

Lirica



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Giuseppe Verdi

OTELLO

STAGIONE 2018-2019 LIRICA E BALLETO



Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*. Pastello su carta (1886). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

OTELLO

dramma lirico in quattro atti
libretto di Arrigo Boito

musica di **Giuseppe Verdi**

Teatro La Fenice

venerdì 22 marzo 2019 ore 19.00

martedì 26 marzo 2019 ore 19.00

sabato 30 marzo 2019 ore 15.30

giovedì 4 aprile 2019 ore 19.00

domenica 7 aprile 2019 ore 15.30

Stagione Lirica e Balletto 2018-2019





Otello al Teatro La Fenice di Venezia, novembre 2012; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.

Sommario

- 5 La locandina
- 9 Francesco Micheli
L'eredità di Verdi. Note di regia per *Otello*
- 13 Francesco Micheli
L'héritage de Verdi. Note du metteur en scène pour *Othello*
- 17 Francesco Micheli
Verdi's legacy. Notes for the production of *Othello*
- 21 Francesco Micheli
Verdis Nachlass. Regieanmerkungen zu *Othello*
- 25 *Otello*: libretto
- 59 *Otello* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 61 *Othello* en bref
par Gianni Ruffin
- 63 *Othello* in brief
by Gianni Ruffin
- 65 *Othello* in Kürze
von Gianni Ruffin
- 67 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 73 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Otello da Cipro a Venezia
- 83 Biografie



Myung-Whun Chung, Unicef Goodwill Ambassador.

OTELLO

dramma lirico in quattro atti

libretto di Arrigo Boito

dalla tragedia *Othello* di William Shakespeare

musica di Giuseppe Verdi

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887

personaggi e interpreti

Otello Marco Berti

Jago Dalibor Jenis

Cassio Matteo Mezzaro

Roderigo Antonello Ceron

Lodovico Mattia Denti

Montano Matteo Ferrara

Un araldo Carlo Agostini (22, 30/3, 7/4)

Nicola Nalesso (26/3, 4/4)

Desdemona Carmela Remigio

Emilia Elisabetta Martorana

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Francesco Micheli**

scene Edoardo Sanchi

costumi Silvia Aymonino

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

Piccoli Cantori Veneziani

maestro del Coro Diana D'Alessio

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Fondazione Arena di Verona

mimi

Gianmaria Bissacco, Francesco Mandich, Chiara Pauluzzi, Tomaso Santinon

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro di sala</i>	Alberto Boischio
<i>e maestro aggiunto di palcoscenico</i>	
<i>altro maestro del Coro</i>	Roberto Brandolisio
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Giorgia Guerra
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti
<i>maestro alle luci</i>	Sabrina Scaramelli
<i>altro maestro del coro</i> <i>(Piccoli Cantori Veneziani)</i>	Zoya Tukhmanova
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Fabio Baretin
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Emma Bevilacqua
<i>responsabile dell'atelier costumi</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Laboratorio Fondazione Arena di Verona
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Arena di Verona, Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Rancati (Roma)
<i>costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, Lowcostume (Roma)
<i>tessuti dei costumi indossati</i> <i>da Otello e Desdemona forniti da</i>	Rubelli (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>servizio parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR



Otello al Teatro La Fenice di Venezia, novembre 2012; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.



Otello al Teatro La Fenice di Venezia, novembre 2012; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.

Francesco Micheli

L'eredità di Verdi. Note di regia per *Otello*

- Perché, Jago, sei così cattivo? E perché dobbiamo essere così diversi da quel che ci crediamo?
- Figlio mio, noi siamo in un sogno dentro a un sogno.

PIER PAOLO PASOLINI, *Che cosa sono le nuvole?*

All'origine di *Otello* c'è l'odio. Dispiace quasi dirlo, ma il motore che muove una delle più famose vicende raccontate a teatro è solo lui, il feroce accanimento distruttivo di Jago verso Otello, maleficio reso ancor più ributtante dal velo di ipocrisia che ammantava il piano diabolico.

Da dove sgorga tutto questo fiele? Shakespeare soddisfa abbondantemente la nostra curiosità, e il perfido antagonista in diverse occasioni illustra le genealogie del proprio sentimento divorante, sebbene esse siano quasi tutte discordanti tra loro. Quella posta all'inizio del dramma (1.1), è forse la più accreditata: si scopre che Jago, alfiere di Otello, era in realtà devoto al capo; alta l'aspettativa di riconoscimento per i servizi prestati; profonda la delusione quando la nomina a capitano spetta a Cassio e non a lui. La devozione, intaccata dal germe dell'invidia, rapidamente marcisce e si tramuta in appetito omicida. Il teorema è compiuto, nulla da eccepire. Shakespeare, qui come altrove, allestisce un laboratorio che declina le dinamiche distruttive insite nei rapporti di potere; ottimo scenario per Verdi che, da *Nabucco* a *Don Carlos*, in maniera sempre più sofisticata, sembra non aver raccontato altro.

Eppure qualcosa non torna, non è del tutto convincente, a partire dall'Otello del bardo. Ci sono alcune anomalie che possono confutare, o quantomeno relativizzare l'analisi giudiziaria sul percorso delittuoso di Jago. Le affermazioni su cui fondiamo il nostro processo alle intenzioni sono tratte da una 'tirata' che ha come destinatario il povero Roderigo; ora, quel che è certo è che Jago è quasi sempre bugiardo con tale individuo miserabile e lo sfrutta senza pietà per i propri scopi: perché mai dovrebbe egli condividere con costui i propri più intimi segreti? In fondo, giustificare il proprio odio in relazione a un'ingiustizia subita 'sul luogo di lavoro' può attenuare la colpa, o comunque darle un qualche senso logico. Se invece è vero che con Jago è stato dato un volto alla matrice più nera e mostruosa della natura umana, mi sembra che questa versione dei fatti non giunga al cuore profondo e radicale della parabola sul male.



Otello nel Cortile di Palazzo Ducale a Venezia, luglio 2013; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.

Per conoscere il progetto reale del nostro imputato, dobbiamo prestare attenzione ai suoi soliloqui in Shakespeare, in cui Jago si concede di ‘vomitare’ il proprio pensiero puramente illogico e di farlo giungere a noi in tutta la sua verità.

Io odio il Moro. Perché? Una certa voce messa in giro dice che il mio capo sotto le mie lenzuola si sia fatto gli affari miei. Sarà vero? Non lo so, ma mi piace comportarmi come se fosse cosa certa.

Perciò la mia anima non avrà pace finché non avrò fatto pari e patta con lui: moglie per moglie. Una gelosia così violenta che nessun ragionamento riesca a curare. Lo stesso malesse che rode a me le interiora come un veleno.

Jago odia Otello perché si mormora che il Moro abbia avuto una tresca con Emilia? Tralasciamo che la diceria ci suona assai improbabile, visto che il condottiero e la serva non condividono nulla, in tutto il dramma, che li veda minimamente legati da un rapporto che non sia puramente professionale. Ammettiamo pure che Jago sia cornuto: che logica ha una vendetta che ponga in equazione la coppia Otello-Desdemona, Jago-Emilia? Come Jago ha sofferto per il tradimento di Emilia – reale o immaginario che fosse – altrettanto Otello deve penare per il tradimento tutto di fantasia perpetrato da Desdemona contro lo sposo. Al di là di ogni considerazione etica, è innegabile un pensiero di ordine economico: tutto questo spreco di energie per un paio di corna? La tradizione parla chiaro: anche nel peggiore dei casi, per pagare il giusto fio della vendetta, l'omicidio passionale è l'estremo rimedio per un'onta inaccettabile. A ben vedere, Emilia, la traditrice, resterà unica sopravvissuta, potendo facilmente prevedere la penosa fine che attenderà Jago a chiusura del sipario.

Che senso ha tutto questo? Nessuno. *Otello* è probabilmente la tragedia shakespeariana in cui si mostra in piena luce la banalità del male, si dispiega la capacità umana di contaminazione e distruzione. Per carità, non si assiste a truculente stragi che insanguinano le piazze o i campi di battaglia; siamo in camera da letto, agone contemporaneo dove si perpetrano i più feroci e frequenti delitti.

Curioso che Verdi, uomo del Risorgimento, padre della patria, compositore che ha saputo cantare le battaglie, necessarie o assurde che fossero, capaci di coinvolgere intere popolazioni, ora si richiuda nello spazio claustrofobico di un letto coniugale. La vastità è una categoria che in questa vicenda si tocca solo nella discesa agl'inferi di Jago: il malessere gli ha divorato le interiora, lasciando un vuoto in cui alberga l'infelicità più cieca. Che Jago ne sia consapevole o no, si assiste a un passaggio di testimone: Verdi, artista che ha saputo dare voce ai sentimenti e alle aspirazioni del secolo diciannovesimo, si avvicina al secolo in cui tutti siamo nati anticipandone i temi cruciali. Il nemico non è fuori di noi; è un male oscuro, tutto interiore. È una grande eredità che possiamo godere ora, a duecento anni di distanza dalla nascita del compositore.

Otello si presenta come condottiero senza macchia e senza paura all'inizio del dramma, un Manrico del Mediterraneo; il morbo dell'insicurezza lo punge e lo fa diventare un nevrotico, ossessionato da minacce e nemici inesistenti. La realtà immaginata diventa più concreta della realtà. L'eroe diventa un mostro. Otello, musulmano convertito in terra cristiana, moro tra i bianchi, capo di una nave in tempesta, rappresenta perfettamente il nostro *status* di disadattati ed esuli cronici. Il valore dell'uomo, in questa storia veneziana, terra di trionfo del Rinascimento italiano, sembra negato: non essendo in grado di credere in loro stessi, speranzosi o disperati, i personaggi volgono il capo al cielo o agli inferi. Il cielo tempestoso dell'inizio sembra condannarci allo smarrimento, al naufragio. Le radici sono tagliate, siamo isole galleggianti, privi di certezze e stabilità. Nel passaggio dal dramma shakespeariano al libretto di Boito, l'eliminazione del primo atto veneziano rende assoluto il senso di precarietà: Cipro, lembo di terra sospeso tra vertigine del cielo e abissi marittimi, efficacemente simboleggia la nostra condizione fluttuante.



Otello nel Cortile di Palazzo Ducale a Venezia, luglio 2013; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.

È questa l'eredità che il Maestro ha lasciato per noi oggi? Cosa resta? Forse è poca cosa, eppure... Non cessa di stupefarci la capacità di Verdi nel saper gettare lo sguardo in avanti e, di opera in opera, anticipare cosa saremmo stati e di quali dolori e per quali passioni avremmo vissuto. Questo mi sembra un grande insegnamento: cercare di guardare alto, guardare lontano, cercare la luce delle stelle in mezzo alla tempesta ma, nel contempo, restare coi piedi ben piantati per terra, per quanto instabili. Di questi tempi, merce rara, preziosa.

