

THE OTELLO LIBRETTO IN THE VERDI-BOITO CORRESPONDENCE

Letiția Goia

**Assist., PhD Student, "Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy,
Cluj-Napoca**

Abstract: One of the most efficient ways of analysing the creation of a musical work with all it implies – music, text, setting – represents the careful observation of the direct collaboration between composer and librettist. In case of Giuseppe Verdi's Otello, this is reflected in the personal correspondence between the two artists, Giuseppe Verdi and Arrigo Boito, respectively. Not only do the letters reveal the professional progress, but they also portray the personal relationship between the two during their work, reflecting the transformations the text undergoes from Shakespeare to opera libretto.

The present paper focuses on the libretto of Giuseppe Verdi's Otello from a literary perspective, taking into account the dynamics of the letters exchanged by the librettist and the composer and their role in accomplishing the artistic creation.

Keywords: Otello, libretto, Verdi, Boito, correspondence

Una dintre cele mai eficiente metode de analiză a etapelor plăsmuirii unei compoziții muzicale cu tot ce cuprinde ea – muzică, text, regie, scenografie – o reprezintă observarea atentă a colaborării directe dintre compozitor și libretist. În cazul operei *Otello*, aceasta este reflectată în corespondența intimă dintre cei doi, respectiv Giuseppe Verdi (1813-1901) și Arrigo Boito (1842-1918). Epistolele sunt cele care dezvăluie atât interacțiunea profesională, cât și relația personală dintre cei doi colaboratori, oglindind astfel toate transformările prin care a trecut textul shakespearian pentru a ajunge libret de operă. În parteneriat cu muzica, acesta dă naștere unei capodopere ce nu încetează să încânte.

Lucrarea de față își propune să privească libretul operei *Otello* (1887) de Giuseppe Verdi din perspectivă literară, luând în considerare dinamica scrisorilor redactate de libretist și compozitor precum și rolul corespondenței dintre cei doi în desăvârșirea creației. Colaborarea pe care a avut-o Verdi cu Arrigo Boito este practic o reprezentare a unei relații de referință între compozitor și libretist, în care se remarcă atât un dialog profesional ce construiește treptat

un libret de o valoare și frumusețe rare, cât și o legătură de prietenie ce va marca întreaga istorie a operei. Este puțin cunoscut faptul că spectacolul de operă, așa cum ni se prezintă pe scenele marilor teatre lirice, se naște prin efortul a doi artiști, compozitorul și libretistul, cu o implicare masivă din ambele părți. Corespondența lor a fost publicată în 1978 în volumul *Carteggio Verdi-Boito* de către Istituto di Studi Verdiani, Parma, iar ediția în limba engleză a apărut sub titlul *The Verdi-Boito Correspondence*, fiind pregătită de William Weaver și publicată la The University of Chicago Press în 1994. Peste 300 de scrisori redactate pe parcursul a douăzeci de ani ilustrează epoca în care aceștia au trăit și creat, cutumele artistice ale vremii, precum și viața oamenilor de cultură din ultimii ani ai secolului al XIX-lea. Cel mai important aspect însă, din prisma cercetării operei *Otello*, este că acest schimb de epistole oferă o nouă perspectivă asupra libretului adaptat după piesa shakespeariană prin pătrunderea în însăși mecanismul de creație. Editorul volumului remarcă dinamica extrem de alertă a scrisorilor: „Cititorul de azi este în mod inevitabil surprins de rapiditatea sistemului poștal italian al secolului trecut și de punctualitatea trenurilor. Verdi și Boito își puteau scrie frecvent și primeau răspunsuri prompte; prin urmare, scrisorile creează uneori sentimentul unor conversații, acele conversații libere între parteneri apropiați, în care o clipă de bârfă poate fi urmată de cele mai profunde intuiții ale artei pe care o împărtășesc.”¹ Prin publicarea acestor adevărate comori, cititorilor le este îngăduit să pătrundă într-o lume care nu le era destinată, în intimitatea celor doi – pe care arareori o împărtășeau cu alții – o lume care dezvăluie însă, treptat, părțile din sufletul lor dăruit artei, pasiunea cu care lucrau și, nu în ultimul rând, admirația pentru Shakespeare și responsabilitatea imensă față de literatura pe care o „interpretău” sau „comentău.” Abordarea lor contribuie la faptul că libretul operei *Otello* nu este doar un suport textual pentru muzică, ci reprezintă o creație literară în sine.

