.

IAGO.

— Comment êtes-vous, Cassio ? Oh ! un brancard ! un brancard !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 362).

* Transcrição *

362 **OTHELLO.**

CASSIO.

Non.

GRATIANO, à Cassio.

– Je suis désolé de vous trouver dans cet état: j'étais allé à votre recherche,

IAGO.

– Prêtez-moi une jarretière... Bien. Oh! un brancard – pour le transporter doucement d'ici (54) !

BIANCA.

– Hélas ! il s'évanouit !... Cassio ! Cassio ! Cassio !

IAGO.

– Messieurs, je soupçonne cette créature – d'avoir pris part à ce crime... – Un peu de patience, mon brave Cassio!... Allons ! allons ! – Éclairez-moi. Voyons !

S'avançant vers Roderigo.

Reconnaissons-nous ce visage ou non ? – Hélas ! mon âmi, mon cher compatriote ! – Roderigo!... Non... Si! pour sûr ! ciel ! c'est Roderigo !

GRATIANO.

– Quoi ! Roderigo de Venise !

IAGO.

– Lui-même, monsieur; le connaissiez-vous?

GRATIANO.

Si je le connaissais! Certes.

IAGO.

– Le seigneur Gratiano?... J'implore votre bienveillant pardon. – Ces sanglantes catastrophes doivent excuser – mon manque de forme à votre égard.

GRATIANO.

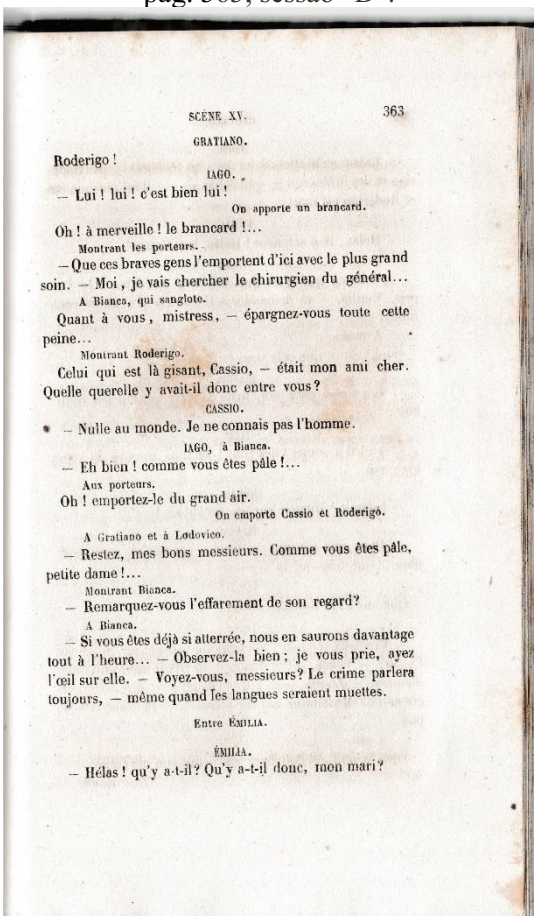
Je suis content de vous voir.

IAGO.

– Comment êtes-vous, Cassio ? Oh ! un brancard ! un brancard !

10.4.144 Apêndice 10.4.CXLV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 363

Figura 632 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 363, sessão “D”.



SCÈNE XV. 363

GRATIANO.

Roderigo !

IAGO.

– Lui ! lui ! c'est bien lui !

On apporte un brancard.

Oh ! à merveille ! le brancard !...

Montrant les porteurs.

– Que ces braves gens l'emportent d'ici avec le plus grand soin. – Moi, je vais chercher le chirurgien du général...

A Bianca, qui sanglote.

Quant à vous, mistress, – épargnez-vous toute cette peine...

Montrant Roderigo.

Celui qui est là gisant, Cassio, – était mon ami cher. Quelle querelle y avait-il donc entre vous ?

CASSIO.

– Nulle au monde. Je ne connais pas l'homme.

IAGO, à Bianca.

– Eh bien ! comme vous êtes pâle !...

Aux porteurs.

Oh ! emportez-le du grand air.

On emporte Cassio et Roderigo.

A Gratiano et à Lodovico.

– Restez, mes bons messieurs. Comme vous êtes pâle, petite dame !...

Montrant Bianca.

– Remarquez-vous l'effarement de son regard?

A Bianca.

– Si vous êtes déjà si atterrée, nous en saurons davantage tout à l'heure... – Observez-la bien ; je vous prie, ayez l'œil sur elle. – Voyez-vous, messieurs? Le crime parlera toujours, – même quand les langues seraient muettes.

Entre ÉMILIA.

ÉMILIA.

– Hélas ! qu'y a-t-il? Qu'y a-t-il donc, mon mari?

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 363).

* Transcrição *

SCÈNE XV. 363

GRATIANO.

Roderigo !

IAGO.

– Lui ! lui ! c'est bien lui !

On apporte un brancard.

Oh ! à merveille ! le brancard !...

Montrant les porteurs.

– Que ces braves gens l'emportent d'ici avec le plus grand soin. – Moi, je vais chercher le chirurgien du général...

A Bianca, qui sanglote.

Quant à vous, mistress, – épargnez-vous toute cette peine...

Montrant Roderigo,

Celui qui est là gisant, Cassio, – était mon ami cher. Quelle querelle y avait-il donc entre vous?

CASSIO.

– Nulle au monde. Je ne connais pas l'homme.

IAGO, à Bianca.

– Eh bien ! comme vous êtes pâle !...

Aux porteuTs.

Oh ! emportez-le du grand air.

On emporte Cassio et Roderigo.

A Gratiano et à Lodovico.

– Restez, mes bons messieurs. Comme vous êtes pâle, petite dame !...

Montrant Bianca.

– Remarquez-vous F effarement de son regard?

A Bianca.

– Si vous êtes déj.'i si atterrée, nous en saurons davantage tout à l'heure... – Observez-la bien; je vous prie, ayez l'oeil sur elle. – Voyez-vous, messieurs? Le crime parlera toujours, – même quand les langues seraient muettes.

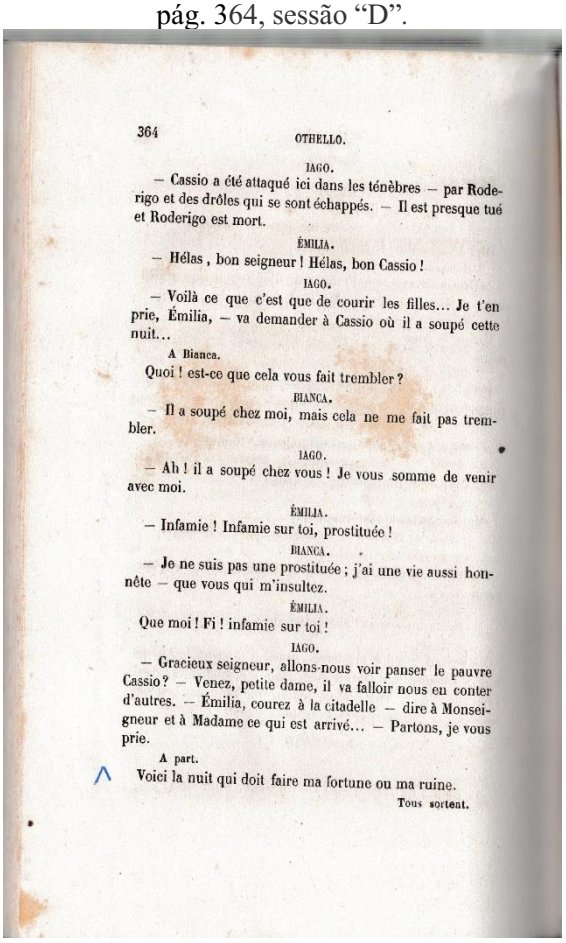
Entre ÉMILIA.

ÉMILIA.

– Hélas ! qu'y a t-ii? Qu'y a-t-il donc, mon mari?

10.4.145 Apêndice 10.4.CXLVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 364

Figura 633 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 364, sessão “D”.



364 OTHELLO.

IAGO.

— Cassio a été attaqué ici dans les ténèbres — par Roderigo et des drôles qui se sont échappés. — Il est presque tué et Roderigo est mort.

ÉMILIA.

— Hélas, bon seigneur ! Hélas, bon Cassio !

IAGO.

— Voilà ce que c'est que de courir les filles... Je t'en prie, Émilia, — va demander à Cassio où il a soupé cette nuit...

A Bianca.

Quoi ! est-ce que cela vous fait trembler ?

BIANCA.

— Il a soupé chez moi, mais cela ne me fait pas trembler.

IAGO.

— Ah ! il a soupé chez vous ! Je vous somme de venir avec moi.

ÉMILIA.

— Infamie ! Infamie sur toi, prostituée !

BIANCA.

— Je ne suis pas une prostituée ; j'ai une vie aussi honnête — que vous qui m'insultez.

ÉMILIA.

Que moi ! Fi ! infamie sur toi !

IAGO.

— Gracieux seigneur, allons-nous voir panser le pauvre Cassio? — Venez, petite dame, il va falloir nous en conter d'autres. — Émilia, courez à la citadelle — dire à Monseigneur et à Madame ce qui est arrivé... — Partons, je vous prie.

A part.

Voici la nuit qui doit faire ma fortune ou ma ruine.

Tous sortent.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 364).

* Transcrição *

364 OTHELLO.

IAGO.

– Cassio a été attaqué ici dans les ténèbres – par Roderigo et des drôles qui se sont échappés. – Il est presque tué et Roderigo est mort.

ÉMILIA.

– Hélas, bon seigneur ! Hélas, bon Cassio !

IAGO.

– Voilà ce que c'est que de courir les filles... Je t'en prie, Émilia, – va demander à Cassio où il a soupe cette nuit...

A Bianca.

Quoi ! est-ce que cela vous fait trembler ?

BIANCA.

– Il a soupe chez moi, mais cela ne me fait pas trembler.

IAGO.

– Ah ! il a soupe chez vous ! Je vous somme de venir avec moi.

ÉMILIA.

– Infamie ! Infamie sur toi, prostituée !

BIANCA.

– Je ne suis pas une prostituée; j'ai une vie aussi honnête – que vous qui m'insultez.

ÉMILIA.

Que moi ! Fii ! infamie sur toi î

IAGO.•

– Gracieux seigneur, allons-nous voir panser le pauvre Cassio? – Venez, petite dame, il va falloir nous en conter d'autres. – Émilia, courez à la citadelle – dire à Monseigneur et à Madame ce qui est arrivé... – Partons, je vous prie.

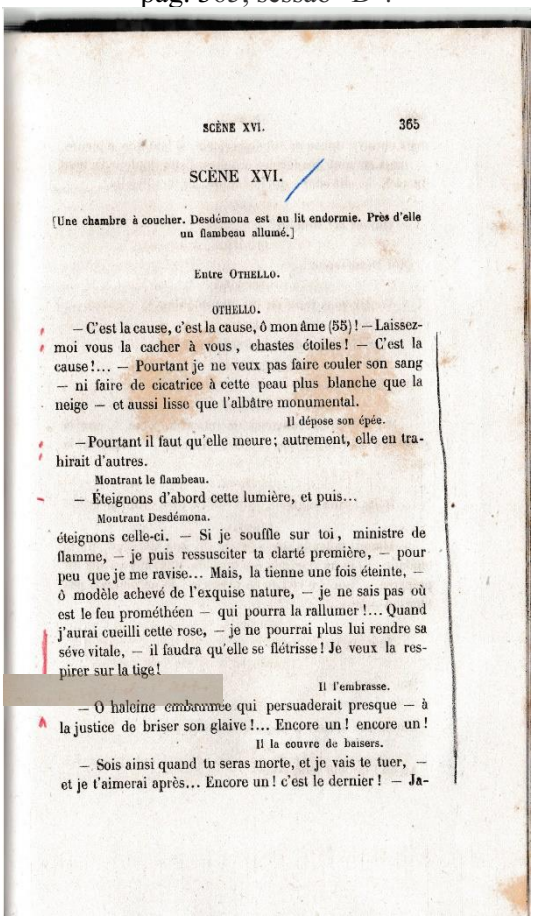
A part.

Voici la nuit qui doit faire ma fortune ou ma ruine.

Tous sortent.

10.4.146 Apêndice 10.4.CXLVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 365

Figura 634 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 365, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 365

SCÈNE XVI.

[Une chambre à coucher. Desdémona est au lit endormie. Près d'elle un flambeau allumé.]

Entre OTHELLO.

OTHELLO.

– C'est la cause, c'est la cause, ô mon âme (55) ! – Laissez-moi vous la cacher à vous, chastes étoiles ! – C'est la cause !... – Pourtant je ne veux pas faire couler son sang – ni faire de cicatrice à cette peau plus blanche que la neige – et aussi lisse que l'albâtre monumental.

Il dépose son épée.

– Pourtant il faut qu'elle meure; autrement, elle en trahirait d'autres.

Montrant le flambeau.

– Éteignons d'abord cette lumière, et puis...

Montrant Desdémona.

éteignons celle-ci. – Si je souffle sur toi, ministre de flamme, – je puis ressusciter ta clarté première, – pour peu que je me ravise... Mais, la tienne une fois éteinte, – ô modèle achevé de l'exquise nature, – je ne sais pas où est le feu prométhéen – qui pourra la rallumer !... Quand j'aurai cueilli cette rose, – je ne pourrai plus lui rendre sa séve vitale, – il faudra qu'elle se flétrisse ! Je veux la respirer sur la tige !

Il l'embrasse.

– Ô haleine embaumée qui persuaderait presque – à la justice de briser son glaive !... Encore un ! encore un !

Il la couvre de baisers.

– Sois ainsi quand tu seras morte, et je vais te tuer, – et je t'aimerai après... Encore un ! c'est le dernier ! – Ja-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 365).

* Transcrição *

SCÈNE XVI. 365

SCÈNE XVI.

[Une chambre à coucher. Desdémona est au lit endormie. Près d'elle un flambeau allumé.]

Entre OTHELLO.

OTHELLO.

– C'est la cause, c'est la cause, ô mon âme (55) ! – Laissez-moi vous la cacher à vous, chastes étoiles ! – C'est la cause!... – Pourtant je ne veux pas faire couler son sang – ni faire de cicatrice à cette peau plus blanche que la neige – et aussi lisse que l'albâtre monumental.

Il dépose son épée.

– Pourtant il faut qu'elle meure; autrement, elle en trahirait d'autres.

Montrant le flambeau.

– Éteignons d'abord cette lumière, et puis...

Montrant Desdémona.

éteignons celle-ci. – Si je souffle sur toi, ministre de flamme, – je puis ressusciter ta clarté première, – pour peu que je me ravise... Mais, la tienne une fois éteinte, – ô modèle achevé de l'exquise nature, – je ne sais pas oii est le feu prométhéen – qui pourra la rallumer !... Quand j'aurai cueilli cette rose, – je ne pourrai plus lui rendre sa sève vitale, – il faudra qu'elle se flétrisse! Je veux la respirer sur la tige !

Il l'embrasse.

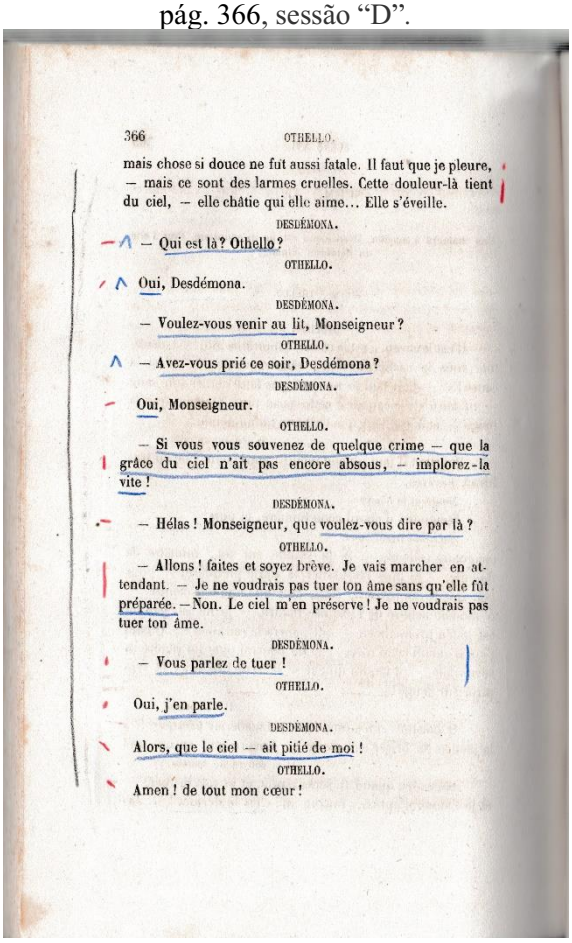
– haleine embaumée qui persuaderait presque – à la justice de briser son glaive !... Encore un ! encore un !

Il la couvre de baisers.

– Sois ainsi quand tu seras morte, et je vais te tuer, – et je t'aimerai après... Encore un ! c'est le dernier ! – Ja-

10.4.147 Apêndice 10.4.CXLVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 366

Figura 635 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 366, sessão “D”.



366 OTHELLO.

mais chose si douce ne fut aussi fatale. Il faut que je pleure, — mais ce sont des larmes cruelles. Cette douleur-là tient du ciel, — elle châtie qui elle aime... Elle s'éveille.

DESDÉMONA.

— Qui est là? Othello?

OTHELLO.

Oui, Desdémona.

DESDÉMONA.

— Voulez-vous venir au lit, Monseigneur?

OTHELLO.

— Avez-vous prié ce soir, Desdémona?

DESDÉMONA.

Oui, Monseigneur.

OTHELLO.

— Si vous vous souvenez de quelque crime — que la grâce du ciel n'ait pas encore absous, — implorez-la vite!

DESDÉMONA.

— Hélas! Monseigneur, que voulez-vous dire par là?

OTHELLO.

— Allons! faites et soyez brève. Je vais marcher en attendant. — Je ne voudrais pas tuer ton âme sans qu'elle fût préparée. — Non. Le ciel m'en préserve! Je ne voudrais pas tuer ton âme.

DESDÉMONA.

— Vous parlez de tuer!

OTHELLO.

Oui, j'en parle.

DESDÉMONA.

Alors, que le ciel — ait pitié de moi!

OTHELLO.

Amen! de tout mon cœur!

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 366).

* Transcrição *

366 OTHELLO.

mais chose si douce ne fut aussi fatale. Il faut que je pleure, — mais ce sont des larmes cruelles. Cette douleur-là tient du ciel, — elle châtie qui elle aime... Elle s'éveille.

DESDÉMONA.

— Qui est là? Othello?

OTHELLO.

Oui, Desdémona.

DESDÉMONA.

— Voulez-vous venir au lit, Monseigneur?

OTHELLO.

— Avez-vous prié ce soir, Desdémona?

DESDÉMONA.

Oui, Monseigneur.

OTHELLO.

— Si vous vous souvenez de quelque crime — que la grâce du ciel n'ait pas encore absous, — implorez-la vite!

DESDÉMONA.

— Hélas! Monseigneur, que voulez-vous dire par là?

OTHELLO.

— Allons! faites et soyez brève. Je vais marcher en attendant. — Je ne voudrais pas tuer ton âme sans qu'elle fût préparée. — Non. Le ciel m'en préserve! Je ne voudrais pas tuer ton âme.

DESDÉMONA.

— Vous parlez de tuer!

OTHELLO.

Oui, j'en parle.

DESDÉMONA.

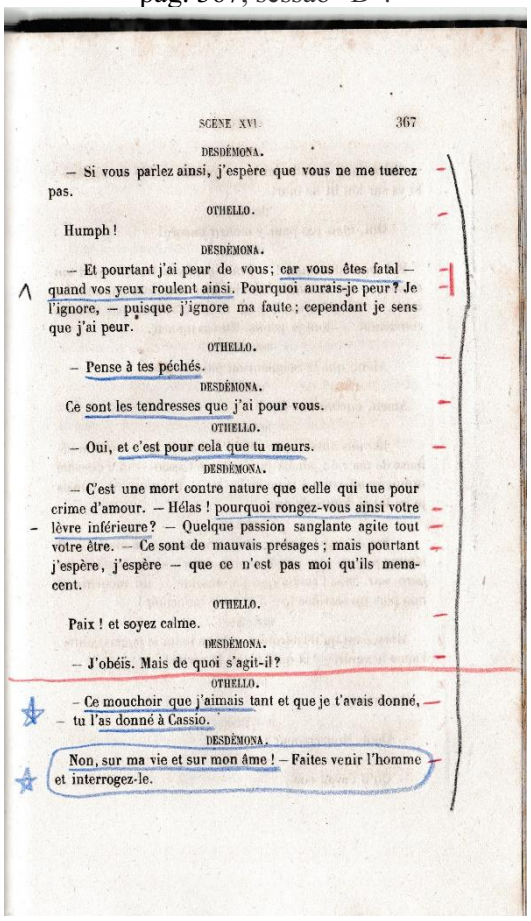
Alors, que le ciel — ait pitié de moi!

OTHELLO.

Amen! de tout mon cœur!

10.4.148 Apêndice 10.4.CXLIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 367

Figura 636 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 367, sessão “D”.



SCENE XVI. 367

DESDÉMONA.

– Si vous parlez ainsi, j'espère que vous ne me tuerez pas.

OTHELLO.

Humph !

DESDÉMONA.

– Et pourtant j'ai peur de vous; car vous êtes fatal – quand vos yeux roulent ainsi. Pourquoi aurais-je peur? Je l'ignore, – puisque j'ignore ma faute; cependant je sens que j'ai peur.

OTHELLO.

– Pense à tes péchés.

DESDÉMONA.

Ce sont les tendresses que j'ai pour vous.

OTHELLO.

– Oui, et c'est pour cela que tu meurs.

DESDÉMONA.

– C'est une mort contre nature que celle qui tue pour crime d'amour. – Hélas ! pourquoi rongez-vous ainsi votre lèvre inférieure? – Quelque passion sanglante agite tout votre être. – Ce sont de mauvais présages; mais pourtant j'espère, j'espère – que ce n'est pas moi qu'ils menacent.

OTHELLO.

Paix ! et soyez calme.

DESDÉMONA.

– J'obéis. Mais de quoi s'agit-il?

OTHELLO.

– Ce mouchoir que j'aimais tant et que je t'avais donné, – tu l'as donné à Cassio.

DESDÉMONA.

Non, sur ma vie et sur mon âme ! – Faites venir l'homme et interrogez-le.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 367).

* Transcrição *

SCÈNE XVI. 367

DESDÉMONA.

– Si vous parlez ainsi, j'espère que vous ne me tuerez pas.

OTHELLO.

Humph !

DESDÉMONA.

– Et pourtant j'ai peur de vous; car vous êtes fatal – quand vos yeux roulent ainsi. Pourquoi aurais-je peur? Je l'ignore, – puisque j'ignore ma faute; cependant je sens que j'ai peur.

OTHELLO.

– Pense à tes péchés.

DESDÉMONA.

Ce sont les tendresses que j'ai pour vous.

OTHELLO.

– Oui, et c'est pour cela que tu meurs.

DESDÉMONA.

– C'est une mort contre nature que celle qui tue pour crime d'amour. – Hélas ! pourquoi rongez-vous ainsi votre lèvre inférieure? – Quelque passion sanglante agite tout votre être. – Ce sont de mauvais présages; mais pourtant j'espère, j'espère – que ce n'est pas moi qu'ils menacent.

OTHELLO.

Paix ! et soyez calme.

DESDÉMONA.

