



Otello
ossia
Il moro di Venezia
Gioachino Rossini

Otello alla Scala dal 1823 al 1870

Luca Chierici*

Locandina per *Otello ossia Il moro di Venezia* al Teatro alla Scala, 24 maggio 1834 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

La ricomparsa dell'*Otello* di Rossini alla Scala alla distanza di 145 anni dalla sua ultima presenza in Teatro riapre tutta una serie di problematiche molto interessanti sulla programmazione delle stagioni, sui fenomeni che hanno portato alla riscoperta di titoli un tempo celebri e poi caduti nell'oblio e – perché no – sulle possibili conseguenze che potrebbe avere oggi il recupero di migliaia e migliaia di partiture che giacciono nelle biblioteche dei principali centri di cultura del paese, testimonianza di almeno duecento anni di tradizione di un genere – il melodramma – che più di ogni altro ha rappresentato la storia della musica italiana. Il tema è molto complesso e deve per forza di cose essere qui ridotto a poche annotazioni, concentrate sulla lenta ma inesorabile Renaissance che ha portato alla rivalutazione del comparto dell'opera seria rossiniana. Molti studiosi fanno risalire questa riscoperta addirittura al 1949, con la rappresentazione dell'*Assedio di Corinto* a Firenze, ma forse essa può riferirsi a un periodo più limitato, che ha avuto la sua massima espressione nei primi 22 anni di svolgimento del Festival che si tiene ogni anno a Pesaro a partire dal 1980. Il Rossini Opera Festival ha compiuto non molto tempo fa il suo primo ed essenziale compito di presentazione di tutta la produzione rossiniana "seria", ribaltando il pregiudizio lungo a morire del Rossini votato esclusivamente all'opera buffa – pregiudizio derivato addirittura da un commento del grande Beethoven, rivolto al giovane ma già celeberrimo pesarese in visita a Vienna.

Fu il Rossini "serio" trascurato dalla Scala? Certo che no. Anche se ragioni storiche portarono ad ospitare molte prime rossiniane a Napoli o a Venezia, Ferrara, Roma, la Scala accolse il Rossini serio nel 1814 con *L'Aureliano in Palmira*. Ma è un dato di fatto che l'ingresso del pesarese alla Scala era avvenuto ancor prima, nel 1812, con *La pietra del paragone* e che il Rossini "buffo" ebbe la meglio nel 1814 (*Il turco in Italia*), nel 1815 (*L'italiana in Algeri*), nel 1816 (*L'inganno felice*) e nel 1817 (*La gazza ladra* e *Cenerentola*). Solo tra il 1820 e il 1822 il Rossini serio si apre un varco importante con *Bianca e Falliero* (prima esecuzione), *La donna del lago* e *Matilde di Shabran*, sebbene accanto al *Barbiere* e a repliche delle già nominate opere buffe. Nel 1823, anno di debutto di *Otello*, Rossini è presente ancora con *Ricciardo e*

Zoraide, Gazza ladra, Cenerentola, Barbiere, Inganno felice, Italiana in Algeri e Tancredi, un vero e proprio "festival" che per numero di titoli e di repliche non sarà eguagliato nemmeno in tempi moderni a Pesaro.

Dopo la prima esecuzione assoluta avvenuta il 4 dicembre 1816 al Teatro del Fondo di Napoli (con Nozzari, la Colbran e David nei ruoli di Otello, Desdemona e Rodrigo), *Otello* giunge a Milano nell'estate del 1818 al Teatro Re, ma alla Scala la prima esecuzione avviene solamente il 3 settembre del 1823, con la direzione di Alessandro Rolla e le scene di Sanquirico. Sarà, quella, la prima di 98 recite dell'opera rossiniana alla Scala, che proseguiranno sino al 1870. L'esito della prima fu buono ma non eccezionale, e non mancarono le lamentele riguardanti l'inserimento di molte parti prese a prestito da altri lavori rossiniani. Una recensione d'epoca suona così: "Nella musica, sublime in questo spartito, non ponno se non censurarsi vari passi e cantilene tolte ad imprestito in altri spartiti. Abbiamo nell'introduzione le stesse note col trombone siccome nella *Cenerentola*; troviamo in un duetto l'istromentale marziale di quello nel *Tancredi*; vi è ricopiato altrove l'andamento dell'aria *La calunnia è un venticello*; ci accorgiamo nettamente della cantilena che sta pure nel terzetto del *Barbier di Siviglia* e così sentiamo il bel coro nell'undicesima scena dell'atto I, preso tal quale dal pensiero nel primo finale del *Demetrio e Polibio*; né si terminerebbe volendone fare esatta numerazione".