Noțiunea de libret este mai rar analizată din perspectivă literară, datorită caracteristicilor ce definesc libretul de operă: un gen aflat la granița dintre muzică și literatură. Și totuși, primii creatori de librete au fost scriitori și poeți celebri, iar cele dintâi texte destinate punerii pe muzică se publicau în broșuri, asemeni pieselor de teatru. Caracterul libretului a variat în funcție de evoluția genului muzical liric, iar atunci când opera a ajuns la apogeu, cei care se ocupau de crearea și prelucrarea textelor erau libretiști profesioniști. Cercul se închide în zilele noastre când, din nou, scriitori consacrați preiau sarcina de a crea sau adapta texte pentru operă.

¹ William Weaver, ed., *The Verdi-Boito Correspondence*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, p. xi

Majoritatea dicționarilor în care se regăsește noțiunea de libret, în sensul de text al unei opere muzicale, menționează caracterul literar al acestuia. *Dicționarul de termeni muzicali* îl definește ca fiind „textul literar al unei opere, operete, balet, cantată, oratoriu. [...] Tematica foarte diversă oglindește în tot lungul istoriei gustul literar al timpului. Libretul este un gen cu o estetică proprie și nu trebuie judecat după criterii pur literare.” În *Dicționarul de terminologie literară*, libretul este „textul unei opere (ca gen muzical). Multe librete au fost realizate prin prelucrarea unor creații celebre aparținând marilor scriitori.” *Dictionnaire de la musique* definește libretul ca fiind „o operă literară în versuri sau în proză destinată spre a fi pusă pe muzică în vederea compunerii unei opere, opera buffa, opéra-comique, operetă sau balet”. În *The New Grove Dictionary of Opera* „termenul de libret și-a extins sensul din cel literal de broșură pentru a denota conținutul literar al unei opere, nu doar existența fizică separată a acestuia. [...] Libretul, asemeni textului unei piese de teatru, poate fi considerat literatură”.

Caracterul literar al libretului este subliniat și de numeroși autori care s-au ocupat cu studierea acestuia. „Creația de operă reprezintă aspecte ale condiției umane în moduri în care alte arte nu o fac. Astfel, operele sunt importante nu pentru că ni se par frumoase, ci pentru că ne mișcă, ne înfioară sau ne inspiră și pentru că într-un fel ni se par adevărate. [...] Dacă ne e greu să găsim cuvinte în care să exprimăm astfel de reacții, înseamnă că împărtășim propria relație profund complicată a operei cu limbajul, fără de care opera nu e altceva decât o vocaliză extinsă. Muncind cu limbajul, împotriva acestuia, prin el și dincolo de el, opera e legată de text” afirmă William Germano în studiul *Reading at the Opera* publicat în 2010.²

Libretul operei *Otello* ilustrează această descriere prin subiectul ales și prin maniera în care acesta a fost pus pe muzică. Nu mulți compozitori s-au încumetat să-l adapteze pe Shakespeare, știind că atunci când sunt prelucrate, versuri de o mare profunzime își pierd valoarea. Boito remarcă într-una din scrisori: „Opera este ultima modă în muzică; Shakespeare este ultima modă în drama muzicală. Semne impresionante! Oare arta are acum acces la Shakespeare? Foarte bine, atunci înseamnă că arta este înălțată. Munca măreață este potrivită doar marilor forțe; doar vulturul tânjește să atingă vârfulurile Alpilor. Dacă astăzi drama muzicală îndrăznește să se atingă de Shakespeare, este un semn clar că în ziua de azi drama muzicală este demnă de Shakespeare.”³ Înainte însă de a le dăruii propria încărcătură, înainte de a-și proiecta viziunea asupra piesei marelui dramaturg, cei doi artiști l-au ascultat și citit cu

² William Germano, „Reading at the Opera”, *University of Toronto Quarterly*, Summer 2010, Vol. 79 Issue 3, 2010, p. 882