– J'obéis. Mais de quoi s'agit-il?

OTHELLO.

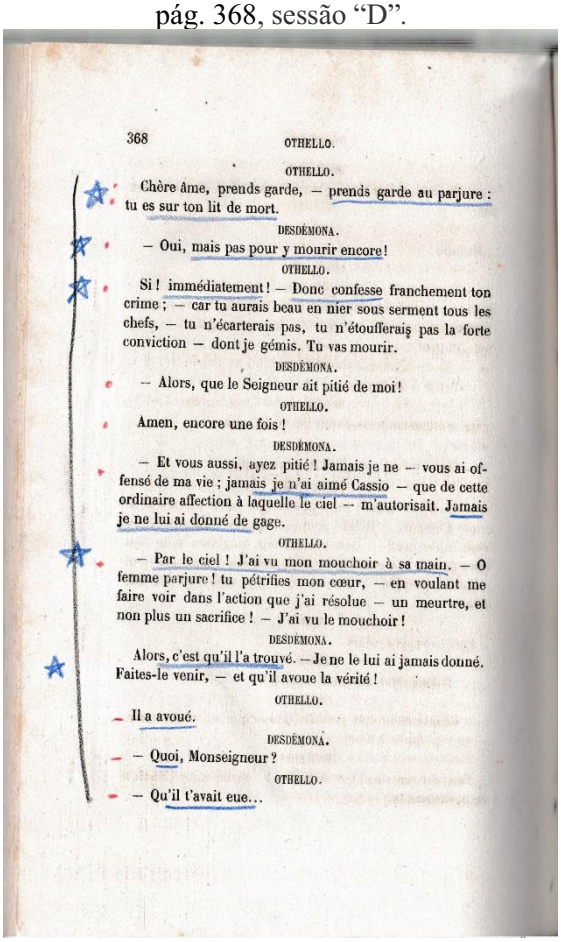
– Ce mouchoir que j'aimais tant et que je t'avais donné, – tu l'as donné à Cassio.

DESDÉMONA.

Non, sur ma vie et sur mon âme ! – Faites venir l'homme et interrogez-le.

10.4.149 Apêndice 10.4.CL – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 368

Figura 637 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 368, sessão “D”.



368 OTHELLO.

OTHELLO.

Chère âme, prends garde, — prends garde au parjure : tu es sur ton lit de mort.

DESDÉMONA.

— Oui, mais pas pour y mourir encore!

OTHELLO.

Si ! immédiatement ! — Donc confesse franchement ton crime ; — car tu aurais beau en nier sous serment tous les chefs, — tu n'écarterais pas, tu n'étoufferais pas la forte conviction — dont je gémis. Tu vas mourir.

DESDÉMONA.

— Alors, que le Seigneur ait pitié de moi!

OTHELLO.

Amen, encore une fois !

DESDÉMONA.

— Et vous aussi, ayez pitié ! Jamais je ne — vous ai offensé de ma vie ; jamais je n'ai aimé Cassio — que de cette ordinaire affection à laquelle le ciel — m'autorisait. Jamais je ne lui ai donné de gage.

OTHELLO.

— Par le ciel ! J'ai vu mon mouchoir à sa main. — O femme parjure ! tu pétrifies mon cœur, — en voulant me faire voir dans l'action que j'ai résolue — un meurtre, et non plus un sacrifice ! — J'ai vu le mouchoir !

DESDÉMONA.

Alors, c'est qu'il l'a trouvé. — Je ne le lui ai jamais donné. Faites-le venir, — et qu'il avoue la vérité !

OTHELLO.

— Il a avoué.

DESDÉMONA.

— Quoi, Monseigneur ?

OTHELLO.

— Qu'il t'avait eue…

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 368).

* Transcrição *

368 OTHELLO.

OTHELLO.

Chère âme, prends garde, – prends garde au parjure; tu es sur ton lit de mort.

DESDÉMONA.

– Oui, mais pas pour y mourir encore!

OTHELLO.

Si ! immédiatement ! – Donc confesse franchement ton crime; – car tu aurais beau en nier sous serment tous les chefs, – tu n'écarterais pas, tu n'étoufferais pas la forte conviction – dont je gémis. Tu vas mourir.

DESDÉMONA.

– Alors, que le Seigneur ait pitié de moi !

OTHELLO.

Amen, encore une fois !

DESDÉMONA.

– Et vous aussi, ayez pitié ! Jamais je ne – vous ai offensé de ma vie; jamais je n'ai aimé Cassio – que de cette ordinaire affection à laquelle le ciel – m'autorisait. Jamais je ne lui ai donné de gage.

OTHELLO.

– Par le ciel ! J'ai vu mon mouchoir à sa main. – femme parjure ! tu pétrifies mon coeur, – en voulant me faire voir dans l'action que j'ai résolue – un meurtre, et non plus un sacrifice ! – J'ai vu le mouchoir !

DESDÉMONA.

Alors, c'est qu'il l'a trouvé. – Je ne le lui ai jamais donné. Faites-le venir, – et qu'il avoue la vérité !

OTHELLO.

Il a avoué.

DESDÉMONA.

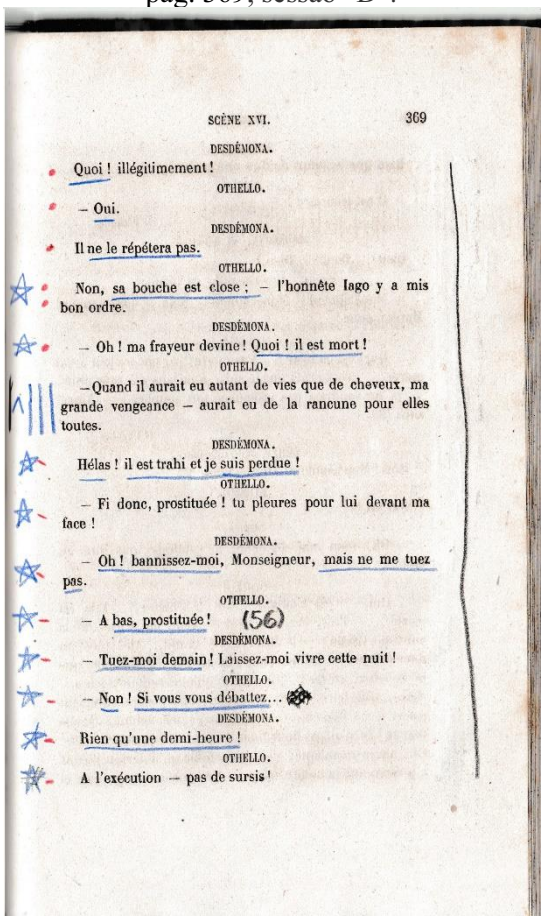
– Quoi, Monseigneur?

OTHELLO.

– Qu'il t'avait eue...

10.4.150 Apêndice 10.4.CLI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 369

Figura 638 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 369, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 369

DESDÉMONA.

Quoi ! illégitimement !

OTHELLO.

– Oui.

DESDÉMONA.

Il ne le répétera pas.

OTHELLO.

Non, sa bouche est close ; – l'honnête Iago y a mis bon ordre.

DESDÉMONA.

– Oh ! ma frayeur devine ! Quoi ! il est mort !

OTHELLO.

– Quand il aurait eu autant de vies que de cheveux, ma grande vengeance – aurait eu de la rancune pour elles toutes.

DESDÉMONA.

Hélas ! il est trahi et je suis perdue !

OTHELLO.

– Fi donc, prostituée ! tu pleures pour lui devant ma face !

DESDÉMONA.

– Oh ! bannissez-moi, Monseigneur, mais ne me tuez pas.

OTHELLO.

– A bas, prostituée ! (56)

DESDÉMONA.

– Tuez-moi demain ! Laissez-moi vivre cette nuit !

OTHELLO.

– Non ! Si vous vous débattez…

DESDÉMONA.

Rien qu'une demi-heure !

OTHELLO.

A l'exécution – pas de sursis !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 369).

* Transcrição *

SCÈNE XVI. 369

DESDÉMONA.

Quoi ! illégitimement !

OTHELLO.

– Oui.

DESDÉMONA.

Il ne le répétera pas.

OTHELLO.

Non, sa bouche est close ; – l'honnête Iago y a mis bon ordre.

DESDÉMONA.

– Oh ! ma frayeur devine ! Quoi ! il est mort !

OTHELLO.

– Quand il aurait eu autant de vies que de cheveux, ma grande vengeance – aurait eu de la rancune pour elles toutes.

DESDÉMONA.

Hélas ! il est trahi et je suis perdue !

OTHELLO.

– Fi donc, prostituée ! tu pleures pour lui devant ma face !

DESDÉMONA.

– Oh ! bannissez-moi, Monseigneur, mais ne me tuez pas.

OTHELLO.

– A bas, prostituée ! (56)

DESDÉMONA.

– Tuez-moi demain ! Laissez-moi vivre cette nuit !

OTHELLO.

– Non ! Si vous vous débattez…

DESDÉMONA.

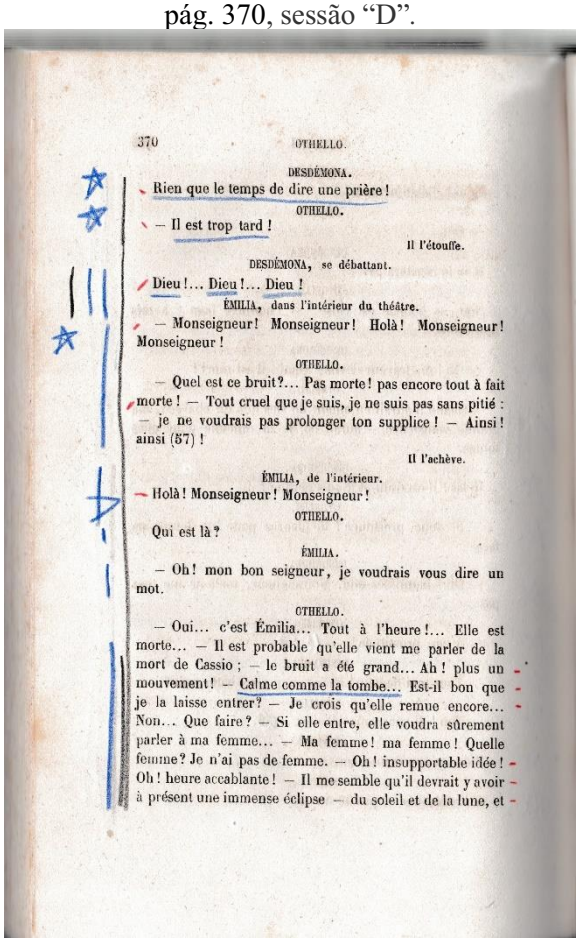
Rien qu'une demi-heure !

OTHELLO.

A l'exécution – pas de sursis !

10.4.151 Apêndice 10.4.CLII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 370

Figura 639 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 370, sessão “D”.



370 OTHELLO.

DESDÉMONA.

Rien que le temps de dire une prière !

OTHELLO.

— Il est trop tard !

Il l'étouffe.

DESDÉMONA, se débattant.

Dieu !... Dieu !... Dieu !

ÉMILIA, dans l'intérieur du théâtre.

— Monseigneur ! Monseigneur ! Holà ! Monseigneur ! Monseigneur !

OTHELLO.

— Quel est ce bruit ?... Pas morte ! pas encore tout à fait morte ! — Tout cruel que je suis, je ne suis pas sans pitié : — je ne voudrais pas prolonger ton supplice ! — Ainsi ! ainsi (57) !

Il l'achève.

ÉMILIA, de l'intérieur.

Holà ! Monseigneur ! Monseigneur !

OTHELLO.

Qui est là ?

ÉMILIA.

— Oh ! mon bon seigneur, je voudrais vous dire un mot.

OTHELLO.

— Oui... c'est Émilia... Tout à l'heure !... Elle est morte... — Il est probable qu'elle vient me parler de la mort de Cassio ; — le bruit a été grand... Ah ! plus un mouvement ! — Calme comme la tombe... Est-il bon que je la laisse entrer ? — Je crois qu'elle remue encore... Non... Que faire ? — Si elle entre, elle voudra sûrement parler à ma femme... — Ma femme ! ma femme ! Quelle femme ? Je n'ai pas de femme. — Oh ! insupportable idée ! Oh ! heure accablante ! — Il me semble qu'il devrait y avoir à présent une immense éclipse — du soleil et de la lune, et

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 370).

* Transcrição *

370 **OTHELLO.**

DESDÉMONA.

Rien que le temps de dire une prière !

OTHELLO.

– Il est trop tard !

Il l'étouffé.

DESDÉMONA, se débattant.

Dieu!... Dieu!... Dieu !

ÉMILIA, dans l'intérieur du théâtre.

– Monseigneur! Monseigneur! Holà! Monseigneur! Monseigneur !

OTHELLO.

– Quel est ce bruit?... Pas morte ! pas encore tout à fait morte ! – Tout cruel que je suis, je ne suis pas sans pitié: – je ne voudrais pas prolonger ton supplice ! – Ainsi ! ainsi (57) !

Il l'achève.

ÉMILIA, de l'intérieur.

Holà ! Monseigneur ! Monseigneur !

OTHELLO.

Qui est là ?

ÉMILIA.

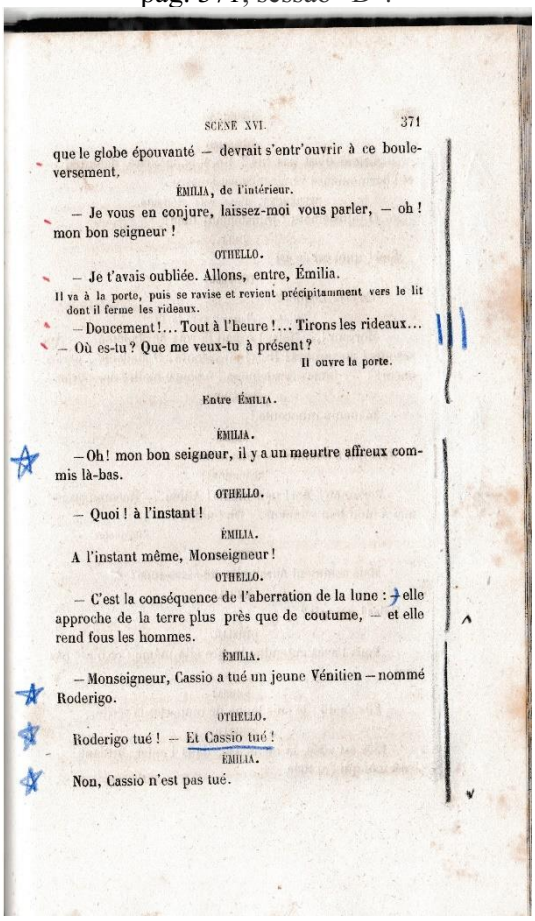
– Oh! mon bon seigneur, je voudrais vous dire un mot.

OTHELLO.

– Oui... c'est Émilia... Tout à l'heure!... Elle est morte... – H est probable qu'elle vient me parler de la mort de Cassio; – le bruit a été grand... Ah ! plus un mouvement! – Calme comme la tombe... Est-il bon que je la laisse entrer? – Je crois qu'elle remue encore... Non... Que faire? – Si elle entre, elle voudra sûrement parler à ma femme... – Ma femme! ma femme! Quelle femme? Je n'ai pas de femme. – Oh! insupportable idée ! Oh ! heure accablante ! – H me semble qu'il devrait y avoir à présent une immense éclipse – du soleil et de la lune, et

10.4.152 Apêndice 10.4.CLIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 371

Figura 640 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 371, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 371

que le globe épouvanté — devrait s'entr'ouvrir à ce bouleversement.

ÉMILIA, de l'intérieur.

— Je vous en conjure, laissez-moi vous parler, — oh ! mon bon seigneur !

OTHELLO.

— Je t'avais oubliée. Allons, entre, Émilia.

Il va à la porte, puis se ravise et revient précipitamment vers le lit dont il ferme les rideaux.

— Doucement !... Tout à l'heure !... Tirons les rideaux...

— Où es-tu ? Que me veux-tu à présent ?

Il ouvre la porte.

Entre ÉMILIA.

ÉMILIA.

— Oh ! mon bon seigneur, il y a un meurtre affreux commis là-bas.

OTHELLO.

— Quoi ! à l'instant !

ÉMILIA.

A l'instant même, Monseigneur !

OTHELLO.

— C'est la conséquence de l'aberration de la lune : elle approche de la terre plus près que de coutume, — et elle rend fous les hommes.

ÉMILIA.

— Monseigneur, Cassio a tué un jeune Vénitien — nommé Roderigo.

OTHELLO.

Roderigo tué ! — Et Cassio tué !

ÉMILIA.

Non, Cassio n'est pas tué.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 371).

* Transcrição *

SCENE XVI. 371

que le globe épouvanté — devrait, s'entr'ouvrir à ce bouleversement.

ÉMILIA, de l'intérieur.

— Je vous en conjure, laissez-moi vous parler, — oh ! mon bon seigneur !

OTHELLO.

— Je t'avais oubliée. Allons, entre, Émilia.

Il va à la porte, pais se ravise et revient précipitamment vers le lit dont il ferme les rideaux.

— Doucement !... Tout à l'heure !... Tirons les rideaux...

— Oià es-tu ? Que me veux-tu à présent ?

Il ouvre la porte.

Entre ÉMILIA.

ÉMILIA.

— Oh! mon bon seigneur, il y a un meurtre affreux commis là-bas.

OTHELLO.

— Quoi ! à l'instant !

ÉMILIA.

A l'instant même, Monseigneur !

OTHELLO.

— C'est la conséquence de l'aberration de la lune: — elle approche de la terre plus près que de coutume, — et elle rend fous les hommes.

ÉMILIA.

— Monseigneur, Cassio a tué un jeune Vénitien — nommé Roderigo.

OTHELLO.

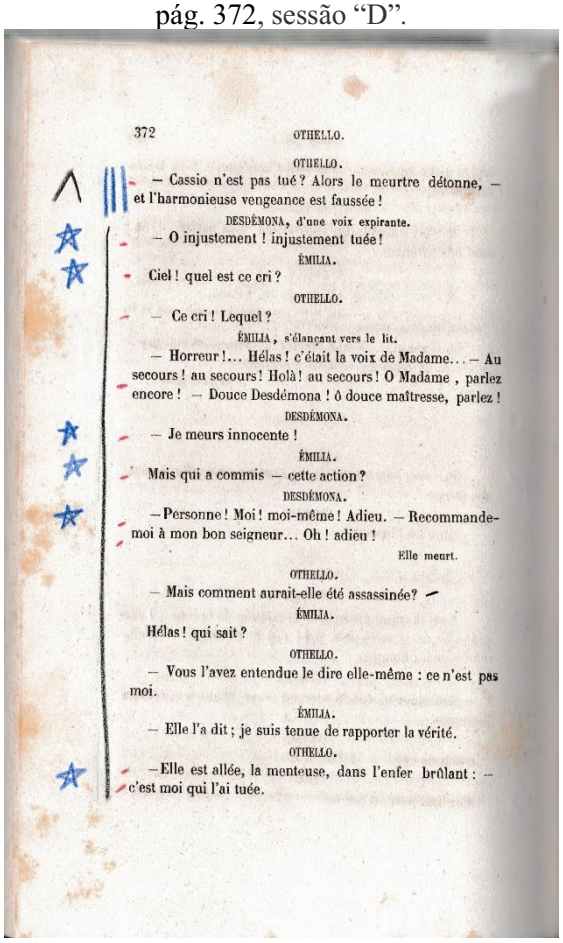
Roderigo tué ! — Et Cassio tué !

ÉMILIA.

Non, Cassio n'est pas tué.

10.4.153 Apêndice 10.4.CLIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 372

Figura 641 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 372, sessão “D”.



372 OTHELLO.

OTHELLO.

– Cassio n'est pas tué ? Alors le meurtre détonne, – et l'harmonieuse vengeance est faussée !

DESDÉMONA, d'une voix expirante.

– O injustement ! injustement tuée !

ÉMILIA.

Ciel ! quel est ce cri ?

OTHELLO.

– Ce cri ! Lequel ?

ÉMILIA, s'élançant vers le lit.

– Horreur !... Hélas ! c'était la voix de Madame... – Au secours ! au secours ! Holà ! au secours ! O Madame, parlez encore ! – Douce Desdémona ! ô douce maîtresse, parlez !

DESDÉMONA.

– Je meurs innocente !

ÉMILIA.

Mais qui a commis – cette action ?

DESDÉMONA.

– Personne ! Moi ! moi-même ! Adieu. – Recommande-moi à mon bon seigneur... Oh ! adieu !

Elle meurt.

OTHELLO.

– Mais comment aurait-elle été assassinée?

ÉMILIA.

Hélas ! qui sait ?

OTHELLO.

– Vous l'avez entendue le dire elle-même : ce n'est pas moi.

ÉMILIA.

– Elle l'a dit ; je suis tenue de rapporter la vérité.

OTHELLO.

– Elle est allée, la menteuse, dans l'enfer brûlant : – c'est moi qui l'ai tuée.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 372).

* Transcrição *

372 OTHELLO.

OTHELLO.

– Cassio n'est pas tué? Alors le meurtre détonne, – et l'harmonieuse vengeance est faussée !

DESDÉMONA, d'une voix expirante.

– injustement ! injustement tuée!

ÉMILIA.

Ciel ! quel est ce cri ?

OTHELLO.

– Ce cri ! Lequel ?

ÉMILIA, s'élançant vers le lit.

– Horreur !... Hélas ! c'était la voix de Madame... – Au secours ! au secours! Holà! au secours! Madame, parlez encore ! ô douce maîtresse, parlez !

DESDÉMONA.

– Je meurs innocente !

ÉMILIA.

Mais qui a commis – cette action?

DESDÉMONA.

– Personne! Moi! moi-même! Adieu. – Recommande-moi à mon bon seigneur... Oh ! adieu !

Elle meurt.

OTHELLO.

– Mais comment aurait-elle été assassinée?

ÉMILIA.

Hélas ! qui sait ?

OTHELLO.

– Vous l'avez entendue le dire elle-même: ce n'est pas moi.

ÉMILIA.

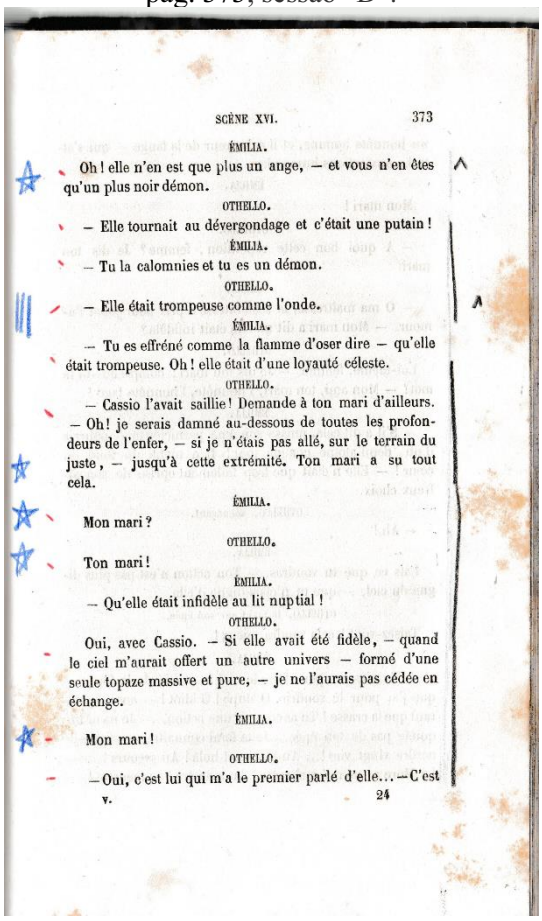
– Elle l'a dit; je suis tenue de rapporter la vérité.