Una delle caratteristiche principali di *Otello* è la presenza di ben tre tenori, ma tutto il cast richiede la disponibilità di voci straordinarie, e molte delle recite di *Otello* alla Scala annoverarono figure entrate poi nella leggenda. Alla prima, particolarmente notevole fu il debutto milanese, nel ruolo di Elmiro, di Giovanni Orazio Cartagenova, basso-baritono molto stimato da Bellini e Mercadante e successivamente protagonista di innumerevoli serate di successo alla Scala. Nelle recite del 1828 spiccò la Desdemona di Henriette Méric-Lalande, soprano francese di forte temperamento drammatico, che ispirò successivamente diversi ruoli nelle opere di Bellini e Donizetti e che venne applaudita l'anno seguente a Milano persino da Robert Schumann. Le recite del 1832 entrarono nella leggenda per la presenza di Domenico Donzelli e di Giuditta Pasta (quest'ultima aveva interpretato Desdemona a Parigi nel 1821). Sempre a Parigi, Donzelli era stato considerato "l'unico Otello degno di comparire accanto a tale Desdemona", dove "tale Desdemona" era in realtà la Malibran, la quale trionfò poi alla Scala in quel ruolo tra il 1834 e il 1836. Le riprese successive di *Otello* risentiranno di un evidente mutamento del gusto e della mancanza di cantanti in grado di confrontarsi con gli esempi irripetibili di una stagione aurea. Del resto, guardando quali sono i titoli che precedono e seguono le recite di *Otello* alla Scala è evidente come l'opera rossiniana rimanga sempre di più una testimonianza di un'epoca passata: accanto a *Otello*, nel 1858 si ascoltano *I due Foscari* e *Macbeth* di Verdi, nel 1860 *Traviata* e *La favorita*, nel 1863 *Il bravo* di Mercadante e ancora *Macbeth*. Infine, il 6 settembre del 1870, l'unica recita di *Otello* "a soccorso dei feriti e malati in tempo di guerra" vede l'ultima comparsa dell'opera rossiniana prima dei giorni nostri, preceduta dal *grand-opéra Roberto il diavolo* e seguita da *Norma* e *Il trovatore*.

Che cosa accadesse da quel fatidico 1870 in poi lo possono raccontare con dovizia di argomentazioni i musicologi o anche solo gli studiosi del belcanto. Ecco quindi che alla Scala le produzioni dedicate al Rossini serio si conterranno sulle punta delle dita, e possono fino a un certo punto essere giustificate dalla decisione di aver lasciato il compito della Renaissance rossiniana ai festival specializzati. Fa comunque un certo effetto oggi pensare che negli anni Sessanta vi furono due soli allestimenti dedicati al Rossini serio (la *Semiramide* del 1962 e *L'assedio di Corinto* nel 1969), e che durante la prima e più importante parte dell'era abbadiana, caratterizzata da un progressismo e da un'apertura culturale indiscutibili, parve che il giudizio beethoveniano riecheggiasse minaccioso e portasse a pur magnifiche riprese del *Barbiere*, di *Cenerentola* e dell'*Italiana in Algeri* a scapito di nuove proposte dedicate al Rossini serio. E anche l'*unicum* rappresentato dalla riscoperta del *Viaggio a Reims* da parte di Abbado a Pesaro nel 1984, nella regia di Luca Ronconi (con la ripresa scaligera dell'anno seguente e le ulteriori recite affidate a Ottavio Dantone nel 2009), va pur sempre riferito a un capolavoro che aveva sì tutte le caratteristiche vocali del "Rossini serio", ma si colloca, a dire il vero, in una categoria la quale trascende la divisione qui più volte ricordata per approdare a una collocazione più complessa e matura, che fa capo al Rossini francese. In questo senso va collocata la ripresa nel 1988 del *Guillaume Tell* con Riccardo Muti. Di "Rossini serio" nel senso usuale del termine si riparlerà alla Scala con *La donna del lago* (1992, ancora Muti, indi 2012 con Roberto Abbado), *Tancredi* (1993, Gatti), *Maometto II* (1994, Ferro), *Moïse et Pharaon* (Muti, 2003).

* Luca Chierici (1954) è critico musicale e discografico, musicologo pubblicista e commentatore radiofonico. Ha pubblicato volumi dedicati a Beethoven, Chopin e Ravel. Appassionato di tecnologia ed esperto di interpretazione, ha una biblioteca digitale di oltre centodiecimila spartiti e una collezione di oltre settantamila registrazioni live. Ha collaborato al progetto di digitalizzazione della Biblioteca del Conservatorio di Milano.