³ W. Weaver, *op.cit.* p.xxiii

ardoare, l-au înțeles, l-au trăit cu fiecare vers și astfel au reușit să înalțe drama prin intermediul muzicii. Poezia piesei nu se pierde ci se regăsește în subtextul muzical, în dramaturgia operei, în timbre și nuanțe vocale ori în instrumentație. Într-una din scrisorile adresate lui Boito, Verdi compară originalul shakespearian cu trei traduceri pe care cei doi le foloseau în paralel în adaptarea libretului. Modul de lucru observat în acest schimb de scrisori este reprezentativ pentru întreaga lor colaborare⁴. Prima traducere este varianta franceză a lui Hugo, iar celelalte două sunt în italiană (Maffei și Rusconi). Temeinicia cu care abordează textul nu se rezumă la prelucrarea fiecărui detaliu în parte, ci dovedește o percepție de ansamblu, o grijă pentru păstrarea miezului, a fondului afectiv al piesei. Parcurgerea variantelor consultate de către Verdi este grăitoare: „Dragă Boito, pentru cele trei versuri scrise de curând am consultat originalul: *For, sir, were I the Moor, I would not be Iago* (*De-aș fi maurul, n-aș mai fi Iago* tr.n.). Hugo spune la fel: *Si j'étais le More je ne voudrais pas être Iago* (*Dacă aș fi maurul, n-aș vrea să fiu Iago* tr.n.). De asemenea, în traducerea Maffei: ... *Quand'io potessi transformarmi nel Moro essere un Iago già non vorrei ...* (*Când aș fi putut să mă transform în maur, n-aș mai vrea să fiu un Iago* tr.n.). Prin urmare, traducerea Rusconi nu e corectă ... cu toate astea, nu mi-a displicut: *Vedermi non vorrei d'attorno un Iago* (*Nu aș vrea să văd în preajma mea un Iago* tr.n.).” Răspunsul lui Boito e edificator cu privire la alegerile pe care muzicienii le-au făcut în prelucrarea textului literar: „Dragă Maestre, ceea ce urmează să scriu aduce a blasfemie: prefer propoziția lui Rusconi. Exprimă lucruri mai mari decât textul. Dezvăluie pizma lui Iago, buna-credință a lui Otello și anunță ascultătorului o întreagă tragedie a capcanelor. Pentru noi, care am renunțat la scenele minunate care au loc în Veneția unde sunt ilustrate toate aceste sentimente, fraza lui Rusconi este foarte utilă. Fidelitatea unui traducător trebuie să fie foarte scrupuloasă, însă fidelitatea celui care ilustrează cu propria-i artă o lucrare dintr-o altă artă poate fi mai puțin scrupuloasă, în opinia mea. Datoria traducătorului e să nu schimbe litera, misiunea ilustratorului e să interpreteze spiritul; primul e un sclav, al doilea e liber. Fraza lui Rusconi este infidelă, iar acest lucru reprezintă o greșală pentru traducător; însă se încadrează destul de bine în spiritul tragediei, iar ilustratorul trebuie să folosească calitatea de față în avantajul său. Urmând acest raționament, ajungem la următoarele rezultate: *Adoptând eroarea lui Rusconi suntem de partea dreaptă*. Sugerez să rezolvăm în acest mod *problema conștiinței* pe care ai ridicat-o în scrisoarea ta de azi.”⁵ Fraza aleasă nu reproduce

⁴ După finalizarea operei *Otello*, Verdi și Boito au mai colaborat pentru ultima operă compusă de Maestru, *Falstaff*. Libretul a fost adaptat de Boito după trei comedii shakespeariene.

⁵ W. Weaver, *op. cit.* p.101

textual originalul, însă este încărcată de tot ce reprezintă Iago, iar prin sintetizarea versului inițial, libretistul o poate folosi în conturarea personajului său. În procesul de adaptare textul sursă trebuie redus, din moment ce cântatul ia mult mai mult decât vorbitul, iar în libret este păstrată doar esența, aspectele lipsă fiind înlocuite prin mijloace specifice artei sunetelor. Cu toate acestea, chiar dacă numărul actelor sau al scenelor este diminuat, creația artistică rezultată este impregnată de sensul inițial al piesei literare de la care a pornit. Dar până să se ajungă la acest rezultat, au fost necesari ani de muncă și implicare, într-un parteneriat artistic dinamic, complex și fermecător în același timp.