OTHELLO.

-Elle est allée, la menteuse, dans l'enfer brûlant: - c'est moi qui l'ai tuée.

10.4.154 Apêndice 10.4.CLV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 373

Figura 642 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 373, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 373

ÉMILIA.

Oh ! elle n'en est que plus un ange, — et vous n'en êtes qu'un plus noir démon.

OTHELLO.

— Elle tournait au dévergondage et c'était une putain !

ÉMILIA.

— Tu la calomnies et tu es un démon.

OTHELLO.

— Elle était trompeuse comme l'onde.

ÉMILIA.

— Tu es effréné comme la flamme d'oser dire — qu'elle était trompeuse. Oh ! elle était d'une loyauté céleste.

OTHELLO.

— Cassio l'avait saillie ! Demande à ton mari d'ailleurs. — Oh ! je serais damné au-dessous de toutes les profondeurs de l'enfer, — si je n'étais pas allé, sur le terrain du juste, — jusqu'à cette extrémité. Ton mari a su tout cela.

ÉMILIA.

Mon mari ?

OTHELLO.

Ton mari !

ÉMILIA.

— Qu'elle était infidèle au lit nuptial !

OTHELLO.

Oui, avec Cassio. — Si elle avait été fidèle, — quand le ciel m'aurait offert un autre univers — formé d'une seule topaze massive et pure, — je ne l'aurais pas cédée en échange.

ÉMILIA.

Mon mari !

OTHELLO.

— Oui, c'est lui qui m'a le premier parlé d'elle... — C'est

v. 24

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 373).

Transcrição *

SCÈNE XVI. 373

ÉMILIA.

Oh ! elle n'en est que plus un ange, – et vous n'en êtes qu'un plus noir démon.

OTHELLO.

– Elle tournait au dévergondage et c'était une putain !

ÉMILIA.

– Tu la calomnies et tu es un démon.

OTHELLO.

– Elle était trompeuse comme l'onde.

ÉMILIA.

– Tu es effréné comme la flamme d'oser dire – qu'elle était trompeuse. Oh ! elle était d'une loyauté céleste.

OTHELLO.

– Cassio l'avait saillie ! Demande à ton mari d'ailleurs. – Oh ! je serais damné au-dessous de toutes les profondeurs l'enfer, – si je n'étais pas allé, sur le terrain du juste, – jusqu'à cette extrémité. Ton mari a su tout cela.

ÉMILIA.

Mon mari ?

OTHELLO.

Ton mari!

ÉMILIA.

– Qu'elle était infidèle au lit nuptial !

OTHELLO.

Oui, avec Cassio. – Si elle avait été fidèle, – quand le ciel m'aurait offert un autre univers – formé d'une seule topaze massive et pure, – je ne l'aurais pas cédée en échange.

ÉMILIA.

Mon mari!

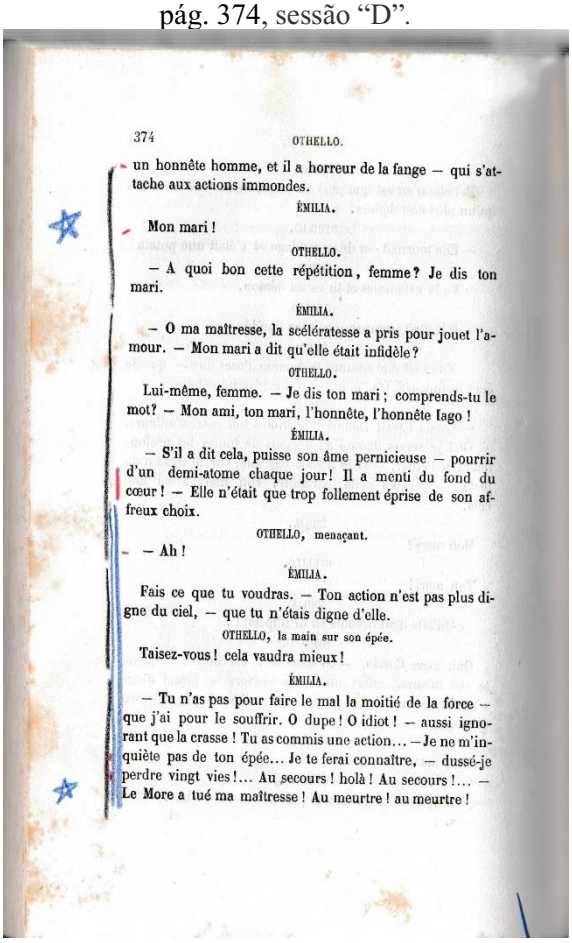
OTHELLO.

– Oui, c'est lui qui m'a le premier parlé d'elle... – C'est

v. 24

10.4.155 Apêndice 10.4.CLVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 374

Figura 643 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 374, sessão “D”.



374 OTHELLO.

un honnête homme, et il a horreur de la fange — qui s'attache aux actions immondes.

ÉMILIA.

Mon mari !

OTHELLO.

— A quoi bon cette répétition, femme? Je dis ton mari.

ÉMILIA.

— O ma maîtresse, la scélératesse a pris pour jouet l'amour. — Mon mari a dit qu'elle était infidèle?

OTHELLO.

Lui-même, femme. — Je dis ton mari ; comprends-tu le mot? — Mon ami, ton mari, l'honnête, l'honnête Iago !

ÉMILIA.

— S'il a dit cela, puisse son âme pernicieuse — pourrir d'un demi-atome chaque jour! Il a menti du fond du cœur ! — Elle n'était que trop follement éprise de son affreux choix.

OTHELLO, menaçant.

— Ah !

ÉMILIA.

Fais ce que tu voudras. — Ton action n'est pas plus digne du ciel, — que tu n'étais digne d'elle.

OTHELLO, la main sur son épée.

Taisez-vous ! cela vaudra mieux !

ÉMILIA.

— Tu n'as pas pour faire le mal la moitié de la force — que j'ai pour le souffrir. O dupe ! O idiot ! — aussi ignorant que la crasse ! Tu as commis une action... — Je ne m'inquiète pas de ton épée... Je te ferai connaître, — dussé-je perdre vingt vies !... Au secours ! holà ! Au secours !... — Le More a tué ma maîtresse ! Au meurtre ! au meurtre !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 374).

* Transcrição *

374 OTHELLO.

un honnête homme, et il a horreur de la fange – qui s'attache aux actions immondes.

ÉMILIA.

Mon mari !

OTHELLO.

– A quoi bon cette répétition, femme? Je dis ton mari.

ÉMILIA.

– O ma maîtresse, la scélératesse a pris pour jouet l'amour. – Mon mari a dit qu'elle était infidèle?

OTHELLO.

Lui-même, femme. – Je dis ton mari; comprends-tu le mot? – Mon ami, ton mari, l'honnête, l'honnête Iago !

ÉMILIA.

– S'il a dit cela, puisse son âme pernicieuse – pourrir d'un demi-atome chaque jour! Il a menti du fond du cœur ! – Elle n'était que trop follement éprise de son affreux choix.

OTHELLO, menaçant.

-Ah!

ÉMILIA.

Fais ce que tu voudras. – Ton action n'est pas plus digne du ciel, – que tu n'étais digne d'elle.

OTHELLO, la main sur son épée.

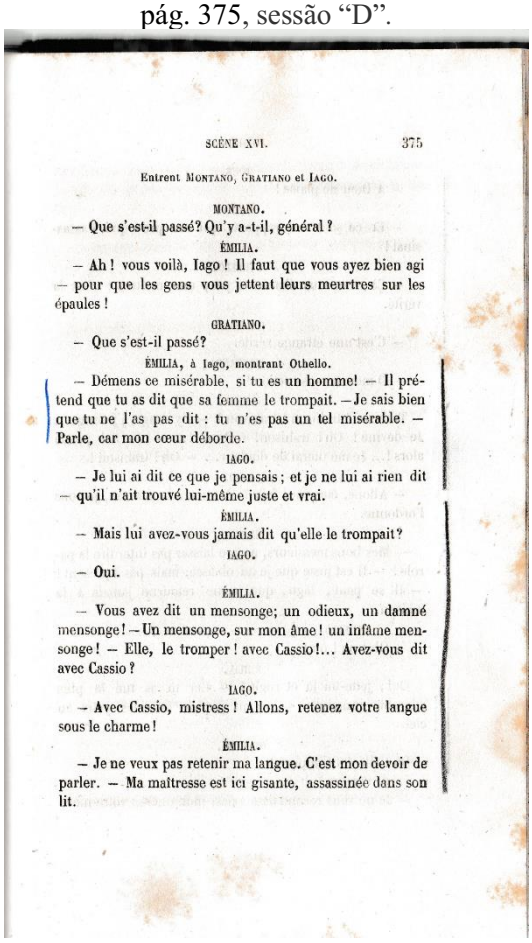
Taisez-vous ! cela vaudra mieux !

ÉMILIA.

– Tu n'as pas pour faire le mal la moitié de la force – que j'ai pour le souffrir. dupe ! idiot ! – aussi ignorant que la crasse ! Tu as commis une action... – Je ne m'inquiète pas de ton épée... Je te ferai connaître, – dussé-je perdre vingt vies!... Au secours ! holà! Au secours !... – Le More a tué ma maîtresse ! Au meurtre ! au meurtre !

10.4.156 Apêndice 10.4.CLVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 375

Figura 644 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 375, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 375

Entrent MONTANO, GRATIANO et IAGO.

MONTANO.

— Que s'est-il passé? Qu'y a-t-il, général ?

ÉMILIA.

— Ah ! vous voilà, Iago ! Il faut que vous ayez bien agi — pour que les gens vous jettent leurs meurtres sur les épaules !

GRATIANO.

— Que s'est-il passé?

ÉMILIA, à Iago, montrant Othello.

— Démens ce misérable, si tu es un homme! — Il prétend que tu as dit que sa femme le trompait. — Je sais bien que tu ne l'as pas dit : tu n'es pas un tel misérable. — Parle, car mon cœur déborde.

IAGO.

— Je lui ai dit ce que je pensais ; et je ne lui ai rien dit — qu'il n'ait trouvé lui-même juste et vrai.

ÉMILIA.

— Mais lui avez-vous jamais dit qu'elle le trompait?

IAGO.

— Oui.

ÉMILIA.

— Vous avez dit un mensonge; un odieux, un damné mensonge! — Un mensonge, sur mon âme ! un infâme mensonge ! — Elle, le tromper ! avec Cassio!... Avez-vous dit avec Cassio ?

IAGO.

— Avec Cassio, mistress ! Allons, retenez votre langue sous le charme !

ÉMILIA.

— Je ne veux pas retenir ma langue. C'est mon devoir de parler. — Ma maîtresse est ici gisante, assassinée dans son lit.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 375).

* Transcrição *

SCÈNE XVI. 375

Entrent MONTANO, GRATIANO et IAGO.

MONTANO.

– Que s'est-il passé? Qu'y a-t-il, général ?

ÉMILIA.

– Ah ! vous voilà, Iago ! Il faut que vous ayez bien agi – pour que les gens vous jettent leurs meurtres sur les épaules !

GRATIANO.

– Que s'est-il passé?

ÉMILIA, à Iago, montrant Othello.

– Démens ce misérable, si tu es un homme! – Il prétend que tu as dit que sa femme le trompait. – Je sais bien que tu ne l'as pas dit: tu n'es pas un tel misérable. ~ Parle, car mon coeur déborde.

IAGO.

– Je lui ai dit ce que je pensais; et je ne lui ai rien dit – qu'il n'ait trouvé lui-même juste et vrai.

ÉMILIA.

– Mais lui avez-vous jamais dit qu'elle le trompait?

IAGO.

– Oui.

ÉMILIA.

– Vous avez dit un mensonge; un odieux, un damné mensonge ! – Un mensonge, sur mon âme ! un infâme mensonge ! – Elle, le tromper ! avec Cassio !... Avez-vous dit avec Cassio ?

IAGO.

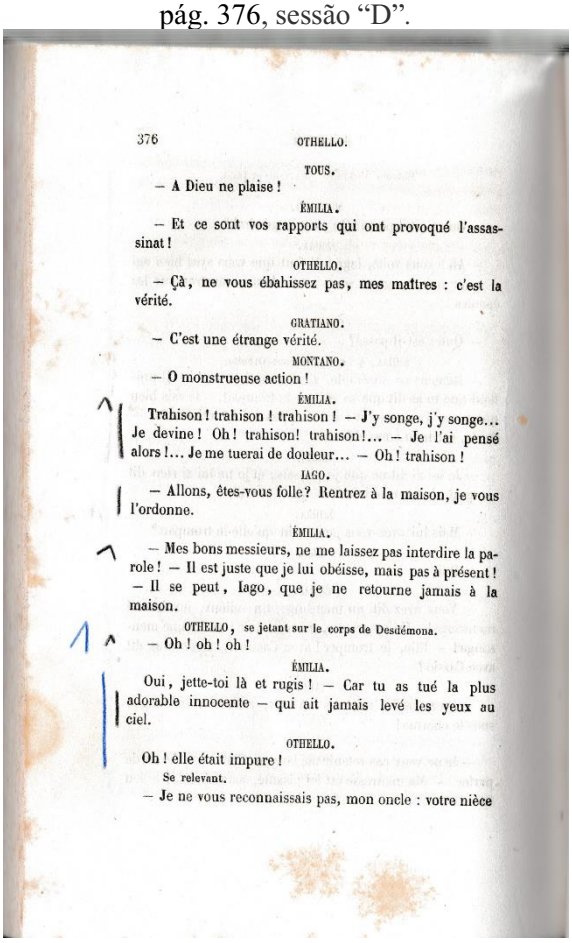
– Avec Cassio, mistress ! Allons, retenez votre langue sous le charme !

ÉMILIA.

– Je ne veux pas retenir ma langue. C'est mon devoir de parler. – Ma maîtresse est ici gisante, assassinée dans son lit.

10.4.157 Apêndice 10.4.CLVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 376

Figura 645 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 376, sessão “D”.



376 OTHELLO.

TOUS.

– A Dieu ne plaise !

ÉMILIA.

– Et ce sont vos rapports qui ont provoqué l'assassinat !

OTHELLO.

– Çà, ne vous ébahissez pas, mes maîtres : c'est la vérité.

GRATIANO.

– C'est une étrange vérité.

MONTANO.

– O monstrueuse action !

ÉMILIA.

Trahison ! trahison ! trahison ! – J'y songe, j'y songe... Je devine ! Oh ! trahison! trahison!... – Je l'ai pensé alors !... Je me tuerai de douleur... – Oh ! trahison !

IAGO.

– Allons, êtes-vous folle? Rentrez à la maison, je vous l'ordonne.

ÉMILIA.

– Mes bons messieurs, ne me laissez pas interdire la parole ! – Il est juste que je lui obéisse, mais pas à présent ! – Il se peut, Iago, que je ne retourne jamais à la maison.

OTHELLO, se jetant sur le corps de Desdémona.

– Oh ! oh ! oh !

ÉMILIA.

Oui, jette-toi là et rugis ! – Car tu as tué la plus adorable innocente – qui ait jamais levé les yeux au ciel.

OTHELLO.

Oh ! elle était impure !

Se relevant.

– Je ne vous reconnaissais pas, mon oncle : votre nièce

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 376).

* Transcrição *

376 OTHELLO.

TOUS.

– A Dieu ne plaise !

ÉMILIA.

– Et ce sont vos rapports qui ont provoqué l'assassinat !

OTHELLO.

– Çà, ne vous ébahissez pas, mes maîtres: c'est la vérité.

GRATINO.

– C'est une étrange vérité.

MONTANO.

– monstrueuse action !

ÉMILIA.

Trahison ! trahison ! trahison ! – J'y songe, j'y songe... Je devine! Oh! trahison! trahison!... – Je l'ai pensé alors !... Jeme tuerai de douleur... – Oh! trahison !

IAGO.

– Allons, êtes-vous folle? Rentrez à la maison, je vous l'ordonne.

ÉMILIA.

– Mes boris messieurs, ne me laissez pas interdire la parole ! – Il est juste que je lui obéisse, mais pas à présent ! – Il se peut, lago, que je ne retourne jamais à la maison.

OTHELLO, se jetant sur le corps de Desdémona.

– Oh ! oh ! oh !

ÉMILIA.

Oui, jette-toi là et rugis ! – Car tu as tué la plus adorable innocente – qui ait jamais levé les yeux au ciel.

OTHELLO.

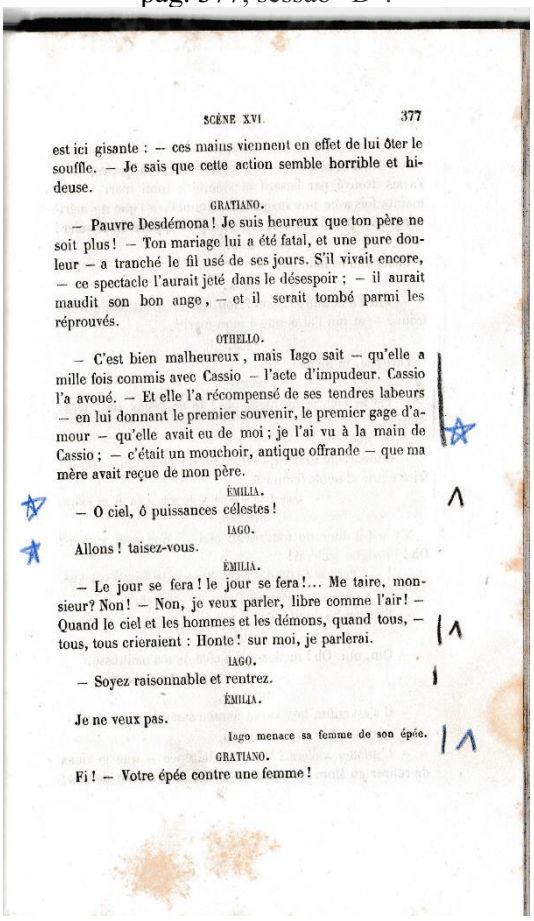
Oh ! elle était impure !

Se relevant.

– Je ne vous reconnaissais pas, mon oncle: votre nièce

10.4.158 Apêndice 10.4.CLIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 377

Figura 646 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 377, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 377

est ici gisante : — ces mains viennent en effet de lui ôter le souffle. — Je sais que cette action semble horrible et hideuse.

GRATIANO.

— Pauvre Desdémona ! Je suis heureux que ton père ne soit plus ! — Ton mariage lui a été fatal, et une pure douleur — a tranché le fil usé de ses jours. S'il vivait encore, — ce spectacle l'aurait jeté dans le désespoir ; — il aurait maudit son bon ange, — et il serait tombé parmi les réprouvés.

OTHELLO.

— C'est bien malheureux, mais Iago sait — qu'elle a mille fois commis avec Cassio — l'acte d'impudeur. Cassio l'a avoué. — Et elle l'a récompensé de ses tendres labeurs — en lui donnant le premier souvenir, le premier gage d'amour — qu'elle avait eu de moi ; je l'ai vu à la main de Cassio ; — c'était un mouchoir, antique offrande — que ma mère avait reçue de mon père.

ÉMILIA.

— O ciel, ô puissances célestes !

IAGO.

Allons ! taisez-vous.

ÉMILIA.

— Le jour se fera ! le jour se fera !... Me taire, monsieur? Non ! — Non, je veux parler, libre comme l'air ! — Quand le ciel et les hommes et les démons, quand tous, — tous, tous crieraient : Honte ! sur moi, je parlerai.

IAGO.

— Soyez raisonnable et rentrez.

ÉMILIA.

Je ne veux pas.

Iago menace sa femme de son épée.

GRATIANO.

Fi ! — Votre épée contre une femme !

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 377).

* Transcrição *

SCÈNE XVI. 377

est ici gisante: – ces mains viennent en effet de lui ôter le souffle. – Je sais que cette action semble horrible et hideuse.

GRATIANO.

– Pauvre Desdémona ! Je suis heureux que ton père ne soit plus ! – Ton mariage lui a été fatal, et une pure douleur – a tranché le fil usé de ses jours. S'il vivait encore, – ce spectacle l'aurait jeté dans le désespoir; – il aurait maudit son bon ange, – et il serait tombé parmi les réprouvés.

OTHELLO.

– C'est bien malheureux, mais Iago sait – qu'elle a mille fois commis avec Cassio – l'acte d'impudeur. Cassio l'a avoué. – Et elle l'a récompensé de ses tendres labeurs – en lui donnant le premier souvenir, le premier gage d'amour – qu'elle avait eu de moi; je l'ai vu à la main de Cassio; – c'était un mouchoir, antique offrande – que ma mère avait reçue de mon père.

ÉMILIA.

– O ciel, ô puissances célestes !

IAGO.

Allons ! taisez-vous.

ÉMILIA.

– Le jour se fera ! le jour se fera!... Me taire, monsieur? Non! – Non, je veux parler, libre comme l'air! – Quand le ciel et les hommes et les démons, quand tous, – tous, tous crieraient: Honte ! sur moi, je parlerai.

IAGO.

– Soyez raisonnable et rentrez.

ÉMILIA.

Je ne veux pas.

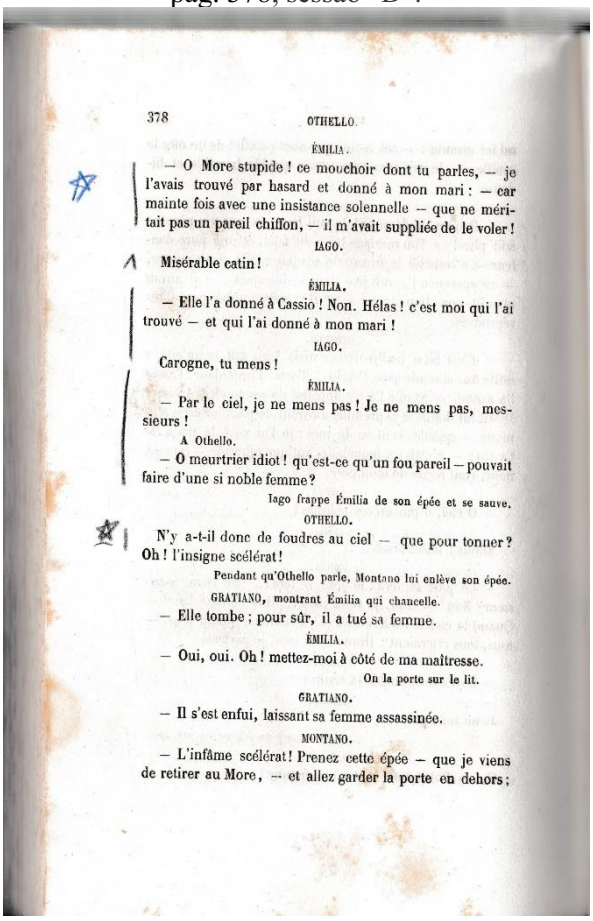
Iago menace sa femme de son épée.

GRATIANO.

Fi ! – Votre épée contre une femme !

10.4.159 Apêndice 10.4.CLX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 378

Figura 647 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 378, sessão “D”.



378 OTHELLO.

ÉMILIA.

– O More stupide ! ce mouchoir dont tu parles, – je l'avais trouvé par hasard et donné à mon mari : – car mainte fois avec une insistance solennelle – que ne méritait pas un pareil chiffon, – il m'avait suppliée de le voler !