Francesco Micheli

L'héritage de Verdi. Note du metteur en scène pour *Othello*

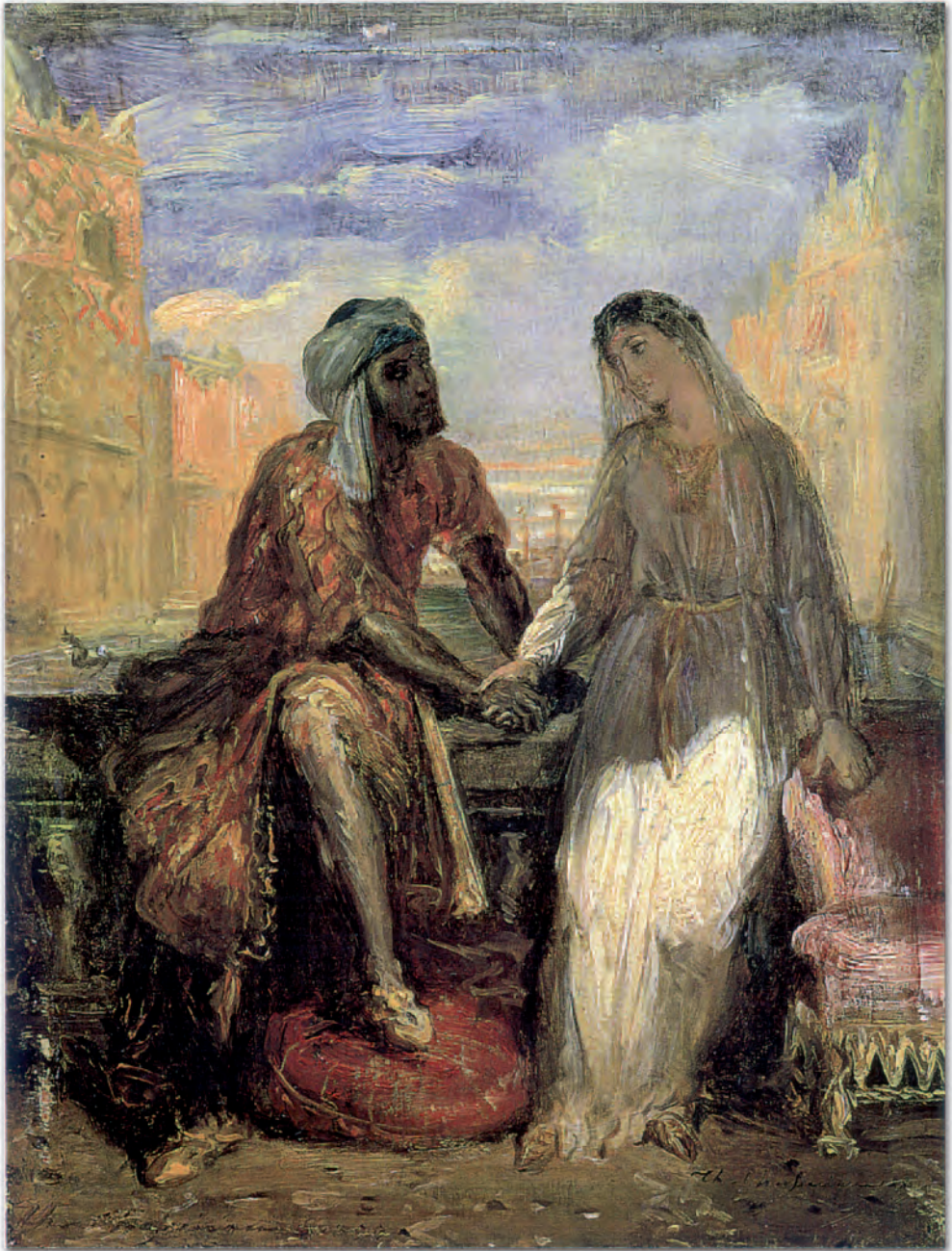
- Pourquoi Iago, es-tu si méchant ? Et pourquoi devons-nous être si différents de ce que nous croyons être ?
- Fils, nous sommes dans un rêve à l'intérieur d'un rêve.

PIER PAOLO PASOLINI, *Que sont les nuages ?*

À l'origine d'*Othello* il y a la haine. C'est déplaisant à dire, mais le moteur de l'une des histoires les plus célèbres du théâtre repose uniquement sur l'acharnement féroce et destructif de Iago dont Othello est la cible, un maléfice qui apparaît encore plus odieux derrière le voile d'hypocrisie qui enveloppe le plan diabolique.

Quelle est la source de tant de fiel ? Shakespeare donne entière satisfaction à notre curiosité et le perfide antagoniste illustre à plusieurs reprises l'origine de son sentiment dévorant, bien que les causes soient presque toutes discordantes les unes par rapport aux autres. Celle proposée au début du drame (I.1), est probablement la plus accréditée : on découvre que Iago, enseigne d'Othello, était fidèle à son chef, qu'il attendait beaucoup de la reconnaissance pour les services rendus et qu'il est profondément déçu lorsque le poste de capitaine est attribué à Cassius et non à lui. La dévotion, entamée par le germe de l'envie, pourrait rapidement et se transformer en appétit homicide. Le théorème est énoncé, il n'y a rien à ajouter. Shakespeare, ici comme ailleurs, met en place un laboratoire où se conjuguent les dynamiques destructrices inhérentes aux rapports de pouvoir, un scénario parfait pour Verdi qui, de *Nabucco* à *Don Carlos*, de manière toujours plus sophistiquée, semble ne jamais parler d'autre chose.

Cependant il y a quelque chose qui ne cadre pas, qui n'est pas complètement convaincant, à commencer par l'Othello du barde. Certaines anomalies pourraient réfuter ou pour le moins relativiser l'analyse judiciaire sur le parcours délictuel de Iago. Notre procès aux intentions se fonde sur les affirmations tirées d'une phrase destinée au pauvre Rodrigue. Ce qui est sûr, c'est que Iago ment presque toujours au misérable individu et l'utilise sans pitié pour ses propres fins. Pourquoi alors lui aurait-il confié ses secrets les plus intimes ? Au fond, justifier sa haine en la liant à l'injustice subie « sur le lieu de travail » peut atténuer la faute ou, tout au moins, lui donner un sens logique. Si, par contre, il est vrai qu'avec Iago on a attribué un visage à la ma-



THÉODORE CHASSÉRIAU (1819-1856), *Othello et Desdémone à Venise*. Olio su tavola, 1850 (Parigi, Museo del Louvre).

trice la plus sombre et monstrueuse de la nature humaine, il me semble que cette version des faits ne touche pas le cœur profond et radical de la parabole sur le mal.

Pour connaître le projet réel de notre imputé, nous devons prêter attention à ses soliloques dans l'œuvre de Shakespeare, où Iago se laisse aller en « vomissant » sa pensée, carrément illogique, de sorte qu'elle nous parvient dans toute sa vérité.

Je hais le Maure. Pourquoi? Une rumeur affirme que mon chef s'est occupé de mes affaires sous mes propres draps. Est-ce vrai? Je ne le sais pas, mais j'aime à me comporter comme si cela était la vérité.

Ainsi mon âme n'aura de cesse que je n'aie rétabli le bon ordre: épouse contre épouse. Une jalousie d'une telle violence qu'aucun raisonnement ne parvienne à la guérir. Le même mal qui me ronge comme un poison.

Iago hait Othello parce que le bruit court que le Maure a eu une aventure avec Émilia? Laissons de côté la rumeur qui semble assez improbable vu que le condottiere et la servante, pendant toute la durée du drame, ne partagent pas même un instant qui soit un rapport non professionnel. Admettons cependant que Iago soit cocu, quelle serait la logique d'une vengeance dont l'équation serait les couples Othello-Desdémone, Iago-Émilia? De même que Iago a souffert pour la trahison d'Émilia, qu'elle soit réelle ou imaginaire, Othello doit souffrir pour la trahison, n'existant que dans la fantaisie, de Desdémone. Au-delà de toute considération éthique, une réflexion de type économique est indéniable: quel gaspillage d'énergie pour une paire de cornes! La tradition est claire: même dans le pire des cas, pour payer son tribut à la vengeance, l'homicide passionnel est le remède extrême servant à réparer une honte inacceptable. À bien voir, Émilia, la traîtresse, sera la seule survivante, si l'on pense à la triste fin qui attend Iago lorsque le rideau tombe.

Y a-t-il un sens à tout cela? Aucun. *Othello* est certainement la tragédie shakespearienne où l'on expose la banalité du mal en pleine lumière, où se déploie la capacité humaine de contamination et de destruction. Pour l'amour du ciel! On n'y assiste à aucun drame grand-guignolesque ensanglantant les places ou les champs de bataille. Nous nous trouvons dans une chambre à coucher, arène contemporaine où sont perpétrés les délits les plus féroces et fréquents.

Il est curieux que Verdi, homme du Risorgimento, père de la patrie, compositeur qui a su être le chantre de batailles, nécessaires ou absurdes, pouvant entraîner des populations entières, se renferme maintenant dans l'espace claustrophobe d'un lit conjugal. Dans cette affaire, la vastitude est une catégorie que l'on touche uniquement dans la descente aux enfers de Iago, c'est le trouble qui l'a dévoré en laissant un vide habité par un désespoir aveugle. Que Iago en soit conscient ou pas, on assiste à un passage du témoin: Verdi, un artiste qui a su exprimer les sentiments et les aspirations du dix-neuvième siècle, se rapproche de notre siècle en anticipant les thèmes fondamentaux. L'ennemi ne se trouve pas hors de soi, c'est un mal obscur et intérieur. Voici le grand héritage dont nous pouvons profiter maintenant, deux cents ans après la naissance du compositeur.

Au début du drame, Othello se présente comme un condottiere sans tache et sans peur, un Manrico méditerranéen, affecté d'une insécurité malade qui le transforme en névrosé, obsédé par des menaces et des ennemis inexistantes. La réalité imaginée devient plus concrète de la réalité. Le héros devient un monstre. Othello, musulman converti en terre chrétienne, maure parmi les blancs, capitaine d'un navire dans la tempête, représente parfaitement notre état d'inadaptés et d'exilés chroniques. La valeur de l'homme, dans cette histoire vénitienne, terre du triomphe de la Renaissance italienne, semble niée. Les personnages, qui ne sont pas en mesure de croire en eux-mêmes, pleins d'espoir ou désespérés, tournent la tête vers le ciel ou vers l'enfer. Le ciel en tempête du début semble nous condamner à la perte, au naufrage. Les racines sont coupées, nous sommes tels des îles flottantes, sans certitude ni stabilité. Dans le passage du drame shakespearien au livret de Boito, l'élimination du premier acte vénitien provoque un sens de précarité absolu. Chypre, lambeau de terre suspendu entre l'éblouissement du ciel et les abysses marins, symbolise efficacement notre condition fluctuante.

Est-ce là l'héritage que le Maestro nous a laissé ? Qu'en reste-t-il ? Il s'agit peut-être de peu de chose, cependant... la capacité de Verdi de savoir regarder en avant et d'anticiper, d'une œuvre à l'autre, ce que nous serions devenus et quelles auraient été nos souffrances et nos passions, ne cesse de nous étonner. Ceci me semble un grand enseignement : essayer de voir haut et loin, rechercher la lumière des étoiles au milieu de la tempête tout en gardant les pieds bien plantés sur la terre, même de façon instable. De nos jours, voici un héritage rare et précieux.