Corespondența propriu-zisă dintre compozitor și libretist începe în decembrie 1879. Până atunci, pe parcursul mai multor ani, editorul operelor lui Verdi și prieten foarte apropiat al acestuia – Giulio Ricordi – încercase prin diferite metode să-i pună în legătură pe cei doi, însă fără succes. Cu toate acestea, după ani de tatonări și insistențe, Ricordi își vede visul împlinit, fiind cel care reușește să armonizeze cele două personalități remarcabile, însă atât de diferite. Cu tenacitate, răbdare și insistență, el îi reunește pe cei doi în proiectul care se va dovedi un mare succes în lumea întregă – *Otello* – rămânând la fel de iubit și apreciat odată cu trecerea timpului. Într-o scrisoare trimisă de către libretist Casei de editură Ricordi, el spune: „Tocmai pregătesc ciocolata.” (lv) De altfel, în dialogul dintre artizanii operei, *Otello* apare sub nenumărate apelative, titlul – inițial *Jago* – este schimbat pe parcurs, iar notele amuzante sunt prezente de ambele părți⁶. Însă, înainte de a-l cuceri pe „Maestro” (cum i se adresează Boito de cele mai multe ori), libretistul corespundează cu editorul pe tema noului proiect. Din tonul și conținutul scrisorilor sale pe această temă reiese dedicația și implicarea totală în proiect: „Cred că am găsit o formă care va servi în mod admirabil textul shakespearian și ilustratorul său muzical!...” (lvii). Timp de mai multe luni „complotează” cu Ricordi pentru a-l convinge pe Verdi să accepte proiectul, cu o grijă continuă de a prezenta un proiect demn de marele compozitor, dar și cu responsabilitate față de dramaturg, străduindu-se să urmeze și să condenseze ideile lui Shakespeare: „Nicio altă inițiativă din viața mea nu mi-a cauzat agitația și neliniștea pe care le-am simțit în aceste luni de luptă intelectuală și fizică.” (lxi) Iar toate aceste eforturi au fost răsplătite, după cum remarcă unul din biografii lui Verdi: „Mai mult

⁶ Boito îi mai scrie lui Ricordi: „Voi veni în curând să te văd, cu ciocolata fierbinte și gata ... și cât de mulțumiți vom fi! ...” Iar editorul remarcă într-o scrisoare adresată soției lui Verdi – Giuseppina – implicată și ea în complotul celor doi: „Prin urmare ciocolata fierbe, fierbe, fierbe! ... La fel și eu! ...! (W. Weaver, *op.cit.* p.lxiii)

decât miile de cuvinte din partea lui Ricordi, a fost sinceritatea transparentă și dedicarea dezinteresată a lui Boito care au fost hotărâtoare în cele din urmă.”⁷

Printre obstacolele pe care Ricordi le avusese de depășit se afla în mod special independența artistică a celor doi: pe de o parte Verdi, marele compozitor recunoscut și apreciat, însă prea implicat în redactarea libretelor, iar pe de altă parte Boito, poet și muzician deopotrivă.⁸ Colaborarea lor începe în momentul în care Verdi primește de la Ricordi libretul operei *Otello* pentru a-l pune pe muzică. Un aspect interesant în aprecierea relației dintre muzician și scriitor și a evoluției acesteia în timp este redat de modul în care sunt adresate și apoi semnate aceste scrisori. Dacă la început se remarcă o admirație până la limita devoțiunii din partea libretistului, cu timpul, acesteia i se adaugă căldura unei prietenii profunde. Primele scrisori încep fie cu *Ilustre Maestre*, fie simplu *Dragă Maestre*, *Dragul meu Maestru*. Încheierile cuprind o paletă largă de termeni, fiind foarte diversificate: *mă declar al dvs. cel mai devotat, Arrigo Boito; multe, multe salutări soției; salutări cordiale; salutări din inimă; o strângere de mână afectuoasă, salutările mele cordiale casei Saint’Agata și dragilor ei locuitori*, etc. adăugând uneori scurte note - *Întotdeauna sunt fericit când pot să vă produc satisfacție sau Vă rog, nu mă menajați și puneți-mă la treabă; atunci când lucrez pentru dvs. sunt fericit*. Verdi se adresează aproape mereu cu *Dragă Boito*, semnând de asemenea folosind numeroase expresii, de la cele neutre la unele încărcate de afecțiune: *al tău, cu căldură; o strângere de mână afectuoasă; Peppina te salută, iar eu îți strâng mâna*, etc.