IAGO.

Misérable catin !

ÉMILIA.

– Elle l'a donné à Cassio ! Non. Hélas ! c'est moi qui l'ai trouvé – et qui l'ai donné à mon mari !

IAGO.

Carogne, tu mens !

ÉMILIA.

– Par le ciel, je ne mens pas ! Je ne mens pas, messieurs !

A Othello.

– O meurtrier idiot ! qu'est-ce qu'un fou pareil – pouvait faire d'une si noble femme ?

Iago frappe Émilia de son épée et se sauve.

OTHELLO.

N'y a-t-il donc de foudres au ciel – que pour tonner ? Oh ! l'insigne scélérat !

Pendant qu'Othello parle, Montano lui enlève son épée.

GRATIANO, montrant Émilia qui chancelle.

– Elle tombe ; pour sûr, il a tué sa femme.

ÉMILIA.

– Oui, oui. Oh ! mettez-moi à côté de ma maîtresse.

On la porte sur le lit.

GRATIANO.

– Il s'est enfui, laissant sa femme assassinée.

MONTANO.

– L'infâme scélérat ! Prenez cette épée – que je viens de retirer au More, -- et allez garder la porte en dehors ;

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 378).

* Transcrição *

378 **OTHELLO.**

ÉMILIA.

– More stupide ! ce mouchoir dont tu parles, – je l'avais trouvé par hasard et donné à mon mari: – car mainte fois avec une insistance solennelle – que ne méritait pas un pareil chiffon, – il m'avait suppliée de le voler !

IAGO.

Misérable catin !

ÉMILIA.

– Elle l'a donné à Cassio ! Non. Hélas ! c'est moi qui l'ai trouvé – et qui l'ai donné à mon mari !

IAGO.

Carogne, tu mens !

ÉMILIA.

– Par le ciel, je ne mens pas ! Je ne mens pas, messieurs !

A Othello.

– meurtrier idiot ! qu'est-ce qu'un fou pareil – pouvait faire d'une si noble femme?

Iago frappe Émilia de son épée et se sauve.

OTHELLO.

N'y a-t-il donc de foudres au ciel – que pour tonner? Oh ! l'insigne scélérat !

Pendant qu'Othello parle, Montano lui enlève son épée.

GRATIANO, montrant Émilia qui chancelle.

– Elle tombe; pour sûr, il a tué sa femme.

ÉMILIA.

– Oui, oui. Oh ! mettez-moi à côté de ma maîtresse.

On la porte sur le lit.

GRATIANO.

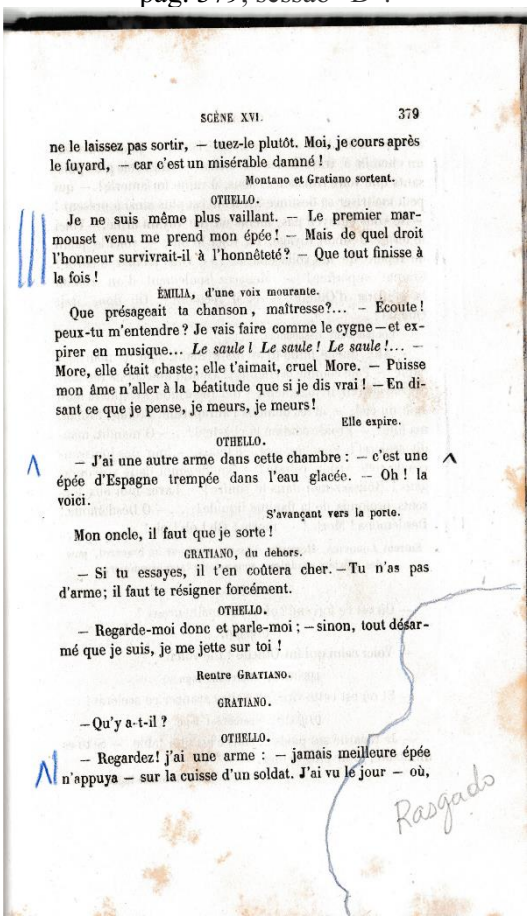
– Il s'est enfui, laissant sa femme assassinée.

MONTANO.

– L'infâme scélérat! Prenez cette épée – que je viens de retirer au More, -- el allez garder la porte en dehors:

10.4.160 Apêndice 10.4.CLXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 379

Figura 648 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 379, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 379

ne le laissez pas sortir, — tuez-le plutôt. Moi, je cours après le fuyard, — car c'est un misérable damné !

Montano et Gratiano sortent.

OTHELLO.

Je ne suis même plus vaillant. — Le premier marmouset venu me prend mon épée ! — Mais de quel droit l'honneur survivrait-il à l'honnêteté? — Que tout finisse à la fois !

ÉMILIA, d'une voix mourante.

Que présageait ta chanson, maîtresse?... — Écoute ! peux-tu m'entendre ? Je vais faire comme le cygne — et expirer en musique... *Le saule ! Le saule ! Le saule !...* — More, elle était chaste; elle t'aimait, cruel More. — Puisse mon âme n'aller à la béatitude que si je dis vrai ! — En disant ce que je pense, je meurs, je meurs !

Elle expire.

OTHELLO.

— J'ai une autre arme dans cette chambre : — c'est une épée d'Espagne trempée dans l'eau glacée. — Oh ! la voici.

S'avançant vers la porte.

Mon oncle, il faut que je sorte !

GRATIANO, du dehors.

— Si tu essayes, il t'en coûtera cher. — Tu n'as pas d'arme; il faut te résigner forcément.

OTHELLO.

— Regarde-moi donc et parle-moi ; — sinon, tout désarmé que je suis, je me jette sur toi !

Rentre GRATIANO.

GRATIANO.

— Qu'y a-t-il ?

OTHELLO.

— Regardez ! j'ai une arme : — jamais meilleure épée n'appuya — sur la cuisse d'un soldat. J'ai vu le jour — où,

Rasgado

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 379).

* Transcrição *

SCÈNE XVI. 379

ne le laissez pas sortir, – tuez-le plutôt. Moi, je cours après le fuyard, – car c'est un misérable damné !

Montano et Gratiano sortent.

OTHELLO.

Je ne suis même plus vaillant. – Le premier marmouset venu me prend mon épée ! – Mais de quel droit l'honneur survivrait-il à l'honnêteté? – Que tout finisse à la fois !

ÉMILIA, d'une voix mourante.

Que présageait ta chanson, maîtresse?... – Écoute! peux-tu m'entendre ? Je vais faire comme le cygne – et expirer en musique... Le saule ! Le saule ! Le saule!... – More, elle était chaste; elle t'aimait, cruel More. – Puisse mon âme n'aller à la béatitude que si je dis vrai ! – En disant ce que je pense, je meurs, je meurs!

Elle expire.

OTHELLO.

– J'ai une autre arme dans cette chambre: – c'est une épée d'Espagne trempée dans l'eau glacée. – Oh ! la voici.

S'avançant vers la porte.

Mon oncle, il faut que je sorte !

GRATIANO, du dehors.

– Si tu essayes, il t'en coûtera cher. – Tu n'as pas d'arme; il faut te résigner forcément.

OTHELLO.

– Regarde-moi donc et parle-moi; – sinon, tout désarmé que je suis, je me jette sur toi !

Rentre GRATIANO.

GRATIANO.

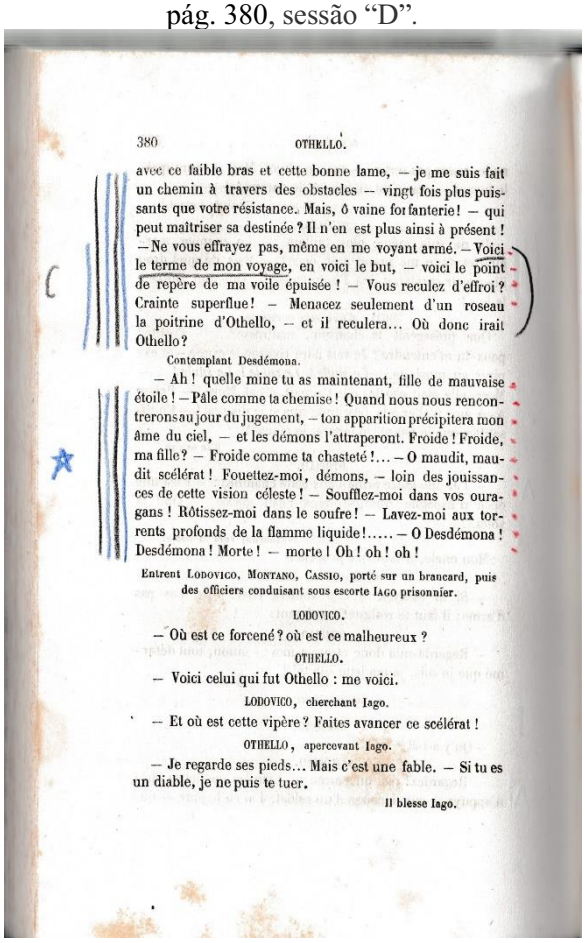
– Qu'ya-t-il?

OTHELLO.

– Regardez! j'ai une arme: – jamais meilleure épée n'appuya – sur la cuisse d'un soldat. J'ai vu le jour – où.

10.4.161 Apêndice 10.4.CLXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 380

Figura 649 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 380, sessão “D”.



380 OTHELLO.

avec ce faible bras et cette bonne lame, – je me suis fait un chemin à travers des obstacles – vingt fois plus puissants que votre résistance. Mais, ô vaine forfanterie! – qui peut maîtriser sa destinée ? Il n'en est plus ainsi à présent ! – Ne vous effrayez pas, même en me voyant armé. – Voici le terme de mon voyage, en voici le but, – voici le point de repère de ma voile épuisée ! – Vous reculez d'effroi ? Crainte superflue! – Menacez seulement d'un roseau la poitrine d'Othello, – et il reculera... Où donc irait Othello?

Contemplant Desdémona.

– Ah ! quelle mine tu as maintenant, fille de mauvaise étoile ! – Pâle comme ta chemise ! Quand nous nous rencontrerons au jour du jugement, – ton apparition précipitera mon âme du ciel, – et les démons l'attraperont. Froide ! Froide, ma fille? – Froide comme ta chasteté !... – O maudit, maudit scélérat ! Fouettez-moi, démons, – loin des jouissances de cette vision céleste ! – Soufflez-moi dans vos ouragans ! Rôtissez-moi dans le soufre ! – Lavez-moi aux torrents profonds de la flamme liquide !..... – O Desdémona ! Desdémona ! Morte ! – morte ! Oh ! oh ! oh !

Entrent Lodovico, Montano, Cassio, porté sur un brancard, puis des officiers conduisant sous escorte Iago prisonnier.

LODOVICO.

– Où est ce forcené ? où est ce malheureux ?

OTHELLO.

– Voici celui qui fut Othello : me voici.

LODOVICO, cherchant Iago.

– Et où est cette vipère ? Faites avancer ce scélérat !

OTHELLO, apercevant Iago.

– Je regarde ses pieds... Mais c'est une fable. – Si tu es un diable, je ne puis te tuer.

Il blesse Iago.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 380).

* Transcrição *

380 OTHELLO.

avec ce faible bras et cette bonne' lame, – je me suis fait un chemin à travers des obstacles – vinpt fois plus puissants que votre résistance. Mais, ô vaine foifanterie! – qui peut maîtriser sa destinée ? Il n'en est plus ainsi à présent ! – Ne vous effrayez pas, même en me voyant armé. – Voici le terme de mon voyage, en voici le but, – voici le point de repère de ma voile épuisée ! – Vous reculez d'effroi ? Crainte superflue! – Menacez seulement d'un roseau la poitrine d'Othello, – et il reculera... Où donc irait Othello?

Contemplant Desdémona.

– Ah ! quelle mine tu as maintenant, fille de mauvaise étoile ! – Pâle comme ta chemise ! Quand nous nous rencontreronsau jour du jugement, -ton apparition précipitera mon âme du ciel, – et les démons l'attraperont. Froide ! Froide, ma fille ? – Froide comme ta chasteté !... – maudit, maudit scélérat! Foueltez-moi, démons, – loin des jouissances de cette vision céleste ! – Soufflez-moi dans vos ouragans ! Rôtissez-moi dans le soufre ! – Lavez-moi aux torrents profonds de la flamme liquide ! – Desdémona ! Desdémona ! Morte ! – morte ! Oh ! oh ! oh !

Entrent Lodovico, Montano, Cassio, porté sur un brancard, puis des officiers conduisant sous escorte Iago prisonnier.

LODOVICO.

– Où est ce forcené ? où est ce malheureux ?

OTHELLO.

– Voici celui qui fut Othello: me voici.

LODOVICO, cherchant Iago.

– Et où est cette vipère? Faites avancer ce scélérat !

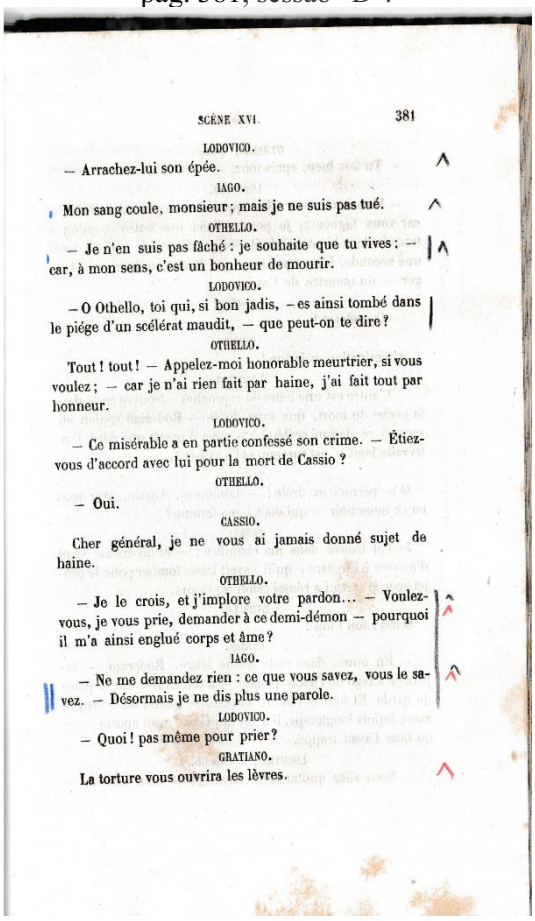
OTHELLO, apercevant Iago.

– Je regarde ses pieds... Mais c'est une fable. – Si tu es un diable, je ne puis te tuer.

Il blesse Iago.

10.4.162 Apêndice 10.4.CLXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 381

Figura 650 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 381, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 381

LODOVICO.

– Arrachez-lui son épée.

IAGO.

Mon sang coule, monsieur ; mais je ne suis pas tué.

OTHELLO.

– Je n'en suis pas fâché : je souhaite que tu vives ; – car, à mon sens, c'est un bonheur de mourir.

LODOVICO.

– O Othello, toi qui, si bon jadis, – es ainsi tombé dans le piége d'un scélérat maudit, – que peut-on te dire ?

OTHELLO.

Tout ! tout ! – Appelez-moi honorable meurtrier, si vous voulez ; – car je n'ai rien fait par haine, j'ai fait tout par honneur.

LODOVICO.

– Ce misérable a en partie confessé son crime. – Étiez-vous d'accord avec lui pour la mort de Cassio ?

OTHELLO.

– Oui.

CASSIO.

Cher général, je ne vous ai jamais donné sujet de haine.

OTHELLO.

– Je le crois, et j'implore votre pardon… – Voulez-vous, je vous prie, demander à ce demi-démon – pourquoi il m'a ainsi englué corps et âme ?

IAGO.

– Ne me demandez rien : ce que vous savez, vous le savez. – Désormais je ne dis plus une parole.

LODOVICO.

– Quoi ! pas même pour prier ?

GRATIANO.

La torture vous ouvrira les lèvres.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 381).

* Transcrição *

SCÈNE XVI. 381

LODOVICO.

– Arrachez-lui son épée.

IAGO.

Mon sang coule, monsieur; mais je ne suis pas tué.

OTHELLO.

– Je n'en suis pas fâché: je souhaite que tu vives; – car, à mon sens, c'est un bonheur de mourir.

LODOVICO.

– Othello, toi qui, si bon jadis, -es ainsi tombé dans le piège d'un scélérat maudit, – que peut-on te dire ?

OTHELLO.

Tout ! tout ! – Appelez-moi honorable meurtrier, si vous voulez; – car je n'ai rien fait par haine, j'ai fait tout par honneur.

LODOVICO.

– Ce misérable a en partie confessé son crime. – Étiez-vous d'accord avec lui pour la mort de Cassio ?

OTHELLO.

– Oui.

CASSIO.

Cher général, je ne vous ai jamais donné sujet de haine.

OTHELLO.

– Je le crois, et j'implore votre pardon,.. – Voulez-vous, je vous prie, demander à ce demi-démon – pourquoi il m'a ainsi englué corps et âme ?

IAGO.

– Ne me demandez rien: ce que vous savez, vous le savez. – Désormais je ne dis plus une parole.

LODOVICO.

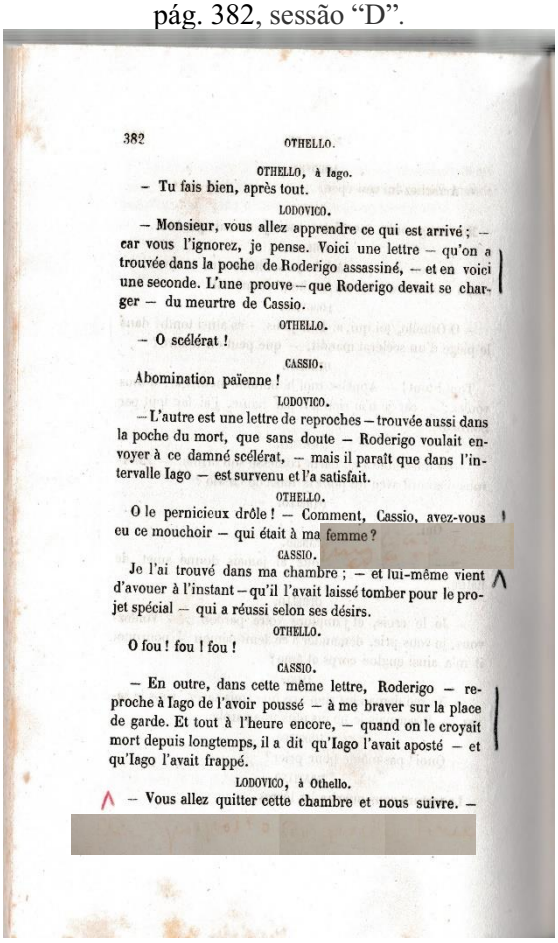
– Quoi ! pas même pour prier?

GRATIANO.

La torture vous ouvrira les lèvres.

10.4.163 Apêndice 10.4.CLXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 382

Figura 651 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 382, sessão “D”.



382 OTHELLO.

OTHELLO, à Iago.

– Tu fais bien, après tout.

LODOVICO.

– Monsieur, vous allez apprendre ce qui est arrivé ; – car vous l'ignorez, je pense. Voici une lettre – qu'on a trouvée dans la poche de Roderigo assassiné, – et en voici une seconde. L'une prouve – que Roderigo devait se charger – du meurtre de Cassio.

OTHELLO.

– O scélérat !

CASSIO.

Abomination païenne !

LODOVICO.

– L'autre est une lettre de reproches – trouvée aussi dans la poche du mort, que sans doute – Roderigo voulait envoyer à ce damné scélérat, – mais il paraît que dans l'intervalle Iago – est survenu et l'a satisfait.

OTHELLO.

O le pernicieux drôle ! – Comment, Cassio, avez-vous eu ce mouchoir – qui était à ma femme ?

CASSIO.

Je l'ai trouvé dans ma chambre ; – et lui-même vient d'avouer à l'instant – qu'il l'avait laissé tomber pour le projet spécial – qui a réussi selon ses désirs.

OTHELLO.

O fou ! fou ! fou !

CASSIO.

– En outre, dans cette même lettre, Roderigo – reproche à Iago de l'avoir poussé – à me braver sur la place de garde. Et tout à l'heure encore, – quand on le croyait mort depuis longtemps, il a dit qu'Iago l'avait aposté – et qu'Iago l'avait frappé.

LODOVICO, à Othello.

– Vous allez quitter cette chambre et nous suivre. –

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 382).

* Transcrição *

382 **OTHELLO.**

OTHELLO, à Iago.

– Tu fais bien, après tout.

LODOVICO.

– Monsieur, vous allez apprendre ce qui est arrivé; – car vous l'ignorez, je pense. Voici une lettre – qu'on a trouvée dans la poche de Roderigo assassiné, – et en voici une seconde. L'une prouve – que Roderigo devait se charger – du meurtre de Cassio.

OTHELLO.

– scélérat !

CASSIO.

Abomination païenne !

LODOVICO.

– L'autre est une lettre de reproches – trouvée aussi dans la poche du mort, que sans doute – Roderigo voulait envoyer à ce damné scélérat, – mais il paraît que dans l'intervalle Iago – est survenu et l'a satisfait.

OTHELLO.

O le pernicieux drôle ! – Comment, Cassio, avez-vous eu ce mouchoir – qui était à ma femme ? *Emilia. e come lo fece*

CASSIO.

Je l'ai trouvé dans ma chambre; – et lui-même vient d'avouer à l'instant -qu'il l'avait laissé tomber pour le projet spécial – qui a réussi selon ses désirs.

OTHELLO.

O fou ! fou I fou !

CASSIO.

– En outre, dans cette même lettre, Roderigo – reproche à Iago de l'avoir poussé – à me braver sur la place de garde. Et tout à l'heure encore, – quand on le croyait mort depuis longtemps, il a dit qu'Iago l'avait aposté – et qu'Iago l'avait frappé.

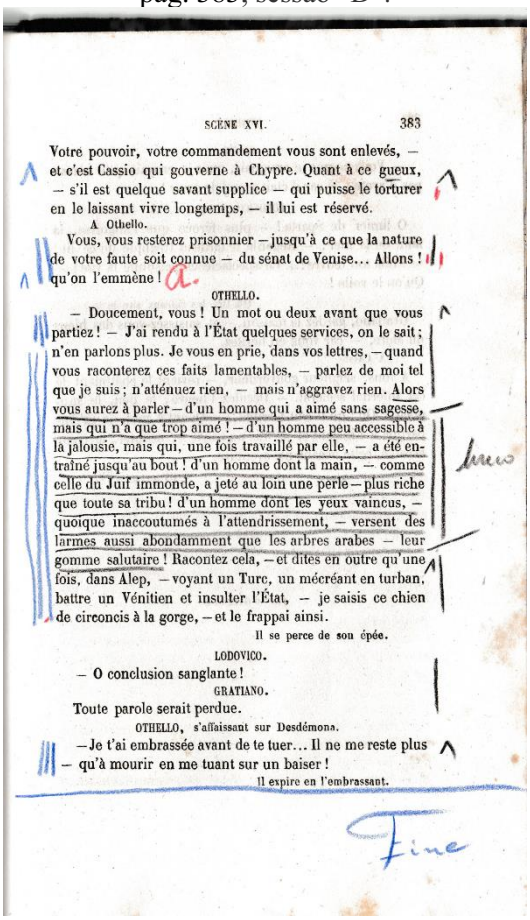
LODOVICO, à Othello.

– Vous allez quitter cette chambre et nous suivre. –

A posposto di poche linee

10.4.164 Apêndice 10.4.CLXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 383

Figura 652 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 383, sessão “D”.