Francesco Micheli

Verdi's legacy. Notes for the production of *Othello*

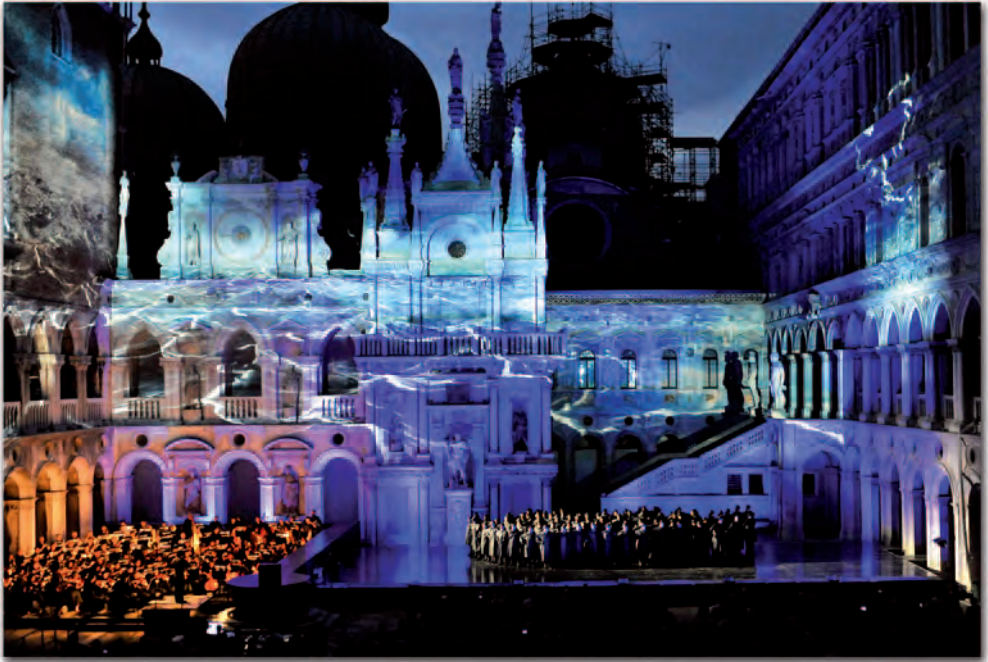
- Why are you so evil Iago? And why do we have to be so different from what we believe we are?
- My son, we are a dream within a dream.

PIER PAOLO PASOLINI, *What are clouds?*

Hatred is at the roots of *Othello*. It is almost a shame to say so, but the driving force behind one of the most famous dramas in the theatre is that alone: Iago's fierce, destructive hatred towards Othello, a spell that is made even more repulsive by the veil of hypocrisy covering his diabolic plan.

But where does all this rancour come from? Shakespeare satisfies our curiosity to the full, and on various occasions the perfidious antagonist explains the origins of his consuming feelings although they nearly all contrast with one another. The one at the beginning of the plot (I.1) is probably the most trustworthy: we discover that Othello's ensign Iago, is actually devoted to his master; his high expectations for the recognition of services rendered, his profound disappointment when Cassio is made captain and not him. Tarnished by the seeds of jealousy, his devotion soon festers until it turns into a desire for murder. The theorem is accomplished and there is nothing left to protest about. Here as elsewhere, Shakespeare produces a laboratory that outlines the destructive dynamics in the relations of power; an excellent scenario for Verdi who, from *Nabucco* to *Don Carlos*, seems to have done nothing else, albeit with increasing sophistication.

Nevertheless, something is not quite right; there is something that is not totally convincing, starting with the Bard's *Othello*. There are several anomalies that can refute or at least relativise the judicial analysis of Iago's criminal course. The claims upon which we are basing our trial of his intentions are based on a 'diatribe' directed at poor Roderigo; now, there is no doubt that Iago nearly always lies to that wretched creature, exploiting him to the full for his own needs: why on earth should he share his innermost secrets with him? Basically, justifying his own hatred in relation to an injustice he suffered 'at work' may alleviate the blow, or at least make it seem more logical. If, on the other hand, it is true that Iago represents the darkest, most monstrous side of human nature, then I do not think that this version of the facts actually reaches the profound, radical roots of the parable of evil.



Otello nel Cortile di Palazzo Ducale a Venezia, luglio 2013; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.

If we are to understand the true project of the accused, we have to pay attention to his soliloquies in Shakespeare, in which Iago concedes he ‘vomits’ his purely illogical thoughts so that we see them as they truly are.

I hate the Moor, and it is thought abroad, that ’twixt my sheets he’s done my office. I know not if ’t be true; yet I, for mere suspicion in that kind, will do as if for surety.

And nothing can, nor shall content my soul, till I am even with him, wife, for wife: or failing so, yet that I put the Moor, at least, into a jealousy so strong, that judgment cannot cure. The thought whereof doth like a poisonous mineral gnaw my inwards.

Iago hates Othello because it is said that the Moor had an affair with Emilia? Leaving hearsay aside, it is highly unlikely since the captain and servant have nothing in common throughout the play other than anything connected to a purely professional relationship. Let us say that Iago was cuckolded: what sense is there in a vendetta that brings into play the equation of the couples Othello-Desdemona and Iago-Emilia? Just as Iago suffered because of Emilia’s betrayal – whether real or imaginary – Othello also has to suffer for Desdemona’s totally unfounded betrayal of her husband. Any ethical considerations aside, a thought of an economic nature is necessary: all this waste of energy for a cuckold? Tradition speaks loud and clear: even in the worst case scenario, if the right penalty is to be paid for the vendetta, a crime of passion is the

extreme remedy for an unacceptable dishonour. Actually, Emilia, the betrayer, will be the only survivor, since Iago's pitiful destiny awaiting him when the curtain falls is not hard to imagine.

What's the point in all of this? None. *Othello* is probably the Shakespearian play that best portrays the banality of evil, unfolding the human capacity for contamination and destruction. For pity's sake, we are not witnessing a truculent massacre with bloodshed in public squares or on the battlefields; we are in a bedroom, the contemporary arena where the fiercest and most common crimes take place.

It is strange that Verdi, a man of the Risorgimento, father of the homeland, a composer who knew how to put battles to music, whether necessary or absurd, and was able to involve entire populations, is now enclosed in the claustrophobic space of a marriage bed. In this affair vastness is a category that is only touched in Iago's descent into hell: the malaise that devoured his insides, leaving a void in which the blindest unhappiness is housed. Whether Iago is aware or not, this is a testimonial transition: Verdi, the artist who knew how to give voice to the feelings and aspirations of the nineteenth century, is approaching the century in which we were all born, anticipating fundamental themes. The enemy is not outside; it is an obscure evil that is only within. Two hundred years after the composer's birth, it is this great legacy that we can now enjoy.

At the beginning of the drama *Othello* presents himself as a captain without blemish or fear, a Manrico of the Mediterranean; he begins to be afflicted by the scourge of insecurity and soon becomes neurotic, and obsessed by inexistent threats and enemies. The reality he imagines becomes even more real than reality itself. The hero becomes a monster. *Othello*, a Muslim who converted in Christian lands, a Moor amongst the white, and captain of a ship in a storm: this is the perfect portrayal of our status as misfits and chronic exiles. In this Venetian tale, the triumphant land of the Italian Renaissance, the value of man appears to be denied: not being able to believe in oneself, full of hope or desperate, the figures turn their eyes to heaven or hell. The stormy sky at the beginning seems to condemn us to disorientation, to failure. Our roots have been cut; we are floating islands without any certainties or stability. In the transition from Shakespeare's play to Boito's libretto the elimination of the first Venetian act makes the feeling of insecurity complete: Cyprus, a strip of land that is suspended between the sky and maritime abysses, is an effective symbol for our fluctuating state.

Is this the legacy the Maestro has left us today? What is left? Perhaps not much, but ... We never cease to be amazed by Verdi's ability to look ahead and, opera after opera, anticipate what we will have been, and what pain and passions we will have experienced. I believe this is an important lesson: trying to look up high, in the distance, trying to find starlight in the middle of the storm whilst keeping one's feet firmly on the ground, no matter how instable. Today, this is all too rare and is something precious.



Otello nel Cortile di Palazzo Ducale a Venezia, luglio 2013; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.

Francesco Micheli

Verdis Nachlass. Regieanmerkungen zu *Othello*

- Warum, Jago, bist du so böse? Etwa weil wir so anders sein müssen, als man von uns denkt?
- Mein Sohn, wir sind in einem Traum im Traume.

PIER PAOLO PASOLINI, *Was sind die Wolken?*

Am Anfang des *Othello* steht der Hass. Man scheut sich fast, dies zu sagen, aber angetrieben wird eine der berühmtesten Handlungen, die je im Theater erzählt wurden, einzig und allein von der grausam zerstörerischen Wut Jagos gegen Othello, und die Scheinheiligkeit, die den teuflischen Plan verschleiern, macht die ganze Hexerei noch widerwärtiger.

Woher rührt all der Groll? Shakespeare befriedigt unsere Neugier zur Genüge, und der perfide Antagonist verweist verschiedentlich auf die Ursachen seines glühenden Hasses, die sich untereinander allerdings recht widersprüchlich darstellen. Der zu Beginn des Dramas genannte Grund (I.1) ist der wohl glaubhafteste: wir erfahren, dass Othellos Fähnrich Jago seinem Herrn eigentlich treu ergeben war; die Erwartung einer Anerkennung für die geleisteten Dienste ist hoch; die Enttäuschung darüber, dass Cassio an seiner Stelle zum Leutnant ernannt wird, sitzt entsprechend tief. Von Neid und Missgunst befallen, wandelt sich die ursprüngliche Treue rasch zur Mordlust. Das Theorem ist vollständig und tadellos. Hier wie an anderer Stelle richtet Shakespeare ein Labor ein, in dem er die zerstörerischen Dynamiken durchspielt, die Mächteverhältnissen innewohnen; ein ideales Szenarium für Verdi, der ja von *Nabucco* bis *Don Carlos* auf immer raffiniertere Weise nichts Anderes erzählt zu haben scheint.

Irgendetwas stimmt allerdings nicht, ist nicht ganz schlüssig, angefangen beim Othello des Bardens. Es gibt gewisse Anomalien, die der kriminaltechnischen Analyse des Verbrechenswegs von Jago widersprechen oder diese doch zumindest relativieren. Die Feststellungen, auf denen unser Prozess der Absichten fußt, sind einer an den armen Roderigo gerichteten Tirade entnommen; nun, sicher ist, dass Jago diesem elenden Menschen gegenüber fast immer als Lügner auftritt und ihn erbarmungslos zu seinen eigenen Zwecken ausnutzt: Warum also sollte er ausgerechnet mit ihm seine intimsten Geheimnisse teilen? Den eigenen Hass mit einer „am Arbeitsplatz“ erlittenen Ungerechtigkeit zu rechtfertigen mag immerhin die Schuld abmildern oder ihr doch einen lo-

gischen Sinn geben. Sofern es allerdings zutrifft, dass der schwärzesten und monströsesten Matrize der menschlichen Natur mit Jago ein Gesicht verliehen worden ist, scheint mir diese Version der Tatsachen den tiefen und radikalen Kern der Parabel des Übels zu verfehlen.