Prima scrisoare adresată lui Verdi afirmă poziția pe care libretistul și-o va asuma pe parcursul colaborării artistice dintre cei doi: „Ilustre Maestre, trimițându-vă certificatul de proprietate asupra libretului operei *Otello*, aș vrea să vă spun din nou că penița mea va fi în întregime la dispoziția dvs. pentru orice retușuri pe care le-ați considera necesare în textul operistic menționat mai sus. Fericit și mândru de a-mi fi putut asocia, în această clipă, numele cu gloria dvs., mă declar, al dvs. cel mai devotat, Arrigo Boito.”⁹ Verdi nu va ezita niciodată să se folosească de această ardoare de a fi slujit, după cum se remarcă din numeroasele sale intervenții în textul lui Boito. În același timp însă, îi semnaleză acestuia fiecare schimbare pe care dorește să o facă, se sfătuiește cu el în privința modificărilor aduse și împreună dau mărturia unui proces de adaptare ce privește mereu la intenția dramaturgului și la mesajul poetic. Boito afirmă „Toate acestea au fost în mintea lui Shakespeare, toate sunt evidente în

⁷ F. Walker, *The Man Verdi*, Chicago: University of Chicago Press, 1982, p.475, citat în W. Weaver, *op.cit.* p.lxii

⁸ vezi W. Weaver, *op. cit.* xxxvii

⁹ W. Weaver, *op. cit.* p.3

munca noastră,” iar Verdi răspunde: Spune tot ce e necesar să spui și asigură-te că totul este explicat”¹⁰.

De altfel, un fapt important descoperit prin parcurgerea corespondenței este măsura în care Verdi intervine în textele operelor pe care le compunea. Se știe că *Maestrul* se implica activ în tot ce ținea de creația spectacolului de operă, „Verdi își subjugă libretistii ideilor sale privind dramaturgia, redactând el însuși structura dramaturgică a operei, scenă cu scenă, stabilind conceptele poetice. El considera astfel că datoria libretistului era doar de a traduce aceste concepte în versuri potrivite pentru a fi puse pe muzică. [...] Prin urmare, compozitorul a ocupat de fapt teritoriul libretistului, afirmându-și autoritatea asupra întregii făuriri a unei opere. Poetul devenea un simplu versificator.”¹¹ Verdi îi scrie unuia dintre libretistii săi: „Trebuie să-ți mărturisesc sincer (și haide să rămână un secret și vorbesc serios când spun un secret) că din moment ce noi doi suntem atât de departe unul de celălalt și pentru că s-ar putea să am nevoie uneori de modificări în metrică sau exprimare, sau să tai din text, [...] trebuie să-mi dai libertatea să fac astfel de retușuri după cum consider de cuviință, totuși, întotdeauna cu permisiunea ta.”¹² Trebuie să fi fost foarte greu pentru un libretist ca, pe lângă toate constrângerile temporale, muzicale și de altă natură, să fie supus și constantei intervenții a compozitorului asupra muncii sale. În urma discuției cu mai mulți scriitori contemporani care s-au dedicat redactării de librete de operă, Corinne Desportes remarcă: „Libretul de operă e un gen destul de coercitiv, pentru că e destinat a fi pus pe muzică și scos pe scenă. Scriitorii care compun librete dau mărturie despre o experiență literară specială.”¹³ Marc Blanchet, poet și libretist francez, consideră redactarea de librete ca o experiență deosebit de constrângătoare: „Marc Blanchet agreează sonoritatea cuvintelor și puterea lor de evocare, însă, pentru a scrie un libret, trebuie să se limiteze în alegerile pe care le face, să nu exprime prin intermediul textului nimic din ceea ce muzica a exprimat deja, din contră, să se dedice servirii acțiunii cu termeni succinți care, alunecând în partitură, nu-i perturbă ritmul. E o muncă de precizie, de rigoare, căutarea unei scheme care să ducă la regăsirea virtuților măsurii și ritmului.”¹⁴ Marele avantaj al lui Boito a fost faptul că era în același timp și muzician și literat. Prin urmare, ceea ce inițial apărea ca o mare piedică în relația dintre cei doi și Verdi¹⁵, s-a dovedit în cele din urmă