SCÈNE XVI. 383

Votre pouvoir, votre commandement vous sont enlevés, — et c'est Cassio qui gouverne à Chypre. Quant à ce gueux, — s'il est quelque savant supplice — qui puisse le torturer en le laissant vivre longtemps, — il lui est réservé.

A Othello.

Vous, vous resterez prisonnier — jusqu'à ce que la nature de votre faute soit connue — du sénat de Venise... Allons ! qu'on l'emmène !

OTHELLO.

— Doucement, vous ! Un mot ou deux avant que vous partiez ! — J'ai rendu à l'État quelques services, on le sait ; n'en parlons plus. Je vous en prie, dans vos lettres, — quand vous raconterez ces faits lamentables, — parlez de moi tel que je suis ; n'atténuez rien, — mais n'aggravez rien. Alors vous aurez à parler — d'un homme qui a aimé sans sagesse, mais qui n'a que trop aimé ! — d'un homme peu accessible à la jalousie, mais qui, une fois travaillé par elle, — a été entraîné jusqu'au bout ! d'un homme dont la main, — comme celle du Juif immonde, a jeté au loin une perle — plus riche que toute sa tribu ! d'un homme dont les yeux vaincus, — quoique inaccoutumés à l'attendrissement, — versent des larmes aussi abondamment que les arbres arabes — leur gomme salutaire ! Racontez cela, — et dites en outre qu'une fois, dans Alep, — voyant un Turc, un mécréant en turban, battre un Vénitien et insulter l'État, — je saisis ce chien de circoncis à la gorge, — et le frappai ainsi.

Il se perce de son épée.

LODOVICO.

— O conclusion sanglante !

GRATIANO.

Toute parole serait perdue.

OTHELLO, s'affaissant sur Desdémona.

— Je t'ai embrassée avant de te tuer... Il ne me reste plus — qu'à mourir en me tuant sur un baiser !

Il expire en l'embrassant.

Fine

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 383).

* Transcrição *

SCÈNE XVI. 383

Votre pouvoir, votre commandement vous sont enlevés, – et c'est Cassio qui gouverne à Chypre. Quant à ce gueux, – s'il est quelque savant supplice – qui puisse le torturer en le laissant vivre longtemps, – il lui est réservé.

A Othello.

Vous, vous resterez prisonnier – jusqu'à ce que la nature de votre faute soit connue – du sénat de Venise... Allons ! qu'on l'emmène ! a.

OTHELLO.

– Doucement, vous ! Un mot ou deux avant que vous partiez ! – J'ai rendu à l'État quelques services, on le sait; n'en parlons plus. Je vous en prie, dans vos lettres, – quand vous raconterez ces faits lamentables, – parlez de moi tel que je suis; n'atténuez rien, – mais n'aggravez rien. Alors vous aurez à parler – d'un homme qui a aimé sans sagesse, mais qui n'a que trop aimé ! – d'un homme peu accessible à la jalousie, mais qui, une fois travaillé par elle, – a été entraîné jusqu'au bout ! d'un homme dont la main, – comme celle du Juif immonde, a jeté au loin une perle – plus riche que toute sa tribu ! d'un homme dont les yeux vaincus, – quoique inaccoutumés à l'attendrissement, – versent des larmes aussi abondamment que les arbres arabes – leur gomme salutaire ! Racontez cela, – et dites en outre qu'une fois, dans Alep, – voyant un Turc, un mécréant en turban, battre un Vénitien et insulter l'État, – je saisis ce chien de circoncis à la gorge, – et le frappai ainsi.

lirico

Il se perce de son épée.

LODOVICO.

– O conclusion sanglante !

GRATIANO.

Toute parole serait perdue.

OTHELLO, s'affaissant sur Desdémona.

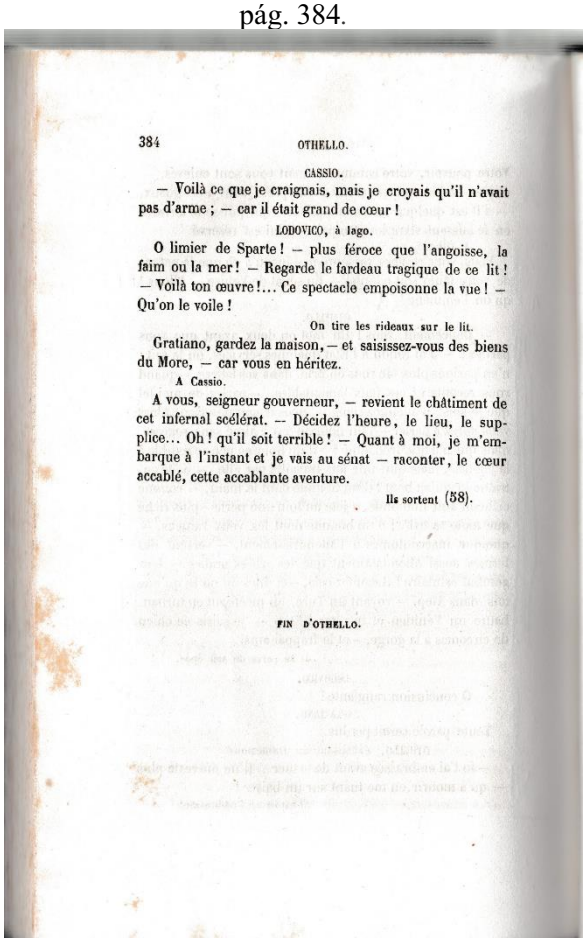
– Je t'ai embrassée avant de te tuer... Il ne me reste plus – qu'à mourir en me tuant sur un baiser !

Il expire en l'embrassant.

Fine

10.4.165 Apêndice 10.4.CLXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 384

Figura 653 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 384.



384 OTHELLO.

CASSIO.

— Voilà ce que je craignais, mais je croyais qu'il n'avait pas d'arme ; — car il était grand de cœur !

LODOVICO, à Iago.

O limier de Sparte ! — plus féroce que l'angoisse, la faim ou la mer ! — Regarde le fardeau tragique de ce lit ! — Voilà ton œuvre !... Ce spectacle empoisonne la vue ! — Qu'on le voile !

On tire les rideaux sur le lit.

Gratiano, gardez la maison, — et saisissez-vous des biens du More, — car vous en héritez.

A Cassio.

A vous, seigneur gouverneur, — revient le châtiment de cet infernal scélérat. — Décidez l'heure, le lieu, le supplice... Oh ! qu'il soit terrible ! — Quant à moi, je m'embarque à l'instant et je vais au sénat — raconter, le cœur accablé, cette accablante aventure.

Ils sortent (58).

FIN D'OTHELLO.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 384).

* Transcrição *

384 **OTHELLO.**

CASSIO.

– Voilà ce que je craignais, mais je croyais qu'il n'avait pas d'arme; – car il était grand de coeur !

LODOVICO, à Iago.

O limier de Sparte ! – plus féroce que l'angoisse, la faim ou la mer ! – Regarde le fardeau tragique de ce lit !

– Voilà ton oeuvre !... Ce spectacle empoisonne la vue ! – Qu'on le voile !

On tire les rideaux sur le lit.

Gratiano, gardez la maison, – et saisissez-vous des biens du More, – car vous en héritez.

A Cassio.

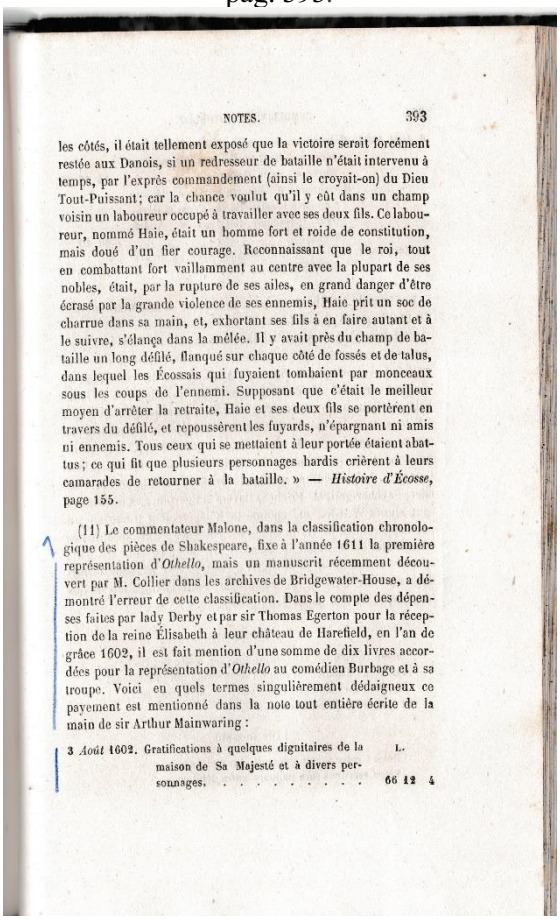
A vous, seigneur gouverneur, – revient le châtiment de cet infernal scélérat. – Décidez l'heure, le lieu, le supplice... Oh! qu'il soit terrible! – Quant à moi, je m'embarque à l'instant et je vais au sénat – raconter, le cœur accablé, cette accablante aventure.

Ils sortent (58).

FIN D OTHELLO.

10.4.166 Apêndice 10.4.CLXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 393

Figura 654 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 393.



NOTES. 393

les côtés, il était tellement exposé que la victoire serait forcément restée aux Danois, si un redresseur de bataille n'était intervenu à temps, par l'exprès commandement (ainsi le croyait-on) du Dieu Tout-Puissant; car la chance voulut qu'il y eût dans un champ voisin un laboureur occupé à travailler avec ses deux fils. Ce laboureur, nommé Haie, était un homme fort et roide de constitution, mais doué d'un fier courage. Reconnaissant que le roi, tout en combattant fort vaillamment au centre avec la plupart de ses nobles, était, par la rupture de ses ailes, en grand danger d'être écrasé par la grande violence de ses ennemis, Haie prit un soc de charrue dans sa main, et, exhortant ses fils à en faire autant et à le suivre, s'élança dans la mêlée. Il y avait près du champ de bataille un long défilé, flanqué sur chaque côté de fossés et de talus, dans lequel les Écossais qui fuyaient tombaient par monceaux sous les coups de l'ennemi. Supposant que c'était le meilleur moyen d'arrêter la retraite, Haie et ses deux fils se portèrent en travers du défilé, et repoussèrent les fuyards, n'épargnant ni amis ni ennemis. Tous ceux qui se mettaient à leur portée étaient abattus; ce qui fit que plusieurs personnages hardis crièrent à leurs camarades de retourner à la bataille. » — *Histoire d'Écosse*, page 155.

(11) Le commentateur Malone, dans la classification chronologique des pièces de Shakespeare, fixe à l'année 1611 la première représentation d'*Othello*, mais un manuscrit récemment découvert par M. Collier dans les archives de Bridgewater-House, a démontré l'erreur de cette classification. Dans le compte des dépenses faites par lady Derby et par sir Thomas Egerton pour la réception de la reine Élisabeth à leur château de Harefield, en l'an de grâce 1602, il est fait mention d'une somme de dix livres accordées pour la représentation d'*Othello* au comédien Burbage et à sa troupe. Voici en quels termes singulièrement dédaigneux ce payement est mentionné dans la note tout entière écrite de la main de sir Arthur Mainwaring :

3 *Août* 1602. Gratifications à quelques dignitaires de la maison de Sa Majesté et à divers personnages.	L. 66	12 4

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 393).

* Transcrição *

NOTES. 393

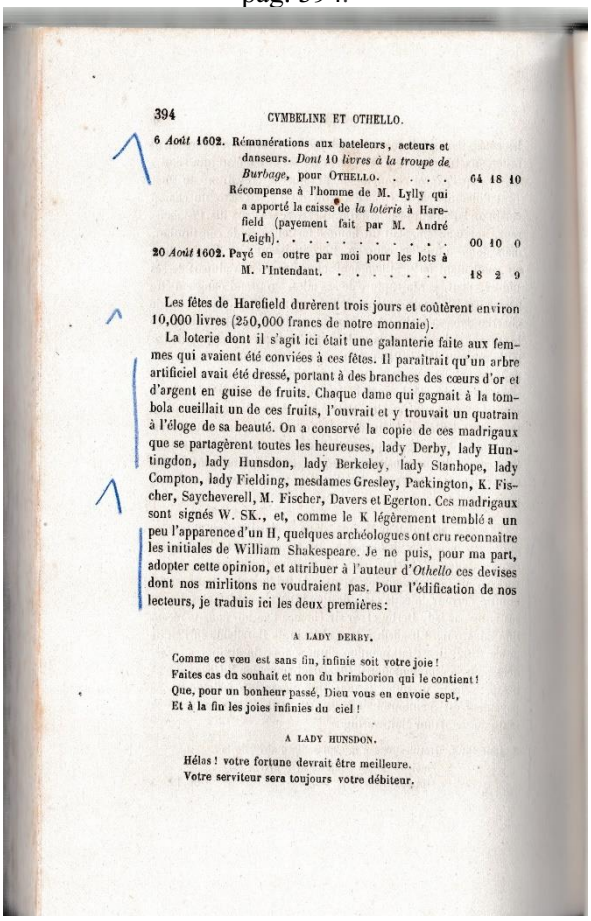
les côtés, il était tellement exposé que la victoire serait forcément restée aux Danois, si un redresseur de bataille n'était intervenu à temps, par l'exprès commandement (ainsi le croyait-on) du Dieu Tout-Puissant; car la chance voulut qu'il y eût dans un champ voisin un laboureur occupé à travailler avec ses deux fils. Ce laboureur, nommé Haie, était un homme fort et roide de constitution, mais doué d'un fier courage. Reconnaissant que le roi, tout en combattant fort vaillamment au centre avec la plupart de ses nobles, élait, par la rupture de ses ailes, en grand danger d'être écrasé par la grande violence de ses ennemis, Haie prit un soc de charrue dans sa main, et, exhortant ses fils à en faire autant et à le suivre, s'élança dans la mêlée. H y avait près du champ de bataille un long défilé, flanqué sur chaque côté de fossés et de talus, dans lequel les Ecossais qui fuyaient tombaient par monceaux sous les coups de l'ennemi. Supposant que c'était le meilleur moyen d'arrêter la retraite. Haie et ses deux fils se portèrent en travers du défilé, et repoussèrent les fuyards, n'épargnant ni amis ni ennemis. Tous ceux qui se mettaient à leur portée étaient abattus; ce qui fit que plusieurs personnages hardis crièrent à leurs camarades de retourner à la bataille. » – Histoire d'Ecosse, page 155.

(11) Le commentateur Malone, dans la classification chronologique des pièces de Shakespeare, fixe à l'année 1611 la première représentation à'Othello, mais un manuscrit récemment découvert par M. Collier dans les archives de Bridgewater-House, a démontré l'erreur de cette classification. Dans le compte des dépenses faites par lady Derby et par sir Thomas Egerton pour la réception delà reine Elisabeth à leur château de Harefield, en l'an de grâce 1602, il est fait mention d'une somme de dix livres accordées pour la représentation d'Othello au comédien Burbage et à sa
troupe. Voici en quels termes singulièrement dédaigneux ce payement est mentionné dans la note tout entière écrite de la main de sir Arthur Mainwaring:

3 Août 1602. Gratifications à quelques dignitaires de la maison de Sa Majesté et à divers personnages.....	L. 66	12	4

10.4.167 Apêndice 10.4.CLXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 394

Figura 655 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 394.



394 CYMBELINE ET OTHELLO.

6 *Août* 1602. Rémunérations aux bateleurs, acteurs et danseurs. *Dont 10 livres à la troupe de Burbage*, pour OTHELLO. 64 18 10
Récompense à l'homme de M. Lylly qui a apporté la caisse de *la loterie* à Harefield (payement fait par M. André Leigh). 00 10 0
20 *Août* 1602. Payé en outre par moi pour les lots à M. l'Intendant. 18 2 9

Les fêtes de Harefield durèrent trois jours et coûtèrent environ 10,000 livres (250,000 francs de notre monnaie).

La loterie dont il s'agit ici était une galanterie faite aux femmes qui avaient été conviées à ces fêtes. Il paraîtrait qu'un arbre artificiel avait été dressé, portant à des branches des cœurs d'or et d'argent en guise de fruits. Chaque dame qui gagnait à la tombola cueillait un de ces fruits, l'ouvrait et y trouvait un quatrain à l'éloge de sa beauté. On a conservé la copie de ces madrigaux que se partagèrent toutes les heureuses, lady Derby, lady Huntingdon, lady Hunsdon, lady Berkeley, lady Stanhope, lady Compton, lady Fielding, mesdames Gresley, Packington, K. Fischer, Saycheverell, M. Fischer, Davers et Egerton. Ces madrigaux sont signés W. SK., et, comme le K légèrement tremblé a un peu l'apparence d'un H, quelques archéologues ont cru reconnaître les initiales de William Shakespeare. Je ne puis, pour ma part, adopter cette opinion, et attribuer à l'auteur d'*Othello* ces devises dont nos mirlitons ne voudraient pas. Pour l'édification de nos lecteurs, je traduis ici les deux premières:

A LADY DERBY.

Comme ce vœu est sans fin, infinie soit votre joie!
Faites cas du souhait et non du brimborion qui le contient!
Que, pour un bonheur passé, Dieu vous en envoie sept,
Et à la fin les joies infinies du ciel!

A LADY HUNSDON.

Hélas! votre fortune devrait être meilleure.
Votre serviteur sera toujours votre débiteur.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 394).

* Transcrição *

394 **CYMIBELINE ET OTHELLO.**

6 Août 1602. Rémunérations aux bateleurs, acteurs et danseurs. Dont 10 livres à la troupe de Burbage, pour Othello..... 64 18 10
Récompense à l'homme de M. Lylly qui a apporté la caisse de la loterie à Harefield (payement fait par M. André Leigh)..... 00 10
20 ylotii 1602. Payé en outre par moi pour les lots à M. l'Intendant..... 18 2 9

Les fêtes de Harefield durèrent trois jours et coûtèrent environ 10,000 livres (250,000 francs de notre monnaie).

La loterie dont il s'agit ici était une galanterie faite aux femmes qui avaient été conviées à ces fêtes. Il paraîtrait qu'un arbre artificiel avait été dressé, portant à des branches des coeurs d'or et d'argent en guise de fruits. Chaque dame qui gagnait à la tombola cueillait un de ces fruits, l'ouvrait et y trouvait un quatrain à l'éloge de sa beauté. On a conservé la copie de ces madrigaux que se partagèrent toutes les heureuses, lady Derby, lady Huntingdon, lady Hunsdon, lady Berkeley, lady Stanliope, lady Compton, lady Fielding, mesdames Gresley, Packington, K.Fischer, Saycheverell, M. Fischer, DaversetEgerton. Ces madrigaux sont signés W. SK., et, comme le K légèrement tremblé a un peu l'apparence d'un H, quelques archéologues ont cru reconnaître les initiales de William Shakespeare. Je ne puis, pour ma part, adopter cette opinion, et attribuer à l'auteur d'Othello ces devises dont nos mirlitons ne voudraient pas. Pour l'édification de nos lecteurs, je traduis ici les deux premières:

A LADY DERBY.

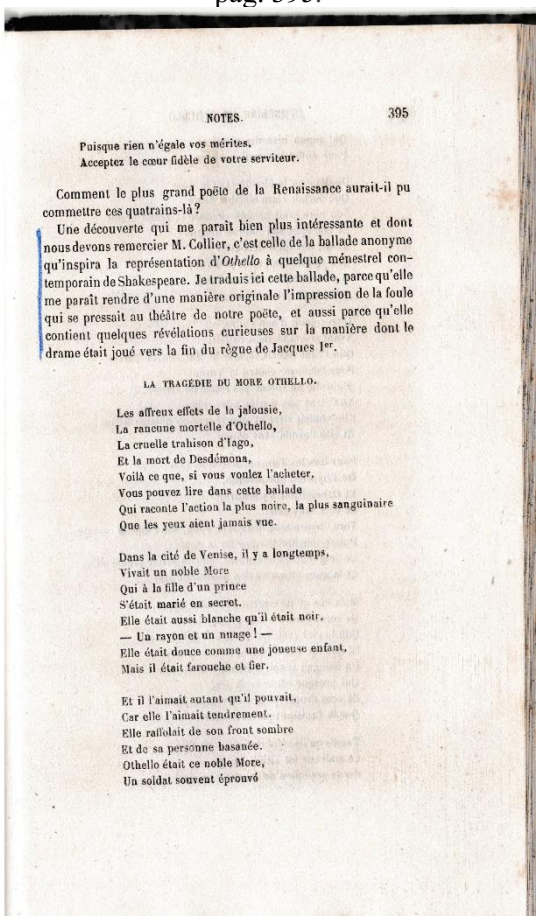
Comme ce voeu est sans tin, infinie soit votre joie!
Faites cas du souhait et non du brimborion qui le contient!
Que, pour un bonheur passé, Dieu vous en envoie sept,
Et à la fin les joies infinies du ciel!

A LADY HUNSDON.

Hélas! votre fortune devrait être meilleure.
Votre serviteur sera toujours votre débiteur.

10.4.168 Apêndice 10.4.CLXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 395

Figura 656 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 395.



NOTES. 395

Puisque rien n'égale vos mérites,
Acceptez le cœur fidèle de votre serviteur.

Comment le plus grand poëte de la Renaissance aurait-il pu commettre ces quatrains-là?

Une découverte qui me paraît bien plus intéressante et dont nous devons remercier M. Collier, c'est celle de la ballade anonyme qu'inspira la représentation d'*Othello* à quelque ménestrel contemporain de Shakespeare. Je traduis ici cette ballade, parce qu'elle me paraît rendre d'une manière originale l'impression de la foule qui se pressait au théâtre de notre poëte, et aussi parce qu'elle contient quelques révélations curieuses sur la manière dont le drame était joué vers la fin du règne de Jacques Ier.

LA TRAGÉDIE DU MORE OTHELLO.

Les affreux effets de la jalousie,
La rancune mortelle d'Othello,
La cruelle trahison d'Iago,
Et la mort de Desdémona,
Voilà ce que, si vous voulez l'acheter,
Vous pouvez lire dans cette ballade
Qui raconte l'action la plus noire, la plus sanguinaire
Que les yeux aient jamais vue.

Dans la cité de Venise, il y a longtemps,
Vivait un noble More
Qui à la fille d'un prince
S'était marié en secret.
Elle était aussi blanche qu'il était noir,
— Un rayon et un nuage ! —
Elle était douce comme une joueuse enfant,
Mais il était farouche et fier.

Et il l'aimait autant qu'il pouvait,
Car elle l'aimait tendrement.
Elle raffolait de son front sombre
Et de sa personne basanée.
Othello était ce noble More,
Un soldat souvent éprouvé

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 395).

* Transcrição *

NOTES. 395

Puisque rien n'égale vos mérites,
Acceptez le coeur fidèle de votre serviteur.

Comment le plus grand poëte de la Renaissance aurail-il pu commettre ces quatrains-là?