Um den wahren Plan unseres Angeklagten in Erfahrung zu bringen, müssen wir seine Selbstgespräche bei Shakespeare unter die Lupe nehmen, in denen sich Jago die Freiheit nimmt, seine ganz unlogischen Gedanken „auszukotzen“ und uns in ihrer ganzen Wahrheit vorzulegen.

Den Mohren hass ich; / die Rede geht, er hab in meinem Bett / mein Amt verwaltet; möglich, dass es falsch, / doch ich, auf bloßen Argwohn, in dem Fall / will tun, als wär's gewiss.

Weil ich vermute, dass der lüsterne Mohr / mir ins Gehege kam, und der Gedanke / nagt wie ein fressend Gift an meinem Innern. / Nichts kann und soll mein Herz beruhigen, / bis ich ihm wett geworden, Weib um Weib; / oder, schlägt dies mir fehl, bring ich den Mohren / in Eifersucht so wilder Art, dass nie / Vernunft sie heilen kann.

Jago hasst Othello also, weil man munkelt, der Mohr habe eine Affäre mit Emilia gehabt? Abgesehen davon, dass sich derartiger Klatsch recht unwahrscheinlich ausnimmt, zumal der Condottiere und die Magd im ganzen Drama nichts gemein haben, was sie auch nur im Entferntesten in einem nicht rein professionellen Verhältnis verbindet – selbst wenn wir annehmen, dass Jago betrogen wurde: Welcher Logik folgt eine Rache, die das Paar Othello-Desdemona mit Jago-Emilia gleichsetzt? Genau wie Jago unter dem – faktischen oder auch nur eingebildeten – Betrug Emilias gelitten hat, soll auch Othello an dem Betrug leiden, dessen sich Desdemona ihrem Gemahl gegenüber ja in Wahrheit gar nicht schuldig gemacht hat. Nicht zu verleugnen ist – abseits aller ethischen Betrachtungen – allerdings eine Überlegung ökonomischer Art: Ist ein derartiger Energieaufwand nur wegen eines Seitensprungs denkbar? Die Tradition lässt keinen Zweifel: zur gerechten Sühne der Rache ist ein Mord aus Leidenschaft schlimmstenfalls das letzte Heilmittel für eine nicht hinnehmbare Schande. Genau betrachtet ist die Betrügerin Emilia am Ende die einzige Überlebende und kann leicht errahnen, welches tragische Ende Jago erwartet, wenn der Vorhang fällt.

Was hat das alles für einen Sinn? Gar keinen. *Othello* ist wahrscheinlich die Tragödie Shakespeares, in der sich die Banalität des Bösen gänzlich zu erkennen gibt und die menschliche Fähigkeit zu Verderbtheit und Zerstörung sich frei entfaltet. Sicher, es werden keine blutigen Gemetzel auf Plätzen oder Schlachtfeldern gezeigt; wir befinden uns im Schlafgemach, einem zeitgenössischen Kampfplatz, an dem sich die häufigsten und zugleich grausamsten Verbrechen abspielen.

Kurios ist, dass Verdi, ein Mann des Freiheitskampfes, Vater des Vaterlands, ein Komponist, der es verstand, Schlachten zu besingen, an denen ganze Bevölkerungen teilnahmen, so notwendig oder absurd sie auch gewesen sein mögen, sich nun in die klaustrophobischen Enge eines Ehebetts begibt. Weite ist eine Kategorie, die sich in dieser Angelegenheit lediglich in Jagos Fahrt zur Hölle manifestiert: der Groll hat ihn innerlich zerfressen und eine Leere hinterlassen, in der blindestes Unglück wohnt. Ganz



Otello nel Cortile di Palazzo Ducale a Venezia, luglio 2013; regia di Francesco Micheli, scene di Edoardo Sanchi, costumi di Silvia Aymonino.

gleich, ob Jago sich dessen bewusst ist oder nicht, man wohnt einem Übergang bei: Verdi, der Künstler, der es verstand, den Gefühlen und Hoffnungen des 19. Jahrhunderts eine Stimme zu verleihen, nähert sich dem Jahrhundert, in dem wir alle Geboren sind, und nimmt die entscheidenden Themen vorweg. Der Feind steht nicht neben uns; es ist ein düsteres, rein innerliches Übel. Diese große Hinterlassenschaft können wir nun genießen, 200 Jahre nach der Geburt des Komponisten.

Othello präsentiert sich am Anfang des Dramas als Heerführer ohne Furcht und Tadel, ein mediterraner Manrico; doch der Keim der Unsicherheit beschleicht ihn und macht einen Neurotiker aus ihm, der überall Gefahren und Feinde wähnt. Die eingebildete Wirklichkeit wird konkreter als die Realität. Der Held wird zum Monster. Othello, der konvertierte Muslime im christlichen Abendland, der Mohr unter den Weißen, Steuermann eines Schiffs im Sturm, verkörpert auf perfekte Weise unseren Zustand als Verhaltensgestörte und chronisch Umherirrende. Der Wert des Menschen in dieser Geschichte, die in Venedig spielt, einer Ruhmesstätte der italienischen Renaissance, wird scheinbar verleugnet: da die Handelnden nicht in der Lage sind, an sich selbst zu glauben, wenden sie ihre Blicke von Hoffnung oder Verzweiflung getrieben zum Himmel oder zur Unterwelt. Der stürmische Himmel das Anfangs scheint uns zur Irrfahrt, zum Schiffbruch zu verdammen. Die Wurzeln sind gekappt, wir sind schwimmende Inseln ohne Gewissheit und Stabilität. In Boitos Libretto nach dem Shakespeare-Drama verabsolutiert der Verzicht auf den ersten venezianischen Akt das Gefühl der Unsicherheit: Zypern, ein Landstrich zwischen den Schwindel erregenden Höhen des Himmels und den Abgründen der See, versinnbildlicht recht eindrucksvoll unsere fluktuierende Situation.

Ist das die Hinterlassenschaft des Maestro für uns heute? Was bleibt? Es mag wenig sein, und doch... Verdis Fähigkeit, den Blick von Oper zu Oper nach vorne zu richten, vorwegzunehmen, was noch aus uns werden würde und mit welchen Schmerzen und für welche Leidenschaften wir leben würden, erstaunt immer aufs Neue. Dies scheint mir eine große Lehre zu sein: zu versuchen, nach oben zu blicken, in die Ferne zu blicken, mitten im Sturm nach den Sternen Ausschau zu halten, zugleich aber mit beiden Beinen fest auf der Erde zu stehen, so wankend sie auch sein mögen. Das ist in diesen Zeiten ein seltenes, kostbares Gut.

OTELLO

Libretto di Arrigo Boito

Testo del libretto stampato in occasione della prima rappresentazione assoluta:

Otello, dramma lirico in quattro atti,
versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi,
Teatro alla Scala, Carnevale-Quaresima 1886-87, Impresa Fratelli Corti & C.,
Milano, Tito di Gio. Ricordi, [1887]

indice

ATTO PRIMO	p.	29
ATTO SECONDO	p.	35
ATTO TERZO	p.	42
ATTO QUARTO	p.	51
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 55
	<i>Le voci</i>	p. 57



CARLO FELICE BISCARRA, *Arrigo Boito*. Litografia, 1875 ca. (Torino, collezione privata).

OTELLO

Dramma lirico in quattro atti

versi di
Arrigo Boito

Musica di
Giuseppe Verdi

Personaggi

OTELLO, <i>moro, generale dell'Armata veneta</i> [Tenore]	Francesco Tamagno
JAGO, <i>alfiere</i> [Baritono]	Vittorio Maurel
CASSIO, <i>capo di squadra</i> [Tenore]	Giovanni Paroli
RODERIGO, <i>gentiluomo veneziano</i> [Tenore]	Vincenzo Fornari
LODOVICO, <i>ambasciatore della Repubblica veneta</i> [Basso]	Francesco Navarrini
MONTÀNO, <i>predecessore d'Otello nel governo dell'isola di Cipro</i> [Basso]	Napoleone Limonta
Un ARALDO [Basso]	Angelo Lagomarsino
DESDEMONA, <i>moglie d'Otello</i> [Soprano]	Romilda Pantaleoni
EMILIA, <i>moglie di Jago</i> [Mezzo-soprano]	Ginevra Petrovich

Soldati e marinai della Repubblica veneta.

Gentildonne e gentiluomini veneziani. Popolani ciprioti d'ambo i sessi.

Uomini d'arme greci, dalmati, albanesi. Fanciulli dell'isola.

Un taverniere. Quattro servi di taverna. Bassa ciurma.

Scena: Una città di mare nell'isola di Cipro.

Epoca: La fine del secolo XV.

Maestro concertatore e direttore per le Opere, comm. *Franco Faccio*
 Sostituto, cav. *Coronaro Gaetano*
 Maestro direttore dei Cori, cav. *Cairati Giuseppe*
 Sostituto, *Galli Remigio*
 Primo Violino solista, *De-Angelis Gerolamo* - Sostituto, *Tatti Riccardo*
 Primo dei secondi Violini, *Del Longo Edoardo*
 Primo Violino e direttore d'Orchestra pel Ballo, *Venanzi Angelo*
 Primo Violino di spalla e Sostituto pel Ballo, *Tatti Riccardo*
 Prima Viola per l'Opera, *Calzolari Riccardo* - Sostituto, *Manfredi Francesco*
 Primo Violoncello per l'Opera, *Magrini Giuseppe*
 Primo Violoncello pel Ballo, *Negri Giuseppe*
 Primo Contrabasso per l'Opera, *Negri Luigi* - Sostituto, *Jenuscky Giovanni*
 Primo Contrabasso pel Ballo, *Motelli Nestore*
 Primo Flauto per l'Opera, *Zamperoni Antonio* - pel Ballo, *Carcano Davide*
 Primo Ottavino, *Boccalari Giuseppe*
 Primo Oboe per l'Opera, *Carcano Angelo* - pel Ballo, *Pozzali Temistocle*
 Primo Clarinetto per l'Opera, cav. *Orsi Romeo* - pel Ballo, *Maldura Luigi*
 Primo Fagotto per l'Opera, *Torriani Antonio* - pel Ballo, *Borghetti Giuseppe*
 Prima Cornetta dell'Opera e del Ballo, *Porcedda Efsio*
 Primo Corno per l'Opera, *Pezzoni Paolo* - pel Ballo, *Mariani Giuseppe*
 Prima Tromba per l'Opera, *Falda Gaetano* - pel Ballo, *Borroni Luigi*
 Primo Trombone per l'Opera, *Nevi Pio* - pel Ballo, *Comazzi Federico*
 Bombardone, *Porta Natale*
 Prima Arpa, *Sormani-Morelli Carlotta*
 Prima Arpa del Ballo e Seconda per l'Opera, *Pavesi Ester*
 Gran Cassa e Piatti, *Vanetti Giuseppe* e *Borioli Carlo*
 Timpani, *Gavasi Luigi* - Organo e Fisarmonica, *Galli Remigio*
 Ispettore per le Opere, *Archinti Gaetano*
 Maestro direttore del Corpo di Musica Municipale, *Guarneri Andrea*
 Ispettore pel Ballo, *Adami Teobaldo*
 Scenografi, *Zuccarelli Giovanni*
 e *Ferrario* cav. *Carlo* (per la sola Opera *Otello*)
 Direttore ed inventore del Macchinismo, *Caprara Luigi*
 Vestiarista proprietario, *Eredi Vicinelli*
 Attrezzista proprietario, *Rancali e Comp.*
 Fornitori della Luce Elettrica, *Società Edison*
 Fornitori proprietari dei Pianoforti, *Ricordi e Finzi*
 Parrucchiere, *Venegoni Eugenio* - Gioielliere, *Corbella Achille*
 Fiorista e Piumista, *Robba Eugenia*
 Calzolaia, *Maweroffer Rosa e Figlia*
 Fornitori degli strumenti, cav. *Pelitti Giuseppe* e *Ditta Maino e Orsi*
 Tappezziere, *Ditta Serafino Guerra*

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. *Ciprioti e soldati veneti*)

ALCUNI DEL CORO

Una vela!