¹⁰ W. Weaver, *op. cit.* p.55

¹¹ W. Weaver, *op. cit.* p.xiv

¹² W. Weaver, *op. cit.* p.xiv, nota 1

¹³ Corinne Desportes, „Le livret d’opéra, une affaire d’écrivain” în *Magazine littéraire*, no. 451, 2006-03, p.10

¹⁴ C. Desportes, *op.cit.*, p.13

¹⁵ „Boito era un poet înzestrat, însă este mai important faptul că, încă de la începutul carierei sale, nu a făcut niciun secret din profunda sa devoțiune față de reînnoirea teatrului muzical, iar una dintre cerințele acestei reînnoiri era

a fi cheia succesului acestei colaborări. La început de drum, viziunea lor diferea considerabil. Ceea ce i-a unit pe cei doi și a condus la capodopera de care ne bucurăm și astăzi în întreaga lume este reverența față de Shakespeare, considerația față de fiecare vers din *Othello* și grija pentru fidelitatea față de piesă, nu atât textual, cât mai ales în privința ideilor, a mesajului, a subtextului care se va regăsi în muzică.

W.H. Auden, libretist american și unul dintre cei mai cunoscuți scriitori ai secolului al XX-lea, a studiat ecartul existent între versurile unui poem și cele ale unui libret. În viziunea lui, „poezia e prin excelență un act de reflecție, un refuz de a se mulțumi cu exprimarea emoțiilor imediate pentru a înțelege natura a ceea ce este simțit. Din moment ce muzica are în esență un caracter imediat, rezultă că versul unui cântec nu poate fi poezie.” Prin urmare, în cadrul muzicii nu poate fi vorba de jocuri de cuvinte sau ambiguități, iar pentru că muzica este în continuă mișcare, ascultătorul nu se poate opri să mediteze la cuvintele pe care le-a auzit. „O metaforă complicată [...], pentru a fi înțeleasă, are nevoie de mai mult timp decât îi poate acorda muzica.” Pe de altă parte, doar o mică parte din cuvintele cântate sunt înțelese, prin urmare subtilitățile literare nu-și au rostul. Din contră, Auden consideră că unele cuvinte trebuie repetate de mai multe ori pentru ca acestea să fie percepute cel puțin o dată.¹⁶ Astfel, Verdi și Boito nu fac altceva decât să transpună în conținutul muzical, din piesa originală, tot ceea ce nu poate fi exprimat în libret. Prin condensarea ideilor pe cele două planuri – literar și muzical – exprimate concomitent, exprimă întregul fond afectiv al piesei originale.

Un alt exemplu în acest sens îl reprezintă aria lui Iago, *Credo*. Acesta nu se regăsește în *Othello*, însă reunește elemente din solilocviile personajului și întruchipează atât de bine ticăloșia lui, încât lui Boito i se iartă îndrăzneala de a fi introdus un pasaj aparent fără legătură cu piesa originală: „Imi amintesc că nu erai mulțumit cu scena lui Iago din actul al doilea [...] Am sugerat că voi scrie un fel de *Credo Infam* [...] Uite câte răutăți l-am făcut să spună!” Verdi este în acord deplin, înțelegând subtilitățile: „Acest Credo e foarte frumos: extrem de puternic și shakespearian în toate sensurile.”¹⁷

Atât desfășurarea evenimentelor cât și cheia personajelor se află în dialogul dintre cei doi creatori. Verdi: „Ce părere ai de personajul Otello? Scrie-mi câteva rânduri.” Boito: „Otello

ca autorul să joace în dubla capacitate de poet și compozitor.” (W. Weaver, *op. cit.* xiv) Cu toate acestea, prietenia cu Verdi urma să devină centrul existenței sale (W. Weaver, *op. cit.* xxxiii). El renunță la ambiția de a fi artistul complet întruchipat cu succes de Wagner – libretist și compozitor deopotrivă – pentru a se dedica colaborării cu Maestrul.