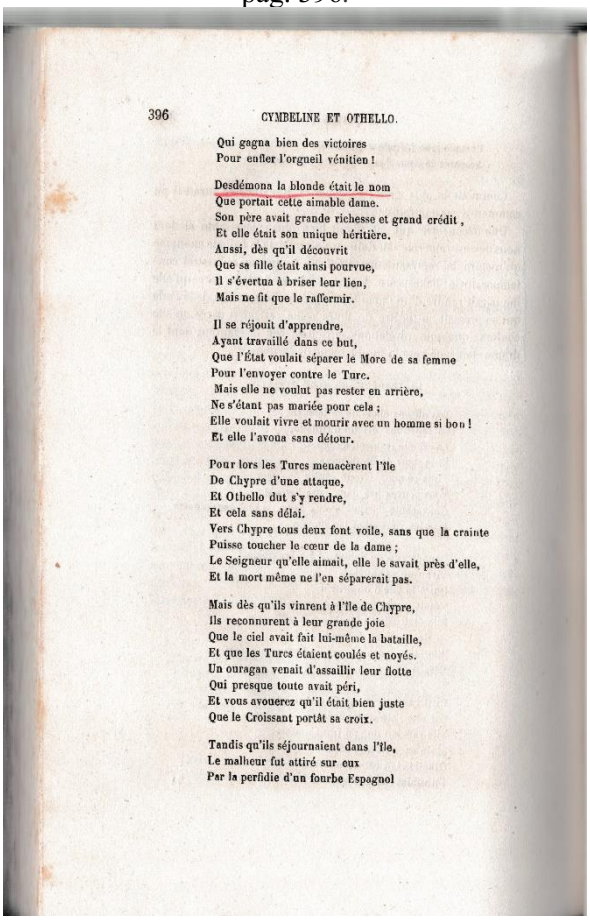
Une découverte qui me paraît bien plus intéressante et dont nous devons remercier M. Collier, c'est celle de la ballade anonyme qu'inspira la représentation d'Othello à quelque ménestrel contemporain de Shakespeare. Je traduis ici cette ballade, parce qu'elle me paraît rendre d'une manière originale l'impression de la foule qui se pressait au théâtre de notre poëte, et aussi parce qu'elle contient quelques révélations curieuses sur la manière dont le drame était joué vers la fin du règne de Jacques Ier.

LA TRAGÉDIE DU MORE OTHELLO.

Les affreux effets de la jalousie,
La rancune mortelle d'Othello,
La cruelle trahison d'Iago,
Et la mort de Desdémona,
Voilà ce que, si vous voulez l'acheter^
Vous pouvez lire dans cette ballade
Qui raconte l'action la plus noire, la plus sanguinaire
Que les yeux aient jamais vue.
Dans la cité de Venise, il y a longtemps,
Vivait un noble More
Qui à la fille d'un prince
S'était marié en secret.
Elle était aussi blanche qu'il était noir,
– Un rayon et un nuage ! –
Elle était douce comme une joueuse enfant,
Mais il était farouche et fier.
Et il l'aimait autant qu'il pouvait,
Car elle l'aimait tendrement.
Elle raffolait de son front sombre
Et de sa personne basanée.
Othello était ce noble More,
Un soldat souvent éprouvé

10.4.169 Apêndice 10.4.CLXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 396

Figura 657 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 396.



396 CYMBELINE ET OTHELLO.

Qui gagna bien des victoires
Pour enfler l'orgueil vénitien !

Desdémona la blonde était le nom
Que portait cette aimable dame.
Son père avait grande richesse et grand crédit,
Et elle était son unique héritière.
Aussi, dès qu'il découvrit
Que sa fille était ainsi pourvue,
Il s'évertua à briser leur lien,
Mais ne fit que le raffermir.

Il se réjouit d'apprendre,
Ayant travaillé dans ce but,
Que l'État voulait séparer le More de sa femme
Pour l'envoyer contre le Turc.
Mais elle ne voulut pas rester en arrière,
Ne s'étant pas mariée pour cela ;
Elle voulait vivre et mourir avec un homme si bon !
Et elle l'avoua sans détour.

Pour lors les Turcs menacèrent l'île
De Chypre d'une attaque,
Et Othello dut s'y rendre,
Et cela sans délai.
Vers Chypre tous deux font voile, sans que la crainte
Puisse toucher le cœur de la dame ;
Le Seigneur qu'elle aimait, elle le savait près d'elle,
Et la mort même ne l'en séparerait pas.

Mais dès qu'ils vinrent à l'île de Chypre,
Ils reconnurent à leur grande joie
Que le ciel avait fait lui-même la bataille,
Et que les Turcs étaient coulés et noyés.
Un ouragan venait d'assaillir leur flotte
Qui presque toute avait péri,
Et vous avouerez qu'il était bien juste
Que le Croissant portât sa croix.

Tandis qu'ils séjournaient dans l'île,
Le malheur fut attiré sur eux
Par la perfidie d'un fourbe Espagnol

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 396).

* Transcrição *

396 **CYMBELINE ET OTHELLO.**

Qui gagna bien des victoires
Pour ender l'orgueil vénitien !

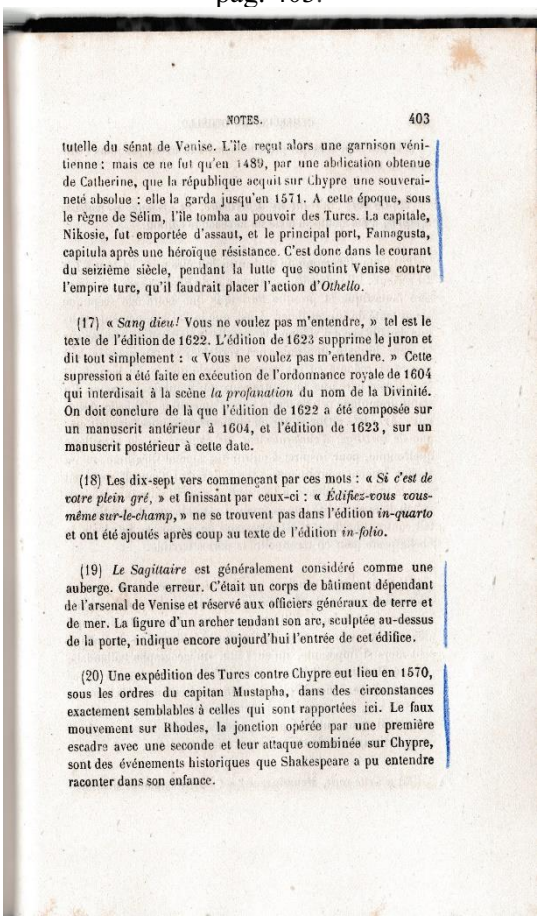
Desdémona la blonde était le nom
Que portait cette aimable dame.
Son père avait grande richesse et grand crédit,
Et elle était son unique héritière.
Aussi, dès qu'il découvrit
Que sa fille était ainsi pourvue,
Il s'évertua à briser leur lien,
Mais ne fit que le raffermir.

Il se réjouit d'apprendre,
Ayant travaillé dans ce but,
. Que l'État voulait séparer le More de sa femme
Pour l'envoyer contre le Turc.
Mais elle ne voulut pas rester en arrière,
Ne s'étant pas mariée pour cela;
Elle voulait vivre et mourir avec un homme si bon !
Et elle l'avoua sans détour.
Pour lors les Turcs menacèrent l'île
De Chypre d'une attaque.
Et Othello dut s'y rendre,
Et cela sans délai.
Vers Chypre tous deux font voile, sans que la crainte
Puisse toucher le coeur de la dame;
Le Seigneur qu'elle aimait, elle le savait près d'elle,
Et la mort même ne l'en séparerait pas.

Mais dès qu'ils vinrent à l'île de Chypre,
Ils reconnurent à leur grande joie
Que le ciel avait fait lui-même la bataille,
Et que les Turcs étaient coulés et noyés.
Un ouragan venait d'assaillir leur flotte
Qui presque toute avait péri,
Et vous avouerez qu'il était bien juste
Que le Croissant portât sa croix.
Tandis qu'ils séjournaient dans l'île,
Le malheur fut attiré sur eux
Par la perfidie d'un fourbe espagnol

10.4.170 Apêndice 10.4.CLXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 403

Figura 658 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 403.



NOTES. 403

tutelle du sénat de Venise. L'île reçut alors une garnison vénitienne : mais ce ne fut qu'en 1489, par une abdication obtenue de Catherine, que la république acquit sur Chypre une souveraineté absolue : elle la garda jusqu'en 1571. A cette époque, sous le règne de Sélim, l'île tomba au pouvoir des Turcs. La capitale, Nikosie, fut emportée d'assaut, et le principal port, Famagusta, capitula après une héroïque résistance. C'est donc dans le courant du seizième siècle, pendant la lutte que soutint Venise contre l'empire turc, qu'il faudrait placer l'action d'*Othello*.

(17) « *Sang dieu!* Vous ne voulez pas m'entendre, » tel est le texte de l'édition de 1622. L'édition de 1623 supprime le juron et dit tout simplement : « Vous ne voulez pas m'entendre. » Cette supression a été faite en exécution de l'ordonnance royale de 1604 qui interdisait à la scène *la profanation* du nom de la Divinité. On doit conclure de là que l'édition de 1622 a été composée sur un manuscrit antérieur à 1604, et l'édition de 1623, sur un manuscrit postérieur à cette date.

(18) Les dix-sept vers commençant par ces mots : « *Si c'est de votre plein gré,* » et finissant par ceux-ci : « *Édifiez-vous vous-même sur-le-champ,* » ne se trouvent pas dans l'édition *in-quarto* et ont été ajoutés après coup au texte de l'édition *in-folio*.

(19) *Le Sagittaire* est généralement considéré comme une auberge. Grande erreur. C'était un corps de bâtiment dépendant de l'arsenal de Venise et réservé aux officiers généraux de terre et de mer. La figure d'un archer tendant son arc, sculptée au-dessus de la porte, indique encore aujourd'hui l'entrée de cet édifice.

(20) Une expédition des Turcs contre Chypre eut lieu en 1570, sous les ordres du capitan Mustapha, dans des circonstances exactement semblables à celles qui sont rapportées ici. Le faux mouvement sur Rhodes, la jonction opérée par une première escadre avec une seconde et leur attaque combinée sur Chypre, sont des événements historiques que Shakespeare a pu entendre raconter dans son enfance.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 403).

* Transcrição *

NOTES. 403

tutelle du sénat de Venise. L'île reçut alors une garnison vénitienne; mais ce ne fut qu'en 1489, par une abdication obtenue de Catherine, que la république acquit sur Chypre une souveraineté absolue: elle la garda jusqu'en 1571. A cette époque, sous le règne de Sélira, l'île tomba au pouvoir des Turcs. [a capitale, Nikosie, fut emportée d'assaut, et le principal port, Famagusta, capitula après une héroïque résistance. C'est donc dans le courant du seizième siècle, pendant la lutte que soutint Venise contre l'empire turc, qu'il faudrait placer l'action *d'Othello*.

(17) « *Sang dieu!* Vous ne voulez pas m'entendre, » tel est le texte de l'édition de 1622. L'édition de 1623 supprimele juron et dit tout simplement: « Vous ne voulez pas m'entendre. » Cette su pression a été faite en exécution de l'ordonnance royale de 1604 qui interdisait à la scène la profaInation du nom de la Divinité. On doit conclure de là que l'édition de 1622 a été composée sur un manuscrit antérieur à 1604, et l'édition de 1623, sur un manuscrit postérieur à cette date.

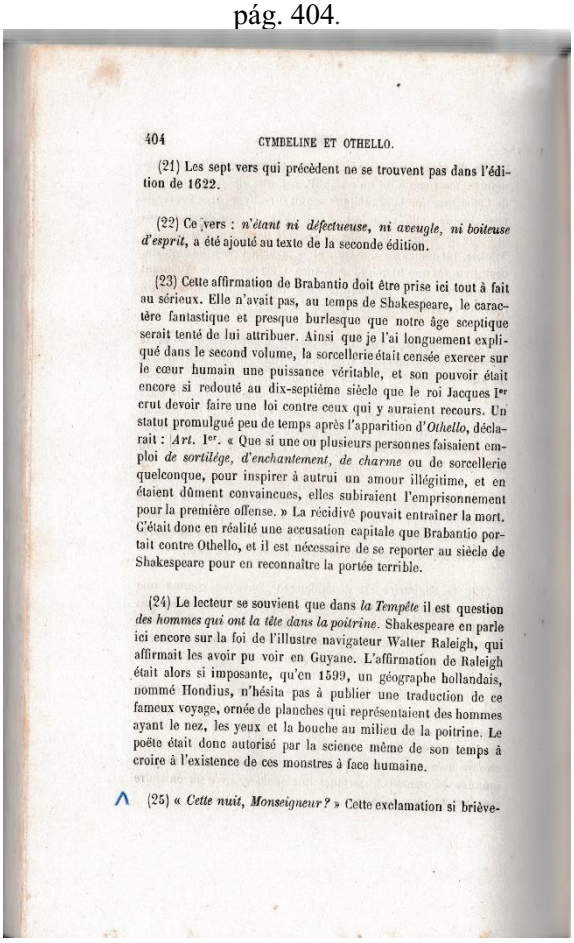
(18) Les dix-sept vers commençant par ces mots: « *Si c'est de votre plein gré,* » et finissant par ceux-ci: « *Edifiez-vous vous-même sur-le-champ,*» ne se trouvent pas dans l'édition m-gwario
et ont été ajoutés après coup au texte de l'édition *in-folio*.

(19) *Le Sagittaire* est généralement considéré comme une auberge. Grande erreur. C'était un corps de bâtiment dépendant de l'arsenal de Venise et réservé aux officiers généraux de terre et de mer. La ligure d'un archer tendant son arc, sculptée au-dessus de la porte, indique encore aujourd'hui l'entrée de cet édifice.

(20) Une expédition des Turcs contre Chypre eut lieu en 1570, sous les ordres du capilan Mustapha, dans des circonstances exactement semblables à celles qui sont rapportées ici. Le faux mouvement sur Rhodes, la jonction opérée par une première escadre avec une seconde et leur attaque combinée sur Chypre, sont des événements historiques que Shakespeare a pu entendre raconter dans son enfance.

10.4.171 Apêndice 10.4.CLXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 404

Figura 659 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 404.



404 CYMBELINE ET OTHELLO.

(21) Les sept vers qui précèdent ne se trouvent pas dans l'édition de 1622.

(22) Ce vers : *n'étant ni défectueuse, ni aveugle, ni boiteuse d'esprit*, a été ajouté au texte de la seconde édition.

(23) Cette affirmation de Brabantio doit être prise ici tout à fait au sérieux. Elle n'avait pas, au temps de Shakespeare, le caractère fantastique et presque burlesque que notre âge sceptique serait tenté de lui attribuer. Ainsi que je l'ai longuement expliqué dans le second volume, la sorcellerie était censée exercer sur le cœur humain une puissance véritable, et son pouvoir était encore si redouté au dix-septième siècle que le roi Jacques Ier crut devoir faire une loi contre ceux qui y auraient recours. Un statut promulgué peu de temps après l'apparition d'*Othello*, déclarait : *Art.* Ier. « Que si une ou plusieurs personnes faisaient emploi *de sortilége, d'enchantement, de charme* ou de sorcellerie quelconque, pour inspirer à autrui un amour illégitime, et en étaient dûment convaincues, elles subiraient l'emprisonnement pour la première offense. » La récidive pouvait entraîner la mort. C'était donc en réalité une accusation capitale que Brabantio portait contre Othello, et il est nécessaire de se reporter au siècle de Shakespeare pour en reconnaître la portée terrible.

(24) Le lecteur se souvient que dans *la Tempête* il est question *des hommes qui ont la tête dans la poitrine*. Shakespeare en parle ici encore sur la foi de l'illustre navigateur Walter Raleigh, qui affirmait les avoir pu voir en Guyane. L'affirmation de Raleigh était alors si imposante, qu'en 1599, un géographe hollandais, nommé Hondius, n'hésita pas à publier une traduction de ce fameux voyage, ornée de planches qui représentaient des hommes ayant le nez, les yeux et la bouche au milieu de la poitrine. Le poëte était donc autorisé par la science même de son temps à croire à l'existence de ces monstres à face humaine.

(25) « *Cette nuit, Monseigneur ?* » Cette exclamation si brève-

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 404).

* Transcrição *

404 CYMBELINE ET OTHELLO.

(21) Les sept vers qui précèdent ne se trouvent pas dans l'édition de 1622.

(22) Ce vers: *n'étant ni défectueuse, ni aveugle, ni boiteuse d'esprit*, a été ajouté au texte de la seconde édition.

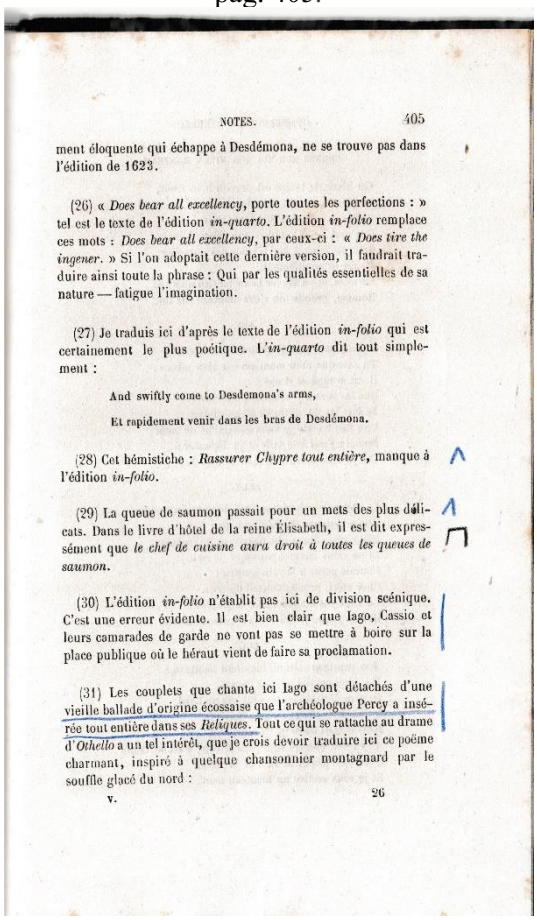
(23) Cette affirmation de Brabantio doit être prise ici tout à fait au sérieux. Elle n'avait pas, au temps de Shakespeare, le caractère fantastique et presque burlesque que notre âge sceptique serait tenté de lui attribuer. Ainsi que je l'ai longuement expliqué dans le second volume, la sorcellerie était censée exercer sur le coeur humain une puissance véritable, et son pouvoir était encore si redouté au dix-septième siècle que le roi Jacques I*" crut devoir faire une loi contre ceux qui y auraient recours. Un statut promulgué peu de temps après l'apparition à'Othello, déclarait: Art. P'. « Que si une ou plusieurs personnes faisaient emploi de sortilège, d'enchantement, de channe ou de sorcellerie quelconque, pour inspirer à autrui un amour illégitime, et en étaient dûment convaincues, elles subiraient l'emprisonnement pour la première offense. » La récidive pouvait entraîner la mort. C'était donc en réalité une accusation capitale que Brabantio portait contre Othello, et il est nécessaire de se reporter au siècle de Shakespeare pour en reconnaître la portée terrible.

(24) Le lecteur se souvient que dans la Tempête il est question des hommes qui ont la tête dans lapoUrine. Shakespeare en parle ici encore sur la foi de l'illustre navigateur Waller Raleigh, qui affirmait les avoir pu voir en Guyane. L'affirmation de Raleigh était alors si imposante, qu'en 1599, un géographe hollandais, nommé Hondius, n'hésita pas à publier une traduction de ce fameux voyage, ornée de planches qui représentaient des hommes ayant le nez, les yeux et la bouche au milieu de la poitrine. Le poëte était donc autorisé par la science même de son temps à croire à l'existence de ces monstres à face humaine.

(25) « Cette nuit, Monselgïieur? » Cotlc exclamation si brève-

10.4.172 Apêndice 10.4.CLXXIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 405

Figura 660 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 405.



NOTES. 405

ment éloquente qui échappe à Desdémona, ne se trouve pas dans l'édition de 1623.

(26) « *Does bear all excellency*, porte toutes les perfections : » tel est le texte de l'édition *in-quarto*. L'édition *in-folio* remplace ces mots : *Does bear all excellency*, par ceux-ci : « *Does tire the ingener.* » Si l'on adoptait cette dernière version, il faudrait traduire ainsi toute la phrase : Qui par les qualités essentielles de sa nature — fatigue l'imagination.

(27) Je traduis ici d'après le texte de l'édition *in-folio* qui est certainement le plus poétique. L'*in-quarto* dit tout simplement :

And swiftly come to Desdemona's arms,

Et rapidement venir dans les bras de Desdémona.

(28) Cet hémistiche : *Rassurer Chypre tout entière*, manque à l'édition *in-folio*.

(29) La queue de saumon passait pour un mets des plus délicats. Dans le livre d'hôtel de la reine Élisabeth, il est dit expressément que *le chef de cuisine aura droit à toutes les queues de saumon.*

(30) L'édition *in-folio* n'établit pas ici de division scénique. C'est une erreur évidente. Il est bien clair que Iago, Cassio et leurs camarades de garde ne vont pas se mettre à boire sur la place publique où le héraut vient de faire sa proclamation.

(31) Les couplets que chante ici Iago sont détachés d'une vieille ballade d'origine écossaise que l'archéologue Percy a insérée tout entière dans ses *Reliques*. Tout ce qui se rattache au drame d'*Othello* a un tel intérêt, que je crois devoir traduire ici ce poëme charmant, inspiré à quelque chansonnier montagnard par le souffle glacé du nord :

v. 26

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 405).

* Transcrição *

NOTES. **405**

ment éloquente qui échappe à Desdémona, ne se trouve pas dans l'édition de 1623.

(26) « *Does bear all excellency*, porte toutes les perfections: » tel est le texte de l'édition in-quarto. L'édition *in-folio* remplace ces mots: *Does bear all excellency*, par ceux-ci: « *Does tire the ingener.* » Si l'on adoptait cette dernière version, il faudrait traduire ainsi toute la phrase: Qui par les qualités essentielles de sa nature – fatigue l'imagination.

(27) Je traduis ici d'après le texte de l'édition *in-folio* qui est certainement le plus poétique. L*in-quarto* dit tout simplement:

And swiftly come to Desdémona's arms,

Et rapidement venir dans les bras de Desdémona.

(28) Cet hémistiche: *Rassurer Chypre tout entière*, manque à l'édition *in-folio.*

(29) La queue de saumon passait pour un mets des plus délicats. Dans le livre d'hôtel de la reine Elisabeth, il est dit expressément que *le chef de cuisine aura droit à toutes les queues de saumon.*

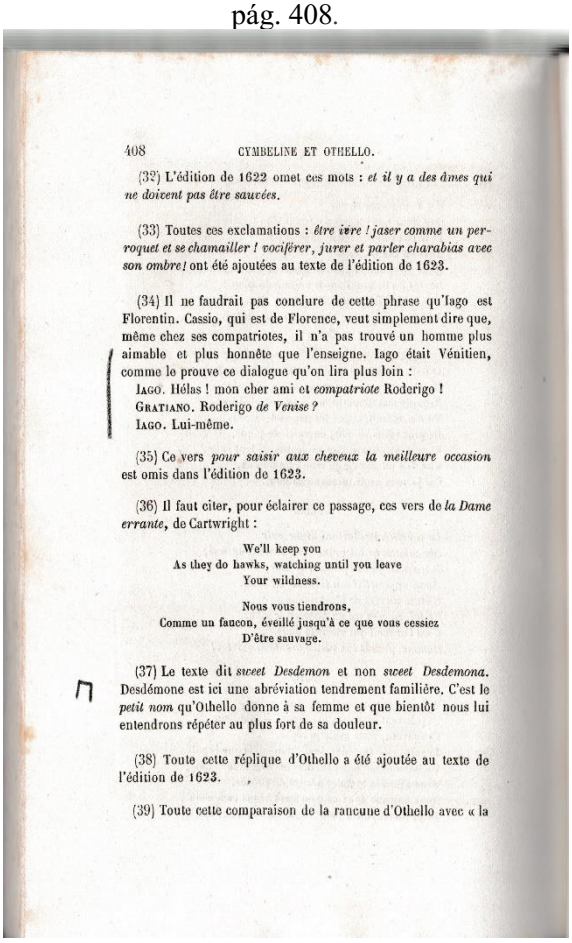
(30) L'édition *in-folio* n'établit pas ici de division scénique. C'est une erreur évidente. Il est bien clair que Iago, Cassio et leurs camarades de garde ne vont pas se mettre à boire sur la place publique oij le héraut vient défaire sa proclamation.