ALTRI DEL CORO

Una vela!

IL PRIMO GRUPPO

Un vessillo!

IL SECONDO GRUPPO

Un vessillo!

MONTÀNO

È l'alato Leon!

CASSIO

Or la folgore lo svela.

ALTRI (*che sopraggiungono*)

Uno squillo!

ALTRI (*che sopraggiungono*)

Uno 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! gorgi! turbi tempestosi e fulmini!
Tremar l'onde, tremar l'aure, tremar basi e culmini.
Fende l'etra un torvo e cieco spirito 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'aquilone 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'ancora fedel.

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 DEL 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 rocca, seguito da Cassio, da Montano e dai soldati)

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, né in più forte ambascia
 soccorrerti potrei. Se un fragil voto
 di femmina non è tropp'arduo nodo
 pel genio mio né per l'inferno, giuro
 che quella donna sarà tua. M'ascolta,
 bench'io finga d'amarlo, odio quel Moro...

(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 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. 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)

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 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)

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.

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 bollar, la gagliarda
giovinezza lo sprona, è un astuto

seduttor che t'ingombra il cammino.

Bada...

RODERIGO

Ebben?

JAGO

S'ei s'inebbria è perduto!

Fallo ber.)

(*Ai tavernieri*)

Qua, ragazzi, del vino!

(*Jago riempie tre bicchieri: uno per sé, 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*)

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 ditrambo

spavaldo e strambo

beva con me!

CORO

Chi all'esca ha morso

del ditrambo

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!

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!...

JAGO (*a Roderigo, in disparte mentre gli altri ridono di Cassio*)
 (Egli è briaco fradicio. Ti scuoti.
 Lo trascina a contesa; è pronto all'ira,
 t'offenderà... ne seguirà tumulto!
 Pensa che puoi così del lieto Otello
 turbar la prima vigilia d'amore!

RODERIGO (*risoluto*)
 Ed è ciò che mi spinge.)

MONTÀNO (*entrando e rivolgendosi a Cassio*)
 Capitano,
 v'attende la fazione ai baluardi.

CASSIO (*barcollando*)
 Andiam!

MONTÀNO
 Che vedo?!

JAGO (*a Montàno*)
 (Ogni notte in tal guisa
 Cassio preludia al sonno.)

MONTÀNO
 Otello il sappia.)

CASSIO (*come sopra*)
 Andiamo ai baluardi...

RODERIGO, poi TUTTI
 Ah! ah!

CASSIO
 Chi ride?

RODERIGO (*provocandolo*)
 Rido d'un ebro...

CASSIO (*scagliandosi contro Roderigo*)
 Bada alle tue spalle!

Furfante!

RODERIGO (*difendendosi*)
 Briaco ribaldo!

CASSIO
 Marrano!

Nessun più ti salva.

MONTÀNO (*separandoli a forza e dirigendosi a Cassio*)
 Frenate la mano,
 messer, ve ne prego.

CASSIO (*a Montàno*)
 Ti spacco il cerèbro
 se qui t'interponi.

MONTÀNO
 Parole d'un ebro...

CASSIO
 D'un ebro?!

(*Cassio sguaina la spada. Montàno s'arma anch'esso. Assalto furibondo. La folla si ritrae*)

JAGO (*a parte a Roderigo, rapidamente*)
 (Va al porto, con quanta più possa
 ti resta, gridando: sommosa! sommosa!
 Va! spargi il tumulto, l'orror. Le campane
 risuonino a stormo.)
(Roderigo esce correndo. Jago ai combattenti, esclamando)

Fratelli! l'immane
 conflitto cessate!

MOLTE DONNE DEL CORO (*fuggendo*)
 Fuggiam!

JAGO
 Ciel! già gronda
 di sangue Montàno! – Tenzon furibonda!

ALTRE DONNE
 Fuggiam!

JAGO
 Tregua!

TUTTI
 Tregua!

DONNE (*fuggendo*)
 S'uccidono!

UOMINI (*ai combattenti*)
 Pace!

JAGO (*agli astanti*)
 Nessun più raffrena quell'ira pugnace!
 Si gridi l'allarme! Satàna li invade!!

VOCI (*in scena e dentro*)
 All'armi!!

(*Campane a stormo*)

TUTTI
 Soccorso!!

SCENA SECONDA
 (OTELLO, JAGO, CASSIO, MONTÀNO, popolo, soldati;
 più tardi DESDEMONA)

OTELLO (*seguito da genti con fiaccole*)
 Abbasso le spade!

(*I combattenti s'arrestano. Montàno s'appoggia a
 un soldato. Le nubi si diradano a poco a poco*)

Olà! che avvien? son io fra i Saraceni?
 O la turchesca rabbia è in voi trasfusa
 per sbrantarvi l'un l'altro?... Onesto Jago,
 per quell'amor che tu mi porti, parla.

JAGO
 Non so... qui tutti eran cortesi amici,
 dianzi, e giocondi... ma ad un tratto, come
 se un pianeta maligno avesse a quelli
 smagato il senno, sguainando l'arme
 s'avventano furenti... avess'io prima
 stroncati i piè che qui m'addusser!

OTELLO
 Cassio,
 come obliasti te stesso a tal segno?...

CASSIO
 Grazia... perdon... parlar non so...

OTELLO
 Montàno...

MONTÀNO (*sostenuto da un soldato*)
 Io son ferito...

OTELLO
 Ferito!... pel cielo
 già il sangue mio ribolle. Ah! l'ira volge
 l'angelo nostro tutelare in fuga!

(*Entra Desdemona; Otello accorre ad essa*)
 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.
 (*Montàno 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 TERZA
 (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!

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

Ingentilia 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
 splendor 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.

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 giaccio...
 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)

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 dêi 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.

(*Cassio s'allontana*)

SCENA SECONDA

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 sé, e che nell'ira io nomo.

— Dalla viltà d'un germe o d'un atomo
vile son nato.

— Son scellerato

perché son uomo;
e sento il fango originario in me.
Sì! questa è la mia fé!

— 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.

— 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
e 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,
sorridente, 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*)

SCENA TERZA

(JAGO e OTELLO)

JAGO (*simulando di non aver visto Otello il quale gli si sarà avvicinato. Fingendo di parlare fra sé*)

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?

(E l'uno e l'altro si staccano dal verone)

JAGO

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.

Perché 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 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!

È un'idra fosca, livida, cieca, col suo veleno
se 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...

(Si vede ricomparire DESDEMONA nel giardino, dalla vasta apertura del fondo: è circondata da donne, da fanciulle, da marinai cipriotti 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.

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
còlti del mar.
Vogliamo Desdemona
coi doni nostri
come un'immagine
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 nemi, a nemi,
spargiam al suol.
L'April circonda
la sposa bionda
d'un etra rorida
che vibra al Sol.

FANCIULLI e DONNE

Mentre all'aura vola
lieta la canzon,
l'agile mandòla
ne accompagna il suon.

TUTTI

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, 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 se stesso irride!

JAGO

*(Beltà, letizia, in dolce inno concordi!
I vostri infrangerò soavi accordi.)*

SCENA QUARTA

(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'avvanza verso Otello)

DESDEMONA

D'un uom che geme sotto il tuo disdegno
la preghiera ti porto.

OTELLO

Chi è costui?

DESDEMONA

Cassio.

OTELLO

Era lui
che ti parlava sotto quelle fronde?

DESDEMONA

Lui stesso, e il suo dolor che in me s'infonde
tanto è verace che di grazia è degno.
Intercedo per lui, per lui ti prego.
Tu gli perdona.

OTELLO

Non ora.

DESDEMONA

Non oppormi il tuo diniego.

Gli perdona.

OTELLO

Non ora.

DESDEMONA

Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato,

dammi la dolce e lieta

parola del perdono.

La tua fanciulla io sono

umile e mansueta;

ma il labbro tuo sospira,

hai l'occhio fiso al suol.

Guardami in volto e mira

come favella amore.

Vien ch'io t'allieti il core,

DESDEMONA

Perché torbida suona
la voce tua? qual pena t'addolora?

OTELLO

M'ardon le tempie...

DESDEMONA (*spiegando il suo fazzoletto come per fa-
sciare la fronte d'Otello*)

Quell'ardor molesto

svanirà, se con questo
morbido lino la mia man ti fascia.

OTELLO (*getta il fazzoletto a terra*)

Non ho d'uopo di ciò.

DESDEMONA

Tu sei crucciato,

signor.

OTELLO (*aspramente*)

Mi lascia!

(*Emilia raccoglie il fazzoletto dal suolo*)

JAGO (*a Emilia sottovoce*)

(Quel vel mi porgi
ch'or hai raccolto.

EMILIA (*sottovoce a Jago*)

Qual frode scorgi?
Ti leggo in volto.

JAGO

T'opponi a vòto
quand'io comando.

EMILIA

Il tuo nefando
livor m'è noto.

JAGO

Sospetto insano!

EMILIA

Guardia fedel
è questa mano.

JAGO

Dammi quel vel!
(*Jago afferra violentemente il
braccio di Emilia*)

Su te l'irosa
mia man s'aggrava!

ch'io ti lenisca il duol.	EMILIA	Son la tua sposa, non la tua schiava.
OTELLO (<i>a parte</i>)	JAGO	La schiava impura tu sei di Jago.
(Forse perché gl'inganni	EMILIA	Ho il cor presago d'una sventura.
d'arguto amor non tendo,	JAGO	Né mi paventi?
forse perché discendo	EMILIA	Uomo crudel!
nella valle degli anni,	JAGO	A me...
forse perché ho sul viso	EMILIA	Che tenti?
quest'atro tenebror,	JAGO	A me quel vel! (<i>Con un colpo di mano Jago ha carpito il fazzoletto ad Emilia</i>)
ella è perduta e irriso		(Già la mia brama conquido, ed ora su questa trama Jago lavora!)
io sono e il cor m'infrango	EMILIA	(Vins'er gli artigli truci e codardi. Dio dai perigli sempre ci guardi.)
e ruinar nel fango		
vedo il mio sogno d'ôr.)		

OTELLO

Escite! – Solo vo' restar.

JAGO (*sottovoce ad Emilia che sta per escire*)

(Ti giova

tacere. Intendi?)

(*Desdemona ed Emilia escono. Jago finge d'escire
dalla porta del fondo, ma giuntovi s'arresta*)

SCENA QUINTA

(OTELLO, JAGO *nel fondo*)

OTELLO (*accasciato, su d'un sedile*)

Desdemona rea!