¹⁶ cf. Ameille Aude, „Comment construire un livret d'opéra selon W. H. Auden”, în *Caietele Echinox*, Jun 2009, Vol. 16, p341

¹⁷ W. Weaver, *op. cit.* p.76

se aseamănă cu un om care se mișcă într-un coșmar, iar sub dominația fatală, crescândă a acestui coșmar el gândește, acționează, înaintează, suferă și comite cumplita crimă.”¹⁸ Dezbaterile pe seama personajelor, a evoluției acestora sau a relației dintre ele se raportează mereu la Shakespeare și la textul original. La fel și ambianța creată prin mijloace dramaturgice și prelucrată apoi prin procedee muzicale, precum tonalitatea adoptată într-un anumit pasaj, orchestrația sau ritmul. În cea de-a patra scrisoare adresată maestrului, Boito este preocupat de „acea atmosferă tainică a morții creată cu atâta grijă de Shakespeare” pe care se străduiesc amândoi să o redea cât mai fidel. Urmarea epistolei este o mărturie despre modul în care compozitor și libretist abordează adaptarea – *interpretarea* în cuvintele lor – și maniera în care tratează fidelitatea față de original. „Toată lumea știe că *Othello* este o mare capodoperă, iar în măreția sa este *perfectă*. Această perfecțiune reiese (după cum știi mai bine decât mine) din extraordinara armonie a întregului și a detaliilor, din portretizarea profund analitică a personajelor, din acea logică extrem de riguroasă și *inevitabilă* care desfășoară toate evenimentele tragediei, din modul în care toate pasiunile implicate sunt observate și înfățișate, în special pasiunea dominantă. Toate aceste virtuți concurează pentru a face din *Othello* o capodoperă a artei. Retușarea, chiar și într-un singur loc, a unei lucrări de o asemenea frumusețe și înțelepciune nu poate fi făcută fără a-i diminua perfecțiunea.”¹⁹

S-a scris mult despre accentul pe care Verdi îl puna pe implicarea în tot ce ține de spectacolul de operă, pe dramaturgia acesteia și pe calitățile de actori ale interpreților. Toate acestea pot fi observate în scrisorile sale în mai multe situații: atunci când își alege soliștii pentru interpretarea rolurilor, în stabilirea tuturor detaliilor ce nu țin de partea muzicală sau textuală, ci în special ce privesc aspectele tehnice, regizorale și scenografice, precum și consultarea altor spectacole și interpretări pentru ca totul să decurgă perfect. În acest sens, îl roagă pe Boito să meargă la diferite spectacole de operă, să asculte soliști și să-l informeze despre prestația lor: „Fii atent la calitatea vocii lor, la intonație și, bineînțeles, *inteligenta* și *emoția*, mai presus de toate. Chiar dacă aceștia cântă prost, nu contează! Din contră, cu atât mai bine. Le va fi mai ușor să cânte cum vreau eu ...”²⁰ Mai mult, după ce redactarea operei este încheiată („Ultima notă din *Otello* a fost scrisă în Ziua Tuturor Sfinților”²¹), Verdi îl roagă din nou pe Boito să meargă la spectacol, însă de această dată la teatru, pentru a vedea cum îl