(31) Les couplets que chante ici Iago sont détachés d'une vieille ballade d'origine écossaise que l'archéologue Percy a insérée tout entière dans ses *Reliques*. Tout ce qui se rattache au drame d' *Othello* Si un tel intérêt, que je crois devoir traduire ici ce poëme charmant, inspiré à quelque chansonnier montagnard par le souffle glacé du nord:

v. **26**

10.4.173 Apêndice 10.4.CLXXIV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 408

Figura 661 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 408.



408 CYMBELINE ET OTHELLO.

(32) L'édition de 1622 omet ces mots : *et il y a des âmes qui ne doivent pas être sauvées.*

(33) Toutes ces exclamations : *être ivre ! jaser comme un perroquet et se chamailler ! vociférer, jurer et parler charabias avec son ombre!* ont été ajoutées au texte de l'édition de 1623.

(34) Il ne faudrait pas conclure de cette phrase qu'Iago est Florentin. Cassio, qui est de Florence, veut simplement dire que, même chez ses compatriotes, il n'a pas trouvé un homme plus aimable et plus honnête que l'enseigne. Iago était Vénitien, comme le prouve ce dialogue qu'on lira plus loin :

IAGO. Hélas ! mon cher ami et *compatriote* Roderigo !
GRATIANO. Roderigo *de Venise ?*
IAGO. Lui-même.

(35) Ce vers *pour saisir aux cheveux la meilleure occasion* est omis dans l'édition de 1623.

(36) Il faut citer, pour éclairer ce passage, ces vers de *la Dame errante*, de Cartwright :

We'll keep you
As they do hawks, watching until you leave
Your wildness.

Nous vous tiendrons,
Comme un faucon, éveillé jusqu'à ce que vous cessiez
D'être sauvage.

(37) Le texte dit *sweet Desdemon* et non *sweet Desdemona.* Desdémone est ici une abréviation tendrement familière. C'est le *petit nom* qu'Othello donne à sa femme et que bientôt nous lui entendrons répéter au plus fort de sa douleur.

(38) Toute cette réplique d'Othello a été ajoutée au texte de l'édition de 1623.

(39) Toute cette comparaison de la rancune d'Othello avec « la

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 408).

* Transcrição *

408 **CYMBELINE ET OTHELLO.**

(32) L'édition de 1622 omet ces mots: *et il y a des âmes qui ne doivent pas être sauvées.*

(33) Toutes ces exclamations: *être ivre ! jaser comme un perroquet et se chamailler ! vociférer, jurer et parler charabias avec son ombre!* ont été ajoutées au texte de l'édition de 1623.

(34) Il ne faudrait pas conclure de cette phrase qu'Iago est Florentin. Cassio, qui est de Florence, veut simplement dire que, même chez ses compatriotes, il n'a pas trouvé un homme plus aimable et plus honnête que l'enseigne. Iago était Vénitien, comme le prouve ce dialogue qu'on lira plus loin:

IAGO. Hélas ! mon cher ami et compatriote Roderigo.
GRATIANO. Roderigo de Venise ?
IAGO. Lui-même.

(35) Ce vers *pour saisir aux cheveux la meilleure occasion* est omis dans l'édition de 1623.

(36) Il faut citer, pour éclairer ce passage, ces vers de *la Dame errante*, de Cartwright:

We'll keep you
As they do hawks, watching until you leave
Your wildness.
Nous vous tiendrons,
Comme un faucon, éveillé jusqu'à ce que vous cessiez
D'être sauvage.

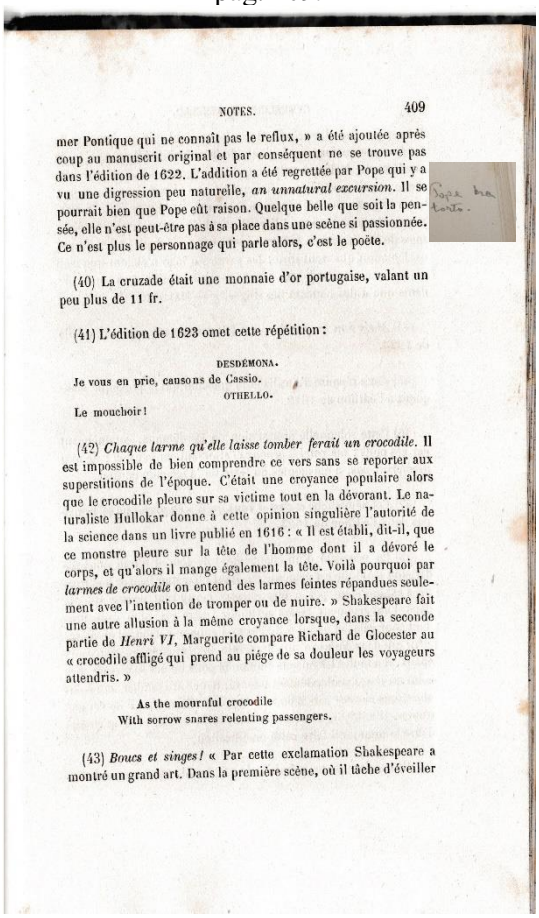
(37) Le texte dit sweet *Desdemon* et non *sweet Desdémona.* Desdémone est ici une abréviation tendrement familière. C'est le *petit nom* qu'Othello donne à sa femme et que bientôt nous lui entendrons répéter au plus fort de sa douleur.

(38) Toute cette réplique d'Othello a été ajoutée au texte de l'édition de 1623.

(39) Toute cette comparaison de la rancune d'Othello avec « la

10.4.174 Apêndice 10.4.CLXXV – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 409

Figura 662 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 409.



NOTES. 409

mer Pontique qui ne connaît pas le reflux, » a été ajoutée après coup au manuscrit original et par conséquent ne se trouve pas dans l'édition de 1622. L'addition a été regrettée par Pope qui y a vu une digression peu naturelle, *an unnatural excursion*. Il se pourrait bien que Pope eût raison. Quelque belle que soit la pensée, elle n'est peut-être pas à sa place dans une scène si passionnée. Ce n'est plus le personnage qui parle alors, c'est le poëte.

(40) La cruzade était une monnaie d'or portugaise, valant un peu plus de 11 fr.

(41) L'édition de 1623 omet cette répétition :

DESDÉMONA.
Je vous en prie, causons de Cassio.
OTHELLO.
Le monchoir!

(42) *Chaque larme qu'elle laisse tomber ferait un crocodile.* Il est impossible de bien comprendre ce vers sans se reporter aux superstitions de l'époque. C'était une croyance populaire alors que le crocodile pleure sur sa victime tout en la dévorant. Le naturaliste Hullokar donne à cette opinion singulière l'autorité de la science dans un livre publié en 1616 : « Il est établi, dit-il, que ce monstre pleure sur la tête de l'homme dont il a dévoré le corps, et qu'alors il mange également la tête. Voilà pourquoi par *larmes de crocodile* on entend des larmes feintes répandues seulement avec l'intention de tromper ou de nuire. » Shakespeare fait une autre allusion à la même croyance lorsque, dans la seconde partie de *Henri VI*, Marguerite compare Richard de Glocester au « crocodile affligé qui prend au piége de sa douleur les voyageurs attendris. »

As the mournful crocodile
With sorrow snares relenting passengers.

(43) *Boucs et singes!* « Par cette exclamation Shakespeare a montré un grand art. Dans la première scène, où il tâche d'éveiller

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 409).

* Transcrição *

NOTES. **409**

mer Pontique qui ne connaît pas le reflux, » a été ajoutée après coup au manuscrit original et par conséquent ne se trouve pas dans l'édition de 1622. L'addition a été regrettée par Pope qui y à vu une digression peu naturelle, an unnaîural excursion. Il se pourrait bien que Pope eût raison. Quelque belle que soit la pensée, elle n'est peut-être pas à sa place dans une scène si passionnée. Pope era torto
Ce n'est plus le personnage qui parle alors, c'est le poêle.

(40) La cruzade était une monnaie d'or portugaise, valant un peu plus de 11 fr.

(41) L'édition de 1623 omet cette répétition:

DESDÉMONA.
Je vous en prie, causons de Cassio.
OTHELLO.
Le monchoir!

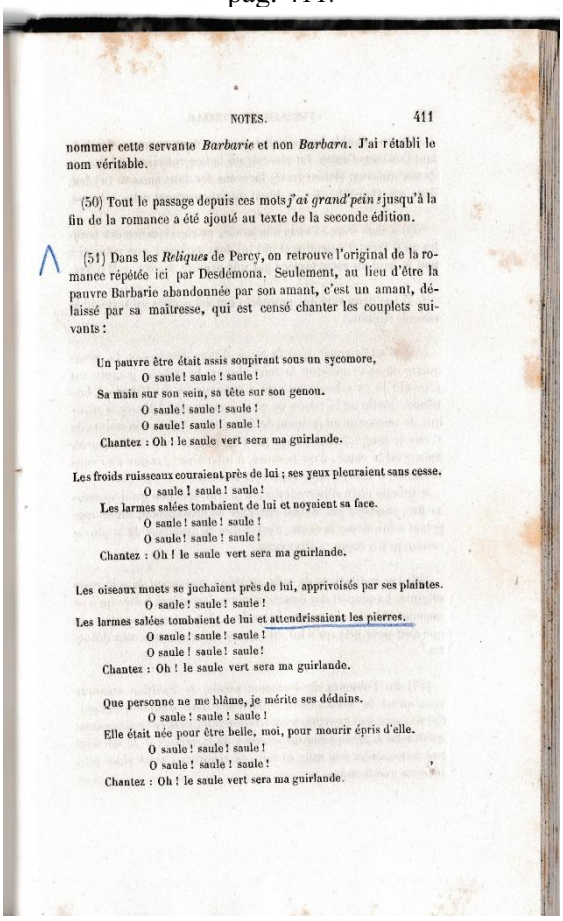
(42) *Chaqtie larme qu'elle laisse tomber ferait un crocodile.* Il est impossible de bien comprendre ce vers sans se reporter aux superstitions de l'époque. C'était une croyance populaire alors que le crocodile pleure sur sa victime tout en la dévorant. Le naturaliste Hullokar donne à cette opinion singulière l'autorité de la science dans un livTe publié en I6l6: « Il est établi, dit-il, que ce monstre pleure sur la tête de l'homme dont il a dévoré le corps, et qu'alors il mange également la tête. Voilà pourquoi par *larmes de crocodile*.on entend des larmes feintes répandues seulement avec l'intention de tromper ou de nuire. » Shakespeare fait une autre allusion à la même croyance lorsque, dans la seconde partie de *Henri VI*, Marguerite compare Richard de Glocester au « crocodile affligé qui prend au piège de sa douleur les voyageurs attendris. »

As the moarnful crocodile
Wilh sorrow snares relenling passengers.

(43) *Boucs et singes!* « Par cette exclamation Shakespeare a montré un grand art. Dans la première scène, où il tâche d'éveiller

10.4.175 Apêndice 10.4.CLXXVI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 411

Figura 663 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 411.



NOTES. 411

nommer cette servante *Barbarie* et non *Barbara*. J'ai rétabli le nom véritable.

(50) Tout le passage depuis ces mots *j'ai grand'pein* jusqu'à la fin de la romance a été ajouté au texte de la seconde édition.

(51) Dans les *Reliques* de Percy, on retrouve l'original de la romance répétée ici par Desdémona. Seulement, au lieu d'être la pauvre Barbarie abandonnée par son amant, c'est un amant, délaissé par sa maîtresse, qui est censé chanter les couplets suivants :

Un pauvre être était assis soupirant sous un sycomore,
O saule ! saule ! saule !
Sa main sur son sein, sa tête sur son genou.
O saule ! saule ! saule !
O saule ! saule ! saule !
Chantez : Oh ! le saule vert sera ma guirlande.

Les froids ruisseaux couraient près de lui ; ses yeux pleuraient sans cesse.
O saule ! saule ! saule !
Les larmes salées tombaient de lui et noyaient sa face.
O saule ! saule ! saule !
O saule ! saule ! saule !
Chantez : Oh ! le saule vert sera ma guirlande.

Les oiseaux muets se juchaient près de lui, apprivoisés par ses plaintes.
O saule ! saule ! saule !
Les larmes salées tombaient de lui et attendrissaient les pierres.
O saule ! saule ! saule !
O saule ! saule ! saule !
Chantez : Oh ! le saule vert sera ma guirlande.

Que personne ne me blâme, je mérite ses dédains.
O saule ! saule ! saule !
Elle était née pour être belle, moi, pour mourir épris d'elle.
O saule ! saule ! saule !
O saule ! saule ! saule !
Chantez : Oh ! le saule vert sera ma guirlande.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 411).

* Transcrição *

NOTES. 411

nommer cette servante Barbarie et non Barbara. J'ai rétabli le nom véritable.

(50) Tout le passage depuis ces mots *j'ai grand'pein* jusqu'à la fin de la romance a été ajouté au texte de la seconde édition.

(51) Dans les *Reliques* de Percy, on retrouve l'original de la romance répétée ici par Desdémona. Seulement, au lieu d'être la pauvre Barbarie abandonnée par son amant, c'est un amant, délaissé par sa maîtresse, qui est censé chanter les couplets suivants:

Un pauvre être était assis soupirant sous un sycomore,
O saule ! saule ! saule !
Sa main sur son sein, sa tête sur son genou.
O saule ! saule ! saule !
O saule ! saule I saule !
Chantez: Oh ! le saule vert sera ma guirlande.

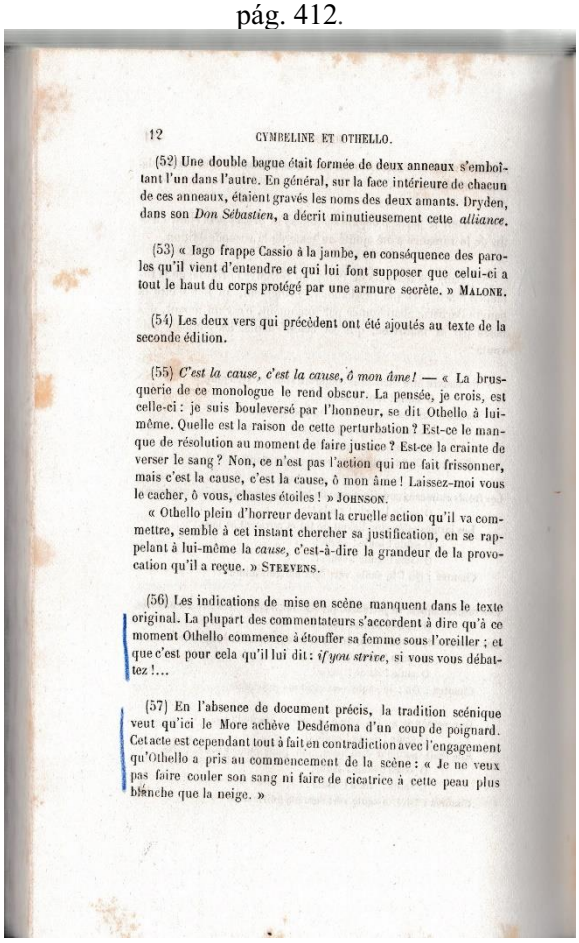
Les froids ruisseaux couraient près de lui; ses yeux pleuraient sans cesse.
O saule I saule ! saule !
Les larmes salées tombaient de lui et noyaient sa face.
O saule ! saule ! saule !
O saule ! saule ! saule !
Chantez: Oh ! le saule vert sera ma guirlande.

Les oiseaux muets se juchaient près de lui, apprivoisés par ses plaintes.
O saule ! saule ! saule !
Les larmes salées tombaient de lui et attendrissaient les pierres.
O saule ! saule ! saule !
O saule ! saule ! saule !
Chantez: Oh ! le saule vert sera ma guirlande.

Que personne ne me blâme, je mérite ses dédains.
O saule ! saule ! saule !
Elle était née pour être belle, moi, pour mourir épris d'elle.
O saule ! saule ! saule !
O saule ! saule ! saule !
Chantez; Oh ! le saule vert sera ma guirlande.

10.4.176 Apêndice 10.4.CLXXVII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 412

Figura 664 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 412.



12 CYMBELINE ET OTHELLO.

(52) Une double bague était formée de deux anneaux s'emboîtant l'un dans l'autre. En général, sur la face intérieure de chacun de ces anneaux, étaient gravés les noms des deux amants. Dryden, dans son *Don Sébastien*, a décrit minutieusement cette *alliance*.

(53) « Iago frappe Cassio à la jambe, en conséquence des paroles qu'il vient d'entendre et qui lui font supposer que celui-ci a tout le haut du corps protégé par une armure secrète. » MALONE.

(54) Les deux vers qui précèdent ont été ajoutés au texte de la seconde édition.

(55) *C'est la cause, c'est la cause, ô mon âme!* — « La brusquerie de ce monologue le rend obscur. La pensée, je crois, est celle-ci : je suis bouleversé par l'honneur, se dit Othello à lui-même. Quelle est la raison de cette perturbation ? Est-ce le manque de résolution au moment de faire justice ? Est-ce la crainte de verser le sang ? Non, ce n'est pas l'action qui me fait frissonner, mais c'est la cause, c'est la cause, ô mon âme ! Laissez-moi vous le cacher, ô vous, chastes étoiles ! » JOHNSON.

« Othello plein d'horreur devant la cruelle action qu'il va commettre, semble à cet instant chercher sa justification, en se rappelant à lui-même la *cause*, c'est-à-dire la grandeur de la provocation qu'il a reçue. » STEEVENS.

(56) Les indications de mise en scène manquent dans le texte original. La plupart des commentateurs s'accordent à dire qu'à ce moment Othello commence à étouffer sa femme sous l'oreiller ; et que c'est pour cela qu'il lui dit : *if you strive*, si vous vous débattez !...

(57) En l'absence de document précis, la tradition scénique veut qu'ici le More achève Desdémona d'un coup de poignard. Cet acte est cependant tout à fait en contradiction avec l'engagement qu'Othello a pris au commencement de la scène : « Je ne veux pas faire couler son sang ni faire de cicatrice à cette peau plus blanche que la neige. »

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 412).

* Transcrição *

12 **CYMBELINE ET OTHELLO.**

(52) Une double bague était formée de deux anneaux s'emboîtant l'un dans l'autre. En général, sur la face intérieure de chacun de ces anneaux, étaient gravés les noms des deux amants. Dryden, dans son *Don Sébastien*, a décrit minutieusement cette *alliance*.

(53) « Iago frappe Cassio à la jambe, en conséquence des paroles qu'il vient d'entendre et qui lui font supposer que celui-ci a tout le haut du corps protégé par une armure secrète. » MALONE.

(54) Les deux vers qui précèdent ont été ajoutés au texte de la seconde édition.

(55) *C'est la cause, c'est la cause, ô mon âme!* – « La brus-' querie de ce monologue le rend obscur. La pensée, je crois, est celle-ci: je suis bouleversé par l'honneur, se dit Othello à lui-même. Quelle est la raison de cette perturbation? Est-ce le manque de résolution au moment de faire justice ? Est-ce la crainte de verser le sang? Non, ce n'est pas l'action qui me fait frissonner, mais c'est la cause, c'est la cause, ô mon âme ! Laissez-moi vous le cacher, ô vous, chastes étoiles ! » JOHNSON.

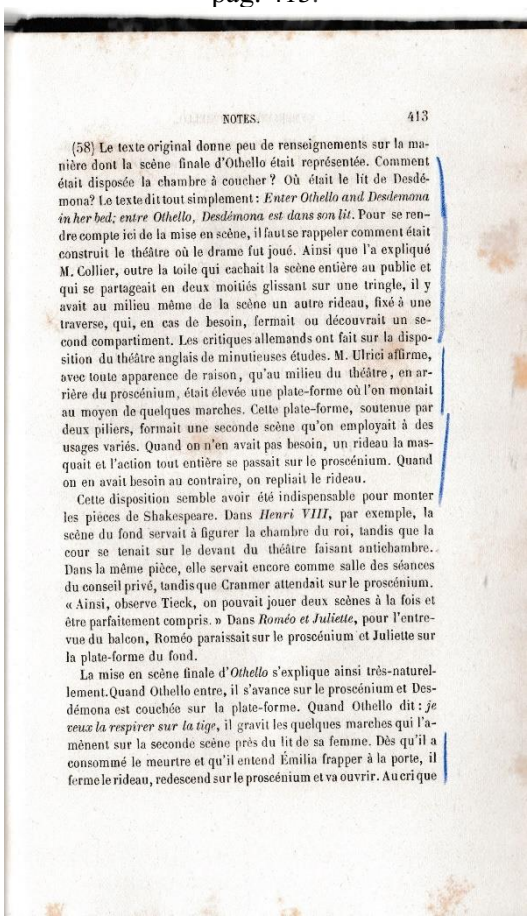
« Othello plein d'horreur devant la cruelle action qu'il va commettre, semble à cet instant chercher sa justification, en se rappelant à lui-même la cause, c'est-à-dire la grandeur de la provocation qu'il a reçue. » STEEVENS.

(56) Les indications de mise en scène manquent dans le texte original. La plupart des commentateurs s'accordent à dire qu'à ce moment Othello commence à étouffer sa femme sous l'oreiller; et que c'est pour cela qu'il lui dit: *if you strive*, si vous vous débattez!...

(57) En l'absence de document précis, la tradition scénique veut qu'ici le More achève Desdémona d'un coup de poignard. Cetacte est cependant tout à fait en contradiction avec l'engagement qu'Othello a pris au commencement de la scène: « Je ne veux pas faire couler son sang ni faire de cicatrice à cette peau plus blanche que la neige. »

10.4.177 Apêndice 10.4.CLXXVIII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 413

Figura 665 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 413.



NOTES. 413

(58) Le texte original donne peu de renseignements sur la manière dont la scène finale d'Othello était représentée. Comment était disposée la chambre à coucher? Où était le lit de Desdémona? Le texte dit tout simplement: *Enter Othello and Desdemona in her bed; entre Othello, Desdémona est dans son lit.* Pour se rendre compte ici de la mise en scène, il faut se rappeler comment était construit le théâtre où le drame fut joué. Ainsi que l'a expliqué M. Collier, outre la toile qui cachait la scène entière au public et qui se partageait en deux moitiés glissant sur une tringle, il y avait au milieu même de la scène un autre rideau, fixé à une traverse, qui, en cas de besoin, fermait ou découvrait un second compartiment. Les critiques allemands ont fait sur la disposition du théâtre anglais de minutieuses études. M. Ulrici affirme, avec toute apparence de raison, qu'au milieu du théâtre, en arrière du proscénium, était élevée une plate-forme où l'on montait au moyen de quelques marches. Cette plate-forme, soutenue par deux piliers, formait une seconde scène qu'on employait à des usages variés. Quand on n'en avait pas besoin, un rideau la masquait et l'action tout entière se passait sur le proscénium. Quand on en avait besoin au contraire, on repliait le rideau.

Cette disposition semble avoir été indispensable pour monter les pièces de Shakespeare. Dans *Henri VIII*, par exemple, la scène du fond servait à figurer la chambre du roi, tandis que la cour se tenait sur le devant du théâtre faisant antichambre. Dans la même pièce, elle servait encore comme salle des séances du conseil privé, tandis que Cranmer attendait sur le proscénium. « Ainsi, observe Tieck, on pouvait jouer deux scènes à la fois et être parfaitement compris. » Dans *Roméo et Juliette*, pour l'entrevue du balcon, Roméo paraissait sur le proscénium et Juliette sur la plate-forme du fond.

La mise en scène finale d'*Othello* s'explique ainsi très-naturellement. Quand Othello entre, il s'avance sur le proscénium et Desdémona est couchée sur la plate-forme. Quand Othello dit: *je veux la respirer sur la tige*, il gravit les quelques marches qui l'amènent sur la seconde scène près du lit de sa femme. Dès qu'il a consommé le meurtre et qu'il entend Émilia frapper à la porte, il ferme le rideau, redescend sur le proscénium et va ouvrir. Au cri que

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 413).

* Transcrição *

NOTES. 413

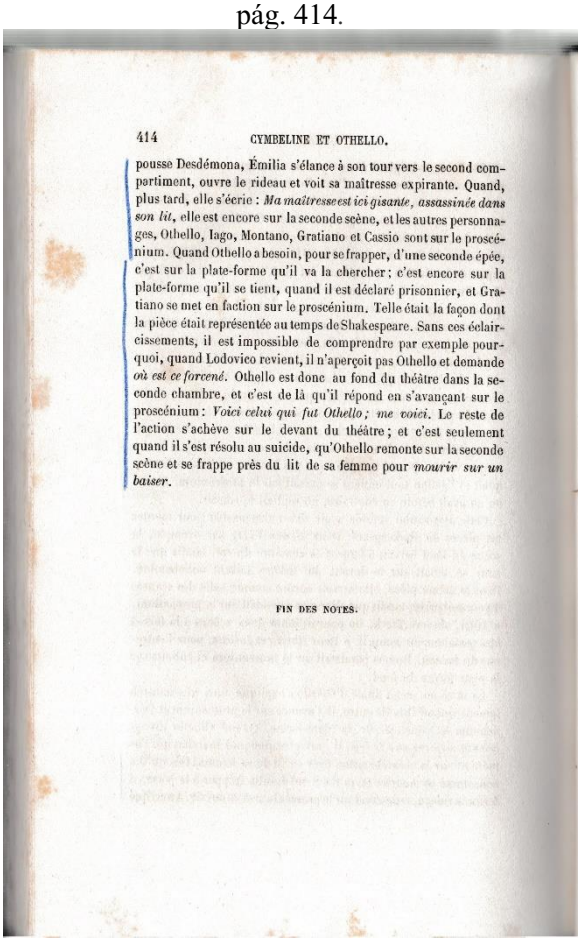
(58) Le texte original donne peu de renseignements sur la manière dont la scène finale d'Othello était représentée. Comment était disposée la chambre à coucher? Où était le lit de Desdémona? Le texte dit tout simplement: *Enter Othello and Desdemona in her bed; entre Othello, Desdémona est dans son lit.* Vout se rendre compte ici de la mise en scène, il faut se rappeler comment était construit le théâtre où le drame fut joué. Ainsi que l'a expliqué M. Collier, outre la toile qui cachait la scène entière au public et qui se partageait en deux moitiés glissant sur une tringle, il y avait au milieu même de la scène un autre rideau, fixé à une traverse, qui, en cas de besoin, fermait ou découvrait un second compartiment. Les critiques allemands ont fait sur la disposition du théâtre anglais de minutieuses études. M. Ulrici affirme, avec toute apparence de raison, qu'au milieu du théâtre, en arrière du proscenium, était élevée une plate-forme où l'on montait au moyen de quelques marches. Celte plate-forme, soutenue par deux piliers, formait une seconde scène qu'on employait à des usages variés. Quand on n'en avait pas besoin, un rideau la masquait et l'action tout entière se passait sur le proscenium. Quand on en avait besoin au contraire, on repliait le rideau.

Cette disposition semble avoir été indispensable pour monter les pièces de Shakespeare. Dans *Henri VIII*, par exemple, la scène du fond servait à figurer la chambre du roi, tandis que la cour se tenait sur le devant du théâtre faisant antichambre. Dans la même pièce, elle servait encore comme salle des séances du conseil privé, tandis que Cranmer attendait sur le proscenium. « Ainsi, observe Tieck, on pouvait jouer deux scènes à la fois et être parfaitement compris. » Dans *Roméo et Juliette*, pour l'entrevue du balcon, Roméo paraissait sur le proscenium et Juliette sur la plate-forme du fond.

La mise en scène finale *d'Olhello* s'explique ainsi très-naturellement. Quand Othello entre, il s'avance sur le proscenium et Desdémona est couchée sur la plate-forme. Quand Othello dit: *je veux la respirer sur la tige*, il gravit les quelques marches qui l'amènent sur la seconde scène près du lit de sa femme. Dès qu'il a consommé le meurtre et qu'il entend Émilia frapper à la porte, il ferme le rideau, redescend su r le proscenium et va ouvrir. Au cri que

10.4.178 Apêndice 10.4.CLXXIX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 414

Figura 666 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 414.



414 CYMBELINE ET OTHELLO.

pousse Desdémona, Émilia s'élance à son tour vers le second compartiment, ouvre le rideau et voit sa maîtresse expirante. Quand, plus tard, elle s'écrie : *Ma maîtresse est ici gisante, assassinée dans son lit*, elle est encore sur la seconde scène, et les autres personnages, Othello, Iago, Montano, Gratiano et Cassio sont sur le proscénium. Quand Othello a besoin, pour se frapper, d'une seconde épée, c'est sur la plate-forme qu'il va la chercher ; c'est encore sur la plate-forme qu'il se tient, quand il est déclaré prisonnier, et Gratiano se met en faction sur le proscénium. Telle était la façon dont la pièce était représentée au temps de Shakespeare. Sans ces éclaircissements, il est impossible de comprendre par exemple pourquoi, quand Lodovico revient, il n'aperçoit pas Othello et demande *où est ce forcené*. Othello est donc au fond du théâtre dans la seconde chambre, et c'est de là qu'il répond en s'avançant sur le proscénium : *Voici celui qui fut Othello ; me voici*. Le reste de l'action s'achève sur le devant du théâtre ; et c'est seulement quand il s'est résolu au suicide, qu'Othello remonte sur la seconde scène et se frappe près du lit de sa femme pour *mourir sur un baiser*.

FIN DES NOTES.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 414).

* Transcrição *

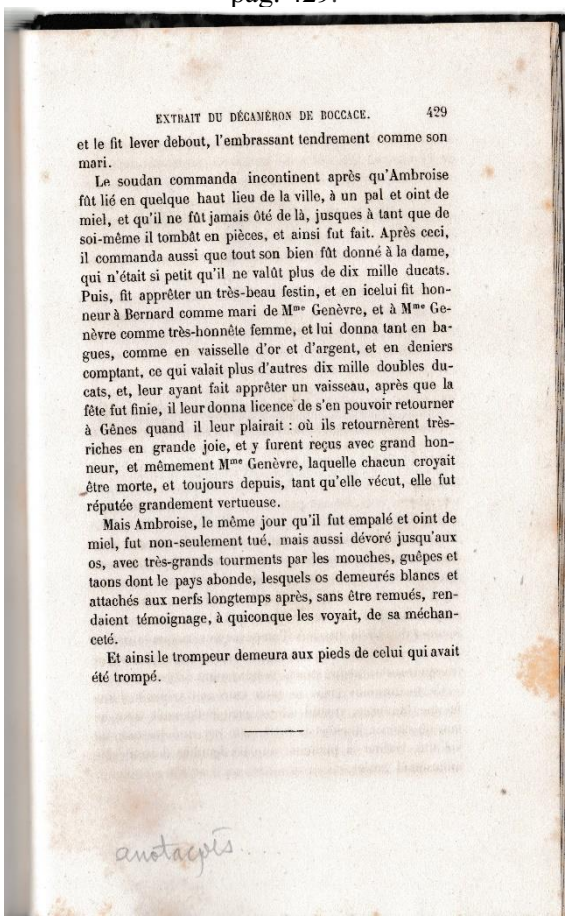
414 CYMBELINE ET OTHELLO.

pousse Desdémona, Émilia s'élance à son tour vers le second compartiment, ouvre le rideau et voit sa maîtresse expirante. Quand, plus tard, elle s'écrie: *Ma maîtresse est ici gisante, assassinée dans son lit*, elle est encore sur la seconde scène, et les autres personnages, Othello, lago, Montano, Gratiano et Cassio sont sur le proscenium. Quand Othello abesoin, pour se frapper, d'une seconde épée, c'est sur la plate-forme qu'il va la chercher; c'est encore sur la plate-forme qu'il se tient, quand il est déclaré prisonnier, et Gratiano se met en faction sur le proscenium. Telle était la façon dont la pièce était représentée au temps de Shakespeare. Sans ces éclaircissements, il est impossible de comprendre par exemple pourquoi, quand Lodovico revient, il n'aperçoit pas Othello et demande *où est ce forcené*. Othello est donc au fond du théâtre dans la seconde chambre, et c'est de là qu'il répond eu s'avançant sur le proscenium: *Voici celui qui fut Othello, me voici*. Le reste de l'action s'achève sur le devant du théâtre; et c'est seulement quand il s'est résolu au suicide, qu'Othello remonte sur la seconde scène et se frappe près du lit de sa femme pour *mourir sur un baiser*.

FIN DES NOTES.

10.4.179 Apêndice 10.4.CLXXX – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 429

Figura 667 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 429.



EXTRAIT DU DÉCAMÉRON DE BOCCACE. 429

et le fit lever debout, l'embrassant tendrement comme son mari.

Le soudan commanda incontinent après qu'Ambroise fût lié en quelque haut lieu de la ville, à un pal et oint de miel, et qu'il ne fût jamais ôté de là, jusques à tant que de soi-même il tombât en pièces, et ainsi fut fait. Après ceci, il commanda aussi que tout son bien fût donné à la dame, qui n'était si petit qu'il ne valût plus de dix mille ducats. Puis, fit apprêter un très-beau festin, et en icelui fit honneur à Bernard comme mari de Mme Genèvre, et à Mme Genèvre comme très-honnête femme, et lui donna tant en bagues, comme en vaisselle d'or et d'argent, et en deniers comptant, ce qui valait plus d'autres dix mille doubles ducats, et, leur ayant fait apprêter un vaisseau, après que la fête fut finie, il leur donna licence de s'en pouvoir retourner à Gênes quand il leur plairait : où ils retournèrent très-riches en grande joie, et y furent reçus avec grand honneur, et mêmement Mme Genèvre, laquelle chacun croyait être morte, et toujours depuis, tant qu'elle vécut, elle fut réputée grandement vertueuse.

Mais Ambroise, le même jour qu'il fut empalé et oint de miel, fut non-seulement tué, mais aussi dévoré jusqu'aux os, avec très-grands tourments par les mouches, guêpes et taons dont le pays abonde, lesquels os demeurés blancs et attachés aux nerfs longtemps après, sans être remués, rendaient témoignage, à quiconque les voyait, de sa méchanceté.

Et ainsi le trompeur demeura aux pieds de celui qui avait été trompé.

anotações

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 429).

* Transcrição *

EXTRAIT DU DÉCAMÉRON DE BOCCACE. 429

et le fit lever debout, l'embrassant tendrement comme son mari.

Le Soudan commanda incontinent après qu'Ambroise fût lié en quelque haut lieu de la ville, à un pal et oint de miel, et qu'il ne fût jamais ôté de là, jusques à tant que de soi-même il tombât en pièces, et ainsi fat fait. Après ceci, il commanda aussi que tout son bien fût donné à la dame, qui n'était si petit qu'il ne valût plus de dix mille ducats. Puis, fit apprêter un très-beau festin, et en icelui fit honneur à Bernard comme mari de Mme Genèvre, et à Mme Genèvre comme très-honnête femme, et lui donna tant en bagues, comme en vaisselle d'or et d'argent, et en deniers comptant, ce qui valait plus d'autres dix mille doubles ducats, et, leur ayant fait apprêter un vaisseau, après que la fête fut finie, il leur donna licence de s'en pouvoir retourner à Gênes quand il leur plairait: oii ils retournèrent très-riches en grande joie, et y furent reçus avec grand honneur, et mêmement Mme Genèvre, laquelle chacun croyait être morte, et toujours depuis, tant qu'elle vécut, elle fut réputée grandement vertueuse.

Mais Ambroise, le même jour qu'il fut empalé et oint de miel, fut non-seulement tué, mais aussi dévoré jusqu'aux os, avec très-grands tourments par les mouches, guêpes et taons dont le pays abonde, lesquels os demeurés blancs et attachés aux nerfs longtemps après, sans être remués, rendaient témoignage, à quiconque les voyait, de sa méchanceté.

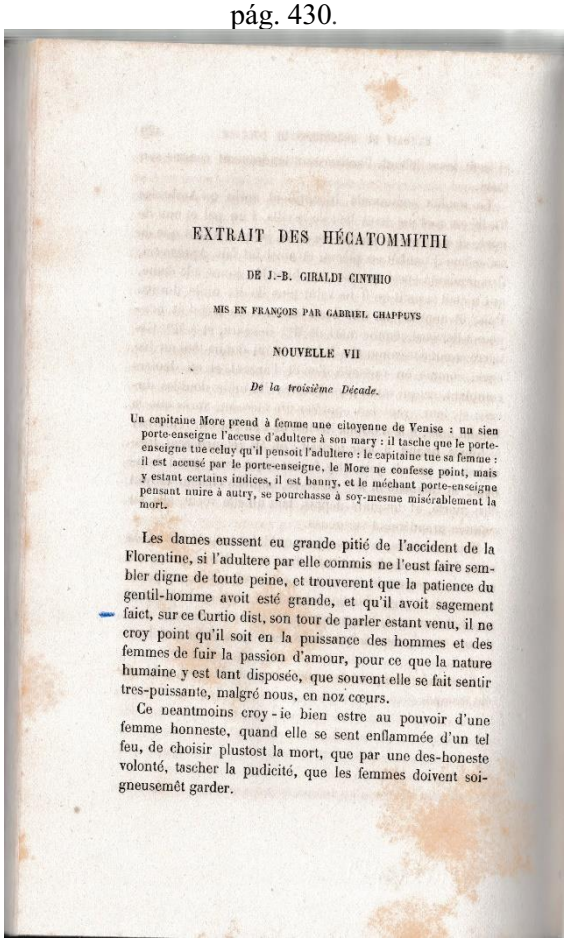
Et ainsi le trompeur demeura aux pieds de celui qui avait été trompé.

V. Novella G. XX Pecaror

c'è l'episodio delle matrigna del veleno e del medico.

10.4.180 Apêndice 10.4.CLXXXI – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 430

Figura 668 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 430.



EXTRAIT DES HÉCATOMMITHI

DE J.-B. GIRALDI CINTHIO

MIS EN FRANÇOIS PAR GABRIEL CHAPPUYS

NOUVELLE VII

De la troisième Décade.

Un capitaine More prend à femme une citoyenne de Venise : un sien porte-enseigne l'accuse d'adultere à son mary : il tasche que le porte-enseigne tue celuy qu'il pensoit l'adultere : le capitaine tue sa femme : il est accusé par le porte-enseigne, le More ne confesse point, mais y estant certains indices, il est banny, et le méchant porte-enseigne pensant nuire à autry, se pourchasse à soy-mesme misérablement la mort.

Les dames eussent eu grande pitié de l'accident de la Florentine, si l'adultere par elle commis ne l'eust faire sembler digne de toute peine, et trouverent que la patience du gentil-homme avoit esté grande, et qu'il avoit sagement faict, sur ce Curtio dist, son tour de parler estant venu, il ne croy point qu'il soit en la puissance des hommes et des femmes de fuir la passion d'amour, pour ce que la nature humaine y est tant disposée, que souvent elle se fait sentir tres-puissante, malgré nous, en noz cœurs.

Ce neantmoins croy-ie bien estre au pouvoir d'une femme honneste, quand elle se sent enflammée d'un tel feu, de choisir plustost la mort, que par une des-honeste volonté, tascher la pudicité, que les femmes doivent soigneusemêt garder.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 430).

* Transcrição *

EXTRAIT DES HECATOMMITHI

DE J.-B. GIRALDI CINTHIO

MIS EN FRANÇOIS PAR GABRIEL CHAPPUYS

NOUVELLE VII

De la troisième Décade.

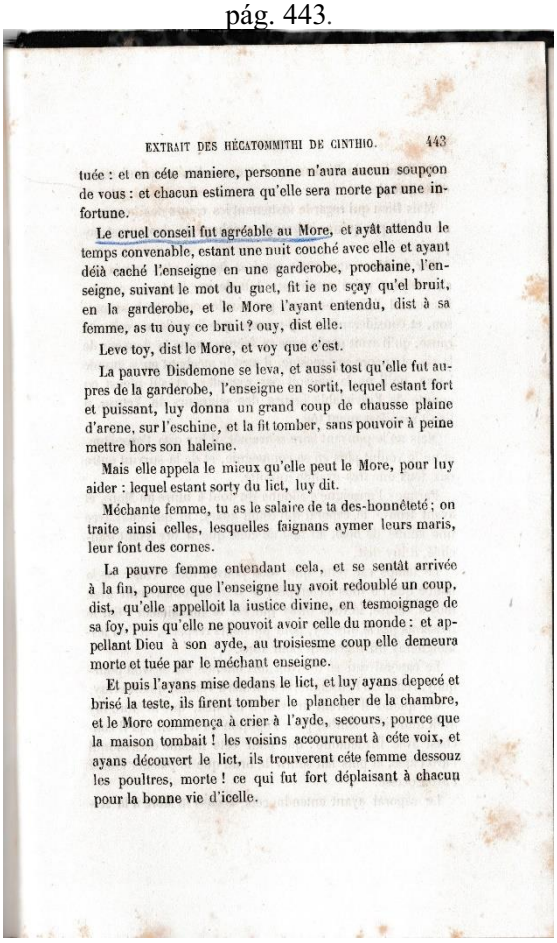
Un capitaine More prend à femme une citoyenne de Venise: un sien porte-enseigne l'accuse d'adultère à son mary: il lasche que le porte-enseigne tue celuy qu'il pensoit l'adultère: le capitaine tue sa femme: il est accusé par le porte-enseigne, le More ne confesse point, mais y estant certains indices, il est banny, et le méchant porie-enseigne pensant nuire à autry, se pourchasse à soy-mesme misérablement la mort.

Les dames eussent eu grande pitie^ de l'accident de la Florentine, si l'adultère par elle commis ne l'eust faire sembler digne de toute peine, et trouvèrent que la patience du gentil-homme avoit esté grande, et qu'il avoit sagement faict, sur ce Curtio dist, son tour de parler estant venu, il ne croy point qu'il soit en la puissance des hommes et des femmes de fuir la passion d'amour, pour ce que la nature humaine y est tant disposée, que souvent elle se fait sentir tres-puissante, malgré nous, en noz coeurs.

Ce neantmoins croy – ie bien estre au pouvoir d'une femme honneste, quand elle se sent enflammée d'un tel feu, de choisir plustost la mort, que par une des-honeste volonté, tascher la pudicité, que les femmes doivent soigneusemôt garder.

10.4.181 Apêndice 10.4.CLXXXII – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 443

Figura 669 – Facs. da tradução de F.-V. Hugo, pág. 443.



EXTRAIT DES HÉCATOMMITHI DE CINTHIO. 443

tuée : et en céte maniere, personne n'aura aucun soupçon de vous : et chacun estimera qu'elle sera morte par une infortune.

Le cruel conseil fut agréable au More, et ayât attendu le temps convenable, estant une nuit couché avec elle et ayant déià caché l'enseigne en une garderobe, prochaine, l'enseigne, suivant le mot du guet, fit ie ne sçay qu'el bruit, en la garderobe, et le More l'ayant entendu, dist à sa femme, as tu ouy ce bruit? ouy, dist elle.

Leve toy, dist le More, et voy que c'est.

La pauvre Disdemone se leva, et aussi tost qu'elle fut aupres de la garderobe, l'enseigne en sortit, lequel estant fort et puissant, luy donna un grand coup de chausse plaine d'arene, sur l'eschine, et la fit tomber, sans pouvoir à peine mettre hors son haleine.

Mais elle appela le mieux qu'elle peut le More, pour luy aider : lequel estant sorty du lict, luy dit.

Méchante femme, tu as le salaire de ta des-honnêteté ; on traite ainsi celles, lesquelles faignans aymer leurs maris, leur font des cornes.

La pauvre femme entendant cela, et se sentât arrivée à la fin, pource que l'enseigne luy avoit redoublé un coup, dist, qu'elle appelloit la iustice divine, en tesmoignage de sa foy, puis qu'elle ne pouvoit avoir celle du monde : et appellant Dieu à son ayde, au troisiesme coup elle demeura morte et tuée par le méchant enseigne.

Et puis l'ayans mise dedans le lict, et luy ayans depecé et brisé la teste, ils firent tomber le plancher de la chambre, et le More commença à crier à l'ayde, secours, pource que la maison tombait ! les voisins accoururent à céte voix, et ayans découvert le lict, ils trouverent céte femme dessouz les poultres, morte ! ce qui fut fort déplaisant à chacun pour la bonne vie d'icelle.

Fonte: (SHAKESPEARE, 1860, p. 443).

* Transcrição *

EXTRAIT DES HÉCÂTOMMITHI DE CINTHIO. 443

tuée: et en céte manière, personne n'aura aucun soupçon de vous: et chacun estimera qu'elle sera morte par une infortune.

Le cruel conseil fut agréable au More, et ayât attendu le temps convenable, estant une nuit couché avec elle et ayant déià caché l'enseigne en une garderobe, prochaine, l'enseigne, suivant le mot du guet, fit ie ne sçay qu'el bruit, en la garderobe, et le More l'ayant entendu, dist à sa femme, as tu ouy ce bruit? ouy, dist elle.

Levé toy, dist le More, et voy que c'est.

La pauvre Disdemone se leva, et aussi tost qu'elle fut auprès de la garderobe, l'enseigne en sortit, lequel estant fort et puissant, luy donna un grand coup de chausse plaine d'arène, surl'eschine, et la fit tomber, sans pouvoir à peine mettre hors son haleine.

Mais elle appela le mieux qu'elle peut le More, pour luy aider: lequel estant sorty du lict, luy dit.

Méchante femme, tu as le salaire de ta des-honnêteté; on traite ainsi celles, lesquelles faignans aymer leurs maris, leur font des cornes.

La pauvre femme entendant cela, et se sentât arrivée à la fin, pource que l'enseigne luy avoit redoublé un coup, dist, qu'elle appelloit la iustice divine, en tesmoignage de sa foy, puis qu'elle ne pouvoit avoir celle du monde: et appellant Dieu à son ayde, au troisiesme coup elle demeura morte et tuée par le méchant enseigne.

Et puis l'ayans mise dedans le lict, et luy ayans dépecé et brisé la teste, ils firent tomber le plancher de la chambre, et le More commença à crier à l'ayde, secours, pource que la maison tombait ! les voisins accoururent à céte voix, et ayans découvert le lict, ils trouvèrent céte femme dessouz les poultres, morte ! ce qui fut fort déplaisant à chacun pour la bonne vie d'icelle.