JAGO (*nel fondo guardando di nascosto il fazzoletto,
poi riponendolo con cura nel giustacuore*)

(Con questi fili tramerò la prova
del peccato d'amor. Nella dimora
di Cassio ciò s'asconda.)

OTELLO

Atroce idea!

JAGO (*fra sé, fissando Otello*)

(Il mio velen lavora.)

OTELLO

Rea contro me! – contro me!!!

JAGO

(Soffri e ruggi!)

OTELLO

Atroce!!!... atroce!!!...

JAGO (*dopo essersi portato accanto ad Otello – bonariamente*)

Non pensateci più.

OTELLO (*balzando*)

Tu?! Indietro! fuggi!!

M'hai legato alla croce!...

Ahimè!... Più orrendo d'ogni orrenda ingiuria dell'ingiuria è il sospetto.

Nell'ore arcane della sua lussuria (e a me furate!) m'agitava il petto forse un presagio? Ero baldo, giulivo...

Nulla sapevo ancor; io non sentivo sul suo corpo divin che m'innamora e sui labbri mendaci

gli ardenti baci

di Cassio! – Ed ora!... ed ora...

Ora e per sempre addio sante memorie, addio sublimi incanti del pensier!

Addio schiere fulgenti, addio vittorie, dardi volanti e volanti corsier!

Addio, vessillo trionfale e pio! e diane squillanti in sul mattin!

Clamori e canti di battaglia, addio!...

Della gloria d'Otello è questo il fin.

JAGO

Pace, signor.

OTELLO

Sciagurato! mi trova

una prova sicura

che Desdemona è impura...

Non sfuggir! non sfuggir! nulla ti giova!

Vo' una sicura, una visibil prova!

(*Afferrando Jago alla gola e atterrandolo*)

O sulla tua testa

s'accenda e precipiti il fulmine

del mio spaventoso furor che si desta!

JAGO (*rialzandosi*)

Divina grazia difendimi! – Il cielo

vi protegga. Non son più vostro alfiere.

Voglio che il mondo testimon mi sia

che l'onestà è periglio.

(*Fa per andarsene*)

OTELLO

No... rimani.

Forse onesto tu sei.

JAGO (*sulla soglia fingendo d'andarsene*)

Meglio varrebbe

ch'io fossi un ciurmador.

OTELLO

Per l'universo!

Credo leale Desdemona e credo che non lo sia; te credo onesto e credo disleale... – La prova io voglio! voglio la certezza!!

JAGO (*ritornando verso Otello*)

Signor, frenate l'ansie.

E qual certezza v'abbisogna? – Avvinti vederli forse?

OTELLO

Ah! Morte e dannazione!!

JAGO

Ardua impresa sarebbe; e qual certezza sognate voi se quell'immondo fatto sempre vi sfuggirà?... – Ma pur se guida è la ragione al vero, una sì forte congettura riserbo che per poco alla certezza vi conduce. Udite:

(*Avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce*)

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'innonda.»

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.

OTELLO

Oh! mostruosa colpa!

JAGO

Io non narrai

che un sogno.

OTELLO

Un sogno che rivela un fatto.

JAGO

Un sogno che può dar forma di prova
ad altro indizio.

OTELLO

E qual?

JAGO

Talor vedeste
in mano di Desdemona un tessuto
trapunto a fiori e più sottil d'un velo?

OTELLO

È il fazzoletto ch'io le diedi, pegno
primo d'amor.

JAGO

Quel fazzoletto ieri
(certo ne son) lo vidi in man di Cassio.

OTELLO

Ah! mille vite gli donasse Iddio!
Una è povera preda al furor mio!!
Jago, ho il cuore di gelo.
Lungi da me le pietose larve!
Tutto il mio vano amor esalo al cielo,
guardami, – ei sparve.

Nelle sue spire d'angue

l'idra m'avvince! Ah! sangue! sangue! sangue!!

(S'inginocchia)

Sì, pel ciel marmoreo giuro! Per le attorte folgori!

Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!

D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori
questa man ch'io levo e stendo!

(Levando la mano al cielo. Otello fa per alzarsi, Jago lo trattiene inginocchiato e s'inginocchia anch'esso)

JAGO

Non v'alzate ancor!

Testimon è il Sol ch'io miro, che m'irradia e

[inanimata,

l'ampia terra e il vasto spiro del Creato inter,

che ad Otello io sacro ardenti, core, braccio ed

[anima

s'anco ad opere cruenti s'armi il suo voler!

JAGO e OTELLO *(insieme, alzando le mani al cielo come chi giura)*

Sì, pel ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!

Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!

D'ira e d'impeto tremendo presto fia che sfolgori

questa man ch'io levo e stendo. Dio vendicator!

ATTO TERZO

La gran sala del castello. A destra un vasto peristilio a colonne. Questo peristilio è annesso ad una sala di minori proporzioni; nel fondo della sala un verone.

SCENA PRIMA

(OTELLO. JAGO. L'ARALDO)

ARALDO (*dal peristilio, a Otello che sarà con Jago nella sala*)

La vedetta del porto ha segnalato
la veneta galea che a Cipro adduce
gli ambasciatori.

OTELLO (*all'Araldo, facendogli cenno di allontanarsi*)
Bene sta.

(*L'Araldo esce. A Jago*)

Continua.

JAGO

Qui trarrò Cassio e con astute inchieste
lo adescherò a ciarlar. Voi là nascosto
(*Indicando il vano del verone*)

scrutate i modi suoi, le sue parole,
i lazzi, i gesti. Paziente siate
o la prova vi sfugge. Ecco Desdemona.
Finger conviene... io vado.

(*S'allontana come per escire, poi s'arresta e si riavvicina ad Otello*)

Il fazzoletto...

OTELLO

Va! volentieri obliato l'avrei.

(*Jago esce*)

SCENA SECONDA

(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 irrorà 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 picciotto 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 ordìa 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 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 dannaa...

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 dannaa!!!

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 sprema 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 vil cortigiana?

DESDEMONA
 Ciel! No... no... pel battesimo 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'abbatti-
 mento)*

SCENA TERZA

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 QUARTA

(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!

OTELLO

Là?! Cielo! gioia!!

(Poi con subito raccapriccio)

Error! – Supplizî immondi!!

JAGO

Ti frena! Ti nascondi.

*(Conduce rapidamente Otello nel fondo a sinistra
dove c'è il vano del verone; corre verso il fondo del
peristilio dove incontra Cassio che esita ad entrare)*

SCENA QUINTA

(OTELLO nascosto. JAGO e CASSIO)

JAGO

Vieni; l'aula è deserta.
T'inoltra, Capitano.

CASSIO

Questo nome d'onor suona ancor vano
per me.

JAGO

Fa cor, la tua causa è in tal mano
che la vittoria è certa.

CASSIO

Io qui credea di ritrovar Desdemona.

OTELLO *(nascosto)*

(Ei la nomò.)

CASSIO

Vorrei parlarle ancora,
per saper se la mia grazia è profferta.

JAGO *(gaiamente)*

L'attendi; e intanto, giacché non si stanca
mai la tua lingua nelle fole gaie,
narrami un po' di lei che t'innamora.

*(Conducendo Cassio accanto alla prima colonna del
peristilio)*

CASSIO

Di chi?

JAGO *(sottovoce assai)*

Di Bianca.

OTELLO

(Sorridente!)

CASSIO

Baie!...

JAGO

Essa t'avvince
coi vaghi rai.

CASSIO

Rider mi fai.

JAGO

Ride chi vince.

CASSIO *(ridendo)*

In tal disfide – per verità,
vince chi ride – Ah! Ah!

JAGO *(come sopra)*

Ah! Ah!

OTELLO

(L'empio trionfa, il suo scherno m'uccide;
Dio frena l'ansia che in core mi sta!)

CASSIO

Son già di baci
sazio e di lai.

JAGO
Rider mi fai.

CASSIO
O amor' fugaci!

JAGO
Vagheggi il regno – d'altra beltà.
Colgo nel segno? –

CASSIO
Ah! Ah!

JAGO
Ah! Ah!

OTELLO
(L'empio m'irride – il suo schermo m'uccide;
Dio frena l'ansia che in core mi sta!)

CASSIO
Nel segno hai còlto.
Sì, lo confesso.
M'odi...

JAGO (*assai sottovoce*)
Sommesso
parla. T'ascolto.

CASSIO (*assai sottovoce, mentre Jago lo conduce in
posto più lontano da Otello. Or sì, or no si senton le
parole*)
Jago, t'è nota
la mia dimora...
.....
.....
(*Le parole si perdono*)

OTELLO (*avvicinandosi un poco e cautamente per
udir ciò che dicono*)
(Or gli racconta il modo,
il luogo e l'ora...)

CASSIO (*continuando il racconto sempre sottovoce*)
.....
da mano ignota...
.....
(*Le parole si perdono ancora*)
.....

OTELLO
(Le parole non odo...
Lasso! e udir le vorrei! Dove son giunto!!)

CASSIO
.....
un vel trapunto...
.....
(*Come sopra*)

JAGO
È strano! è strano!

OTELLO
(D'avvicinarmi Jago mi fa cenno.)
(*Passo passo con lenta cautela, Otello, nascondendo-
si dietro le colonne, arriverà più tardi vicino ai due*)

JAGO (*sottovoce*)
Da ignota mano?
(*Fortemente*)
Baie!

CASSIO
Da senno.
(*Jago gli fa cenno di parlar ancora sottovoce*)
Quanto mi tarda
saper chi sia...

JAGO (*guardando rapidamente dalla parte d'Otello –
fra sé*)
(Otello spia.)
(*a Cassio ad alta voce*)
L'hai teco?

CASSIO (*estrae dal giustacuore il fazzoletto di Desde-
mona*)
Guarda.

JAGO (*prendendo il fazzoletto*)
Qual meraviglia!
(*A parte*)
(Otello origlia.
Ei s'avvicina
con mosse accorte.)
(*A Cassio inchinandosi scherzosamente e passando
le mani dietro la schiena perché Otello possa osser-
vare il fazzoletto*)
Bel cavaliere, – nel vostro ostel
perdono gli angeli – l'aureola e il vel.

OTELLO (*avvicinandosi assai al fazzoletto, dietro le
spalle di Jago e nascosto dalla prima colonna*)
(È quello! è quello!
Ruina e morte!)

JAGO
(Origlia Otello.)

<p>OTELLO (<i>nascosto dietro la colonna e guardando di tratto in tratto il fazzoletto nelle mani di Cassio</i>) (Tutto è spento! Amore e duol. L'alma mia nessun più smuova. Tradimento, la tua prova spaventosa mostri al Sol.)</p>	<p>JAGO (<i>a Cassio, indicando il fazzoletto</i>) Questa è una ragna dove il tuo cuor casca, si lagna, s'impiglia e muor. Tropo l'ammiri, troppo la guardi, bada ai deliri vani e bugiardi. Questa è una ragna dove il tuo cuor casca, si lagna, s'impiglia e muor.</p>	<p>CASSIO (<i>guardando il fazzoletto che avrà ritolto a Jago</i>) Miracolo vago dell'aspo e dell'ago che in raggi tramuta le fila d'un vel; più bianco, più lieve che fiocco di neve, che nube tessuta dall'aure del ciel.</p>
--	--	--

(Squillo di tromba interno, poi un colpo di cannone.
Otello sarà ritornato nel vano del verone)

VOCI (*dal di fuori, lontane*)

Evviva!

JAGO

Quest'è il segnale che annuncia l'approdo
della trireme veneziana. Ascolta.

VOCI

Alla riva!

VOCI

Allo sbarco!

(*Squilli da varie parti*)

Tutto il castel co' suoi squilli risponde.
Se qui non vuoi con Otello scontrarti,
fuggi.

OTELLO

È condannata.

Fa ch'io m'abbia un velen per questa notte.

CASSIO

Addio.

VOCI (*più vicine*)

Evviva! Evviva il Leon di San Marco!

JAGO

Va.

(*Cassio esce velocemente dal fondo*)

JAGO

Il toscò no, val meglio soffocarla,
là nel suo letto, là, dove ha peccato.

SCENA SESTA

(JAGO. OTELLO)

OTELLO

Questa giustizia tua mi pace.

JAGO

A Cassio

OTELLO (*avvicinandosi a Jago*)

Come la ucciderò?

Jago provvederà.

OTELLO

Jago, fin d'ora

mio Capitano t'eleggo.

JAGO

Vedeste ben com'egli ha riso?

JAGO

Mio Duce,

OTELLO

Vidi.

grazie vi rendo.

(*Il tumulto è sempre più vicino. Fanfare e grida*)

(*Di tanto in tanto salve di gioia e squilli che si avvicinano*)

JAGO

E il fazzoletto?

Ecco gli Ambasciatori.

Li accogliete. Ma ad evitar sospetti,

OTELLO

Desdemona si mostri a quei Messeri.

Tutto vidi.

OTELLO

Sì, qui l'adduci.

(Jago esce dalla porta di sinistra; Otello s'avvia verso il fondo per ricevere gli Ambasciatori)

SCENA SETTIMA

(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 sugello)*

Io bacio il segno
della Sovrana 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.)

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!!

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.

SCENA OTTAVA

*(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.)

(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 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 supplicevolmente)*

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 giaccio...

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.

EMILIA

(Quella innocente un fremito

d'odio non ha né un gesto,

trattiene in petto il gemito

con doloroso fren.

La lagrima si frange

muta sul volto mesto:

IL CORO *(a gruppi dialogando)*

DAME

Pietà!

CAVALIERI

Mistero!

JAGO *(avvicinandosi a Otello che resterà accasciato su d'un sedile)*

(Una parola

OTELLO

E che?

JAGO

T'affretta! Rapido

slancia la tua vendetta! Il tempo vola.

OTELLO

Ben parli.

JAGO

È l'ira inutil ciancia. Scuotiti!

All'opra ergi tua mira! All'opra sola!

la carità sospira, e un tenero compianto stempra del core il gel.)	blando, si china e tace e piange e muor. Piangon così nel ciel lor pianto gli angeli quando perduto giace il peccator.	Segui l'astuto ed agile mio cenno, amante illuso, io seguo il mio pensier.) RODERIGO (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 (*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*)

SCENA NONA

(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!...

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 pareva. 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.

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!

*Sedeo 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*)

— Riponi questo anello. —

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 SECONDA

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. Pregha 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. Pregha 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)

Ave Maria

.

.

. nell'ora della morte.

Amen.

(S'alza e va a coricarsi)

SCENA TERZA

(DESDEMONA. OTELLO)

(Otello entra da una porta segreta, depono 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

Perché?

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 l'amor.

OTELLO

Perciò tu muori.

DESDEMONA

E perché 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 spergiuo...

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 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!

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
Muio 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!

SCENA QUARTA

(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.

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*)

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 giaccio...

Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio...

(*Muore*)

L'orchestra

3 flauti (III anche ottavino)	4 corni
2 oboi	2 cornette
corno inglese	2 trombe
2 clarinetti	3 tromboni
clarinetto basso	trombone basso
4 fagotti	timpani
arpa	piatti
arpa II (per i ballabili)	tam-tam
violini I	2 grancasse
violini II	
viole	
violoncelli	<i>Internamente</i>
contrabbassi	2 pistons (oppure cornette in Do)
	6 cornette in Sib
<i>Sul palco</i>	2 trombe in Sib
2 mandolini (oppure 2 arpe)	3 genis in Mib
2 chitarre (oppure 2 arpe)	3 tromboni
cornamusa (oppure 2 oboi)	organo
tamburelli (per i ballabili)	cannone

Esuberante e vigorosa, ma al tempo stesso sobria e sottile, l'orchestrazione di *Otello* è una delle dimostrazioni tangibili dell'infaticabile rinnovamento del genio verdiano. Rispetto ad *Aida*, in modo particolare, la tavolozza strumentale si affina notevolmente per divenire più variegata e ricca di sfumature. L'irrobustimento nel registro grave nella famiglia dei fiati – ai legni venne aggiunta una coppia di fagotti, mentre tra gli ottoni figurano una nutrita schiera di cornette a pistone di chiara ascendenza francese, e il trombone basso in sostituzione dell'ormai obsoleto bombardone – garantisce un sostanzioso miglioramento nell'amalgama timbrico generale. Agli strumenti aggiuntivi sul palco (due mandolini, due chitarre più una cornamusa) richiesti in funzione coloristica per il coro popolareggiante nell'atto secondo – con la possibilità comunque di rimpiazzarli con quattro arpe e due oboi – si affianca una sezione abbastanza corposa di percussioni, debitamente allargata nella versione francese con il balletto d'impronta

esotica. Infine, originalissimo è l'utilizzo dietro la scena di strumenti inconsueti: tre canne d'organo in *cluster* per descrivere con un pedale insistente il sordo rimbombare della tempesta, macchinari scenici per imitare realisticamente tuoni, lampi, fulmini e un colpo di cannone, e tre genis (flicorni contralto) per irrobustire le fanfare che accolgono festose l'arrivo degli ambasciatori veneziani nell'atto terzo.

Pur senza raggiungere la mirabile leggerezza del *Falstaff* l'orchestrazione di *Otello* è indirizzata verso un impiego più duttile del timbro orchestrale, che non rifugge dalle violente esplosioni tipiche delle opere precedenti ma le subordina a specifiche esigenze drammatiche. Nuova è la dimensione quasi cameristica di numerose sezioni, e proprio nel calcolato alternarsi di selvaggi clangori orchestrali a momenti di quasi totale rarefazione sonora – un'opposizione che trasmette con rara efficacia l'insanabile conflitto tra la dimensione pubblica e quella privata – è possibile intravedere una delle più particolari cifre stilistiche. Accanto alla sbalorditiva maestria descrittiva di Verdi, che riesce a dipingere con inusitati mezzi timbrici la furia della tempesta, la collera montante del Moro è parimenti suggerita dai fragorosi pieni del *tutti* che sottolineano ogni tappa nella degradazione del protagonista – il giuramento insieme a Jago che conclude l'atto secondo, l'insulto osceno al termine del duetto con Desdemona nel terzo, infine il barbaro assassinio della moglie. Sonorità tenui e alleggerite sono invece impiegate nei momenti di più marcata intimità – si ascolti il quartetto di violoncelli con sordina che introduce il duetto d'amore (la stessa soluzione orchestrale sarà utilizzata da Puccini nell'atto terzo di *Tosca*) –, oppure si noti come per evidenziare con vuoti bruschi il disperato annichilamento di Otello, Verdi intoni il toccante monologo nell'atto terzo sull'inflessibile *La*₁ di corni e contrabbassi, per tacere dell'allucinato assolo conclusivo, in cui l'orchestra è suggestivamente ridotta al silenzio.

A livello timbrico è significativo il peso drammatico dato agli ottoni, le cui continue intrusioni da fuori scena nell'atto terzo – dapprima per accompagnare l'ambasceria della Serenissima appena sbarcata a Cipro, quindi per denotare il clima di tripudio generale che fa da sfondo allo svenimento di Otello – hanno la funzione di accrescere la tragedia umana del Moro sovrapponendo le inderogabili istanze della politica alle laceranti contingenze personali. Se il timbro corposo e scuro del fagotto, sovente raddoppiato da clarinetto e corno, viene costantemente associato a Jago, la sottile filigrana degli archi è impiegata sia per effetto coloristico sia per significati musicali ben definiti. Nell'atto primo, ad esempio, i flessuosi arabeschi dei violini primi intrecciati alle rapide scale dei legni servono a ricreare l'immagine del fuoco acceso per celebrare la vittoria; nel terzetto dell'atto terzo, invece, lo scambio esuberante tra archi e fiati aggiunge una nota di terribile ironia alla scherzosa conversazione tra Jago e Cassio, spiata da vicino da Otello. Nell'atto quarto, infine, sono le precise scelte timbriche a delineare con grande efficacia la suggestiva atmosfera di sospensione temporale che precede la fulminea catastrofe: la desolata melodia del corno inglese imprime alla canzone di Desdemona un tono di reminiscenza arcaica e struggente – l'effetto è simile a quello ottenuto da Wagner nel preludio all'atto terzo del *Tristan und Isolde* –, mentre il sostegno dei soli archi conferisce alla successiva preghiera di Desdemona un'aura di estatica serenità.

Le voci

The image displays a vertical column of nine musical staves, each representing a different character from the opera Otello. From top to bottom, the characters are: Otello (Tenor), Jago (Bass), Cassio (Tenor), Rodrigo (Tenor), Lodovico (Bass), Montano (Bass), Araldo (Bass), Desdemona (Soprano), and Emilia (Soprano). Each staff shows a short musical phrase with a treble clef for the tenors and sopranos, and a bass clef for the basses. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, illustrating the vocal range and style for each role.

Logico riflesso tanto dell'inusitata complessità drammaturgica del lavoro quanto delle pretese esigentissime del compositore, il *cast* vocale di *Otello* prevede per i tre personaggi principali, Otello, Jago e Desdemona, artisti dalle doti interpretative superbe. La scelta dei cantanti cui affidare i ruoli fu oculata e durante la successiva preparazione delle parti Verdi si sforzò con tenacia d'istruire meticolosamente i protagonisti sulla sua idea del dramma, senza per altro rimanerne pienamente convinto nonostante l'esito trionfale della *première*. Romilda Pantaleoni, calorosamente appoggiata per il difficile ruolo di Desdemona dal direttore d'orchestra Faccio – che con lei aveva una relazione amorosa –, si dimostrò inferiore alle attese, tanto che per gli allestimenti dell'opera in primavera a Roma e Venezia fu sostituita da Adalgisa Gabbi. Francesco Tamagno, d'altra parte, fu uno degli artefici maggiori del successo di *Otello*, eppure l'eccezionale potenza sonora con cui interpretò il Moro ha fatalmente generato l'errata convinzione che per il ruolo sia indispensabile un puro tenore di forza.

Se infatti per Desdemona Verdi raccomandava un soprano lirico, alieno da toni e pose eccessivamente drammatiche – e in una lettera a Giulio Ricordi datata 22 aprile 1887 ribadì il concetto, affermando che la moglie di Otello «non è una donna, è un tipo! Il tipo della bontà, della rassegnazione, del sacrificio!» –, quello del Moro è nella sua ricchezza di sfumature espressive uno dei ruoli tenorili più impegnativi dell'intero repertorio operistico. Presentatosi nella doppia veste di eroico condottiero e amante appassionato sul modello del tradizionale tenore romantico alla prima uscita in scena, il personaggio evolve presto in un uomo torturato dal tarlo della gelosia, la cui graduale consunzione morale attraversa le fasi del dub-

bio, della furia animalesca e del totale annientamento. Soltanto nella tardiva consapevolezza dell'autodistruzione il Moro riacquista l'afflato lirico del duetto d'amore iniziale per accomiarsi con un commovente sfogo emotivo da eseguirsi a mezza voce e con studiata delicatezza.

Creato dal versatile baritono francese Victor Maurel, il personaggio di Jago è descritto da Boito quale «artista della frode», incarnazione assoluta del male che si giova per la propria trama diabolica della falsità e della cortesia – e allo scopo l'artista transalpino insistette con Verdi, a ragione, perché si vedessero in particolare i movimenti del volto. Come nel caso di Otello, al cantante sono richieste straordinarie doti mimetiche in un variegato trascolorare di atteggiamenti che il librettista esplicò per intero nell'edizione della *Disposizione scenica* licenziata da Ricordi: «spigliato e gioviale con Cassio; con Roderigo, ironico; con Otello [...] bonario, riguardoso, devotamente somnesso; con Emilia brutale e minaccioso; ossequioso con Desdemona e con Lodovico». Tra i ruoli rimanenti, in prevalenza parti comprimarie maschili, emergono infine quelli di Cassio ed Emilia. Il primo è preso in consegna da un tipico tenore lirico-leggero, le cui effusioni distribuite per tutta l'opera devono essere poste in risalto a dispetto della loro brevità. Alla seconda invece, un mezzosoprano lirico-drammatico, Verdi dà notevole rilievo nell'atto quarto, quando la donna svela per prima il piano malefico del marito.

Otello in breve

a cura di Gianni Ruffin

Le ultime due opere di Verdi, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), rappresentano casi singolari: capolavori assoluti del genere, non sono inquadrabili per più ragioni entro le coordinate storiche coeve. Questi due lavori rispondono infatti da un lato a sollecitazioni e stimoli – latamente culturali ma anche più specificamente stilistico-musicali – che negli anni fra il Settanta e l'Ottanta, spinsero Verdi ad ampliare l'orizzonte dell'opera italiana a dimensioni europee, e dall'altro costituirono i punti d'arrivo nell'evoluzione creativa del compositore. Dopo il 1871, l'anno di *Aida*, per molto tempo l'impegno di Verdi nella composizione parve concluso: fu un periodo di crisi per il teatro musicale italiano, che stentava a trovare vie nuove e personalità artistiche all'altezza dei predecessori, consumando tutt'al più effimeri successi nel nome d'autori quali Marchetti, Gomes e Ponchielli. Pur senza starsene con le mani in mano – oltre a comporre il *Requiem* curò infatti nel 1881 la revisione di *Simon Boccanegra*, e nel 1884 la versione italiana di *Don Carlos* – Verdi stesso aveva in più occasioni accreditato l'idea di voler concludere la propria carriera.

Aida aveva segnato per certo una cesura profonda nella storia dell'opera italiana: con essa Verdi sembrava aver condotto a termine la fortunata stagione del melodramma ottocentesco fondato su organismi formali ben riconoscibili. Fortunatamente, *Aida* non rimase l'ultimo cimento teatrale di Verdi, la cui renitenza fu vinta da una sagace 'manovra di accerchiamento' imbastita da Giulio Ricordi. In essa l'editore coinvolse Arrigo Boito, l'antiaccademico scapigliato già fortemente polemico nei confronti della tradizione letteraria e melodrammatica italiana, nonché dello stesso Verdi: proprio con i libretti di *Otello* e *Falstaff*, oltretutto con quello del proprio *Mefistofele*, Boito avrebbe dischiuso nuovi mondi espressivi all'ormai stantio panorama della librettistica italiana, aprendola a contenuti d'impronta europea e proponendo modelli audacemente sperimentali e asimmetrici.

Probabilmente il 'ritorno a Canossa' di Boito – per quanto umile e devoto egli si potesse dimostrare nei confronti dell'illustre e ormai anziano musicista un tempo oltraggiato (si ricordi l'*Ode saffica* del padovano, e l'altare dell'arte «bruttato come un lupanare») – non avrebbe sortito l'effetto desiderato se il letterato non avesse toccata una corda per Verdi fondamentale: William Shakespeare. È bene rammentare che il modello drammaturgico del genio teatrale elisabettiano aveva accompagnato ininterrottamente la carriera del compositore: ancor prima che nei lavori direttamente legati a Shakespeare, l'ascendente del drammaturgo inglese su Verdi si era manifestato nel progetto lungamente coltivato di un *Re Lear*, *exemplum maximum* di caratterizzazione e intensità tragica, nonché di serrata costruzione del ritmo drammatico.

Dopo quasi un quinquennio di discussioni shakespeareane, *Otello* venne completato negli ultimi giorni del 1886, e andò trionfalmente in scena alla Scala di Milano il 5 febbraio 1887. Grazie anche alle provocatorie novità stilistiche boitiane, Verdi rivestì la ben nota vicenda d'amore e gelosia con una musica altrettanto originale. In essa il musicista sperimentò il principio strut-



Giuseppe Giacosa e Arrigo Boito, due giganti della letteratura e del teatro italiani *fin de siècle*.

turale della forma 'aperta' dal decorso sonoro estremamente duttile, ove frammenti motivici formano la trama di un percorso melodico continuo e cangiante, capace di accompagnare l'azione e la psicologia dei personaggi con fulminea intensità e aderenza. Qualcuno ha inteso questa scrittura come una sorta di capitolazione del compositore italiano dinanzi al modello di Wagner, senza comprendere che essa è invece l'estremo approdo di una concezione drammaturgica del tutto personale, le cui radici sono osservabili fin dalle primissime esperienze operistiche di Verdi.

Othello en bref

par Gianni Ruffin

Les deux dernières œuvres de Verdi, *Othello* (1887) et *Falstaff* (1893), représentent des cas singuliers. Chefs-d'œuvre absolus dans leur genre, il est impossible de leur appliquer les coordonnées historiques de l'époque pour plusieurs raisons. Ces deux opéras répondent, d'un côté, aux sollicitations et aux stimulations largement culturelles, mais aussi musicales et stylistiques, qui poussèrent Verdi, entre 1870 et 1880, à ouvrir l'horizon de l'opéra italien à la dimension européenne et, de l'autre, ils constituèrent les points d'arrivée de l'évolution créative du compositeur. Après 1871, l'année d'*Aïda*, et pour longtemps, le travail de Verdi comme compositeur semble conclu ; c'est une période de crise pour le théâtre musical italien qui ne parvient pas à trouver de nouvelles voies et de nouvelles personnalités artistiques à la hauteur des précédentes et obtient tout au plus des succès éphémères comme ceux de Marchetti, Gomes et Ponchielli. Verdi, bien qu'il ne soit pas inactif (outre la composition du *Requiem*, il s'occupe en 1881 de la révision de *Simon Boccanegra* et de la version italienne de *Don Carlos* en 1884), a pris en considération à plusieurs occasions l'idée de mettre un terme à sa carrière.

Il est certain qu'*Aïda* a marqué une coupure profonde dans l'histoire de l'opéra italien. Avec cette œuvre, Verdi semble avoir épuisé le bon filon mélodramatique du dix-neuvième, fondé sur des systèmes formels bien définis. Heureusement, *Aïda* n'est pas l'ultime expérience théâtrale de Verdi, dont la résistance sera vaincue grâce à une « manœuvre d'encerclément » brillante mise au point par Giulio Ricordi. L'éditeur se fait aider par Arrigo Boito, l'antiacadémique bohème, très critique de la tradition littéraire et mélodramatique italienne ainsi que de Verdi. En fait, avec les livrets d'*Othello* et de *Falstaff*, ainsi qu'avec son *Mefistofele*, Boito fera entrevoir de nouveaux horizons expressifs au panorama suranné des librettistes italiens en les ouvrant à des contenus d'empreinte européenne et en proposant des modèles expérimentaux audacieux et asymétriques.

Le « retour à Canossa » de Boito, se présentant en toute humilité et dévotion devant l'illustre compositeur âgé qu'il avait autrefois insulté (qu'on se rappelle le *Chant saphique* du padouan et l'autel de l'art « enlaidi comme un lupanar »), n'aurait certainement pas obtenu l'effet recherché si l'homme de lettres n'avait su toucher une corde sensible fondamentale de Verdi : William Shakespeare. Il convient de rappeler que le modèle dramaturgique du génie théâtral élisabéthain a accompagné sans interruption la carrière du compositeur. Même avant de composer les ouvrages directement liés à Shakespeare, l'influence du dramaturge anglais sur Verdi s'était déjà manifestée dans le projet longuement cultivé d'un *Roi Lear*, *exemplum maximum* de caractérisation et intensité tragique ainsi que de construction intense du rythme dramatique.

Après presque cinq ans de discussions shakespeariennes, Verdi termine *Othello* fin 1886 et l'opéra obtient un accueil triomphal à la Scala de Milan le 5 février 1887. Grâce aussi aux provocatrices nouveautés de style de Boito, Verdi revêt la célèbre affaire d'amour et jalousie d'une musique tout aussi originale. Dans cette œuvre le compositeur expérimente le principe structurel de la forme « ouverte » au développement sonore très souple, où les fragments de motifs forment



Otello a Venezia. Bozzetto per l'atto I. Teatro La Fenice, 1957 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

la trame d'un parcours mélodique continu et chatoyant, pouvant accompagner l'action et la psychologie des personnages avec une intensité et une adhésion immédiates. Certains ont interprété ce type d'écriture comme une sorte de capitulation du compositeur italien face au modèle wagnérien, sans comprendre qu'il s'agit au contraire de l'étape extrême d'une conception dramaturgique tout à fait personnelle dont il est possible d'observer le germe dès les premières expériences artistiques de Verdi.

Othello in brief

by Gianni Ruffin

Verdi's last two works *Othello* (1887) and *Falstaff* (1893) are exceptional cases: absolute genre masterpieces for various reasons, they do not fit in the contemporary historical scheme of things. Indeed, on the one hand these two operas responded to stimuli and incentives – broadly cultural but also more specifically regarding music styles – that led Verdi to expand the horizon of Italian opera to European dimensions during the Seventies and Eighties; on the other, they were a sign that the composer's creative development had reached its climax. After 1871, the year of *Aida*, for a long time it seemed that Verdi had stopped composing: this was a period of crisis for Italian opera, which was having difficulties in finding new paths and artistic figures who could match their predecessors, worn out by the most fleeting successes by artists such as Marchetti, Gomes and Ponchielli. While never remaining idle – in addition to composing the *Requiem* he also revised *Simon Boccanegra* in 1881 followed by the Italian version of *Don Carlos* in 1884 – more than once it seemed that Verdi had decided to end his career.

Aida certainly left its mark in the history of Italian opera: with it, Verdi seems to have brought to an end the successful season of nineteenth