¹⁸ W. Weaver, *op. cit.* p.7

¹⁹ *ibidem*

²⁰ W. Weaver, *op. cit.* p.91

²¹ W. Weaver, *op. cit.* p.112

joacă actorii pe Othello: „Dacă mergi să-l asculți pe Emanuel diseară, scrie-mi câteva rânduri mâine și spune-mi dacă am fost foarte pe alături! ...”²² Raportul lui Boito nu întârzie: „N-am fost să-l văd pe Emanuel. E unul dintre cei mai mediocri actori, rece, monoton, dezagreabil. [...] Rossi și Salvini, aceștia sunt titanii! De la ei Tamagno (solistul ales pentru rolul *Otello* n.n.) ar mai fi învățat ceva; însă de la Emanuel nu ar fi putut învăța nimic și mi-aș dori ca el să nu fi asistat la acel spectacol. [...] În acest moment *Othello* deține comentariul său pe care *tu l-ai creat* și cu asta basta, nu are niciun rost să umbli să cerșești efecte de la alții.”²³ Soprana aleasă pentru rolul Desdemonei e *aproape* pe placul lui Verdi: „Doar în scena din primul act parcă lipsește ceva. Nu că nu și-ar executa solo-urile bine, însă le încarcă cu prea multă emfază și prea dramatic. Cu toate astea, vom avea mai multe repetiții și vom sta de ea până reușește să găsească nuanțarea potrivită pentru situație și pentru poezie.”²⁴ Cu *Otello* însă, lucrurile sunt puțin mai complicate: „Nu știu dacă ar putea efectiv să *exprime* acea melodie scurtă – *Iar tu, cât ești de palidă* – cu atât mai puțin – *Un sărut, un alt sărut* – în special din moment ce între al doilea și al treilea sărut sunt 4 măsuri de melodie pur orchestrală, care ar trebui umplute cu acțiunea delicată, în mișcare, pe care am imaginat-o atunci când am compus notele. Acțiune foarte ușoară pentru un actor adevărat, însă dificilă pentru ... altcineva.”²⁵

Mai mult, Verdi se ocupa nu doar de soliști ci și de toate celelalte aspecte ce țin de operă: timp de peste șase săptămâni Maestrul „s-a devotat orchestrației finale, revizia ultimelor corecturi și detaliile practice ale producției. Aceste pregătiri au necesitat mai multe călătorii la Milano unde Verdi s-a întâlnit cu designeri, pictori și tehnicieni,”²⁶ în timp ce Boito se ocupa deja de răspândirea libretului și traducerea lui în franceză, iar mai târziu engleză. Toate eforturile lor au fost răsplătite odată cu succesul premierei din 5 februarie 1887 și al reprezentațiilor ce i-au urmat. Se observă, așadar, în conceperea și dezvoltarea unei piese ce aparține teatrului liric, complexitatea actului de creație și dăruirea celor implicați în toate aspectele acestuia. Mai mult, corespondența Verdi-Boito subliniază importanța unui element până acum considerat în plan secund – libretul – și certifică valoarea literară a acestuia. Cunoașterea lumii în care compozitorul și libretistul au conceput libretul și muzica operei *Otello* este esențială pentru înțelegerea și trăirea deplină a experienței artistice.

²² *ibidem*

²³ W. Weaver, *op. cit.* p.114

²⁴ W. Weaver, *op. cit.* p.111

²⁵ W. Weaver, *op. cit.* p.96

²⁶ *idem* p.111

Libretul de operă de inspirație literară are o istorie de sute de ani, însă doar de curând a început să prezinte interes în rândul specialiștilor din domeniul literar, discutându-se chiar introducerea acestuia ca disciplină de studiu în ramura științelor umane. Principalele cauze ale acestei atenții deosebite acordate libretului în ultima vreme sunt, pe de o parte, revirimentul spectacolului de operă la finalul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, iar, pe de altă parte, implicarea unui număr din ce în ce mai mare de autori contemporani în redactarea de librete de operă sau în adaptarea unor creații literare mai vechi sau mai noi. Mai mult, începând cu secolul al XX-lea, opera s-a dezvoltat în strânsă relație atât cu formele literare, cât și cu creația scriitorilor care s-au ocupat de librete²⁷. Prin urmare, nu e de mirare că libretul de operă începe să fie considerat tot mai des un gen separat și să fie studiat ca atare.

Referințe bibliografice:

1. Aude, Ameille, „Comment construire un livret d'opéra selon W. H. Auden”, în *Caietele Echinoc*, Jun 2009, Vol. 16
2. Blake, Andrew, „‘Wort oder Ton’? Reading the Libretto in Contemporary Opera”, în *Contemporary Music Review*, Vol. 29, No. 2, April 2010
3. Desportes, Corinne, „Le livret d’opéra, une affaire d’écrivain” în *Magazine littéraire*, no. 451, 2006-03
4. Germano, William, „Reading at the Opera”, *University of Toronto Quarterly*, Summer 2010, Vol. 79 Issue 3, 2010
5. Weaver, William, ed., *The Verdi-Boito Correspondence*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994

²⁷ v. Andrew Blake, „‘Wort oder Ton’? Reading the Libretto in Contemporary Opera”, în *Contemporary Music Review*, Vol. 29, No. 2, April 2010, p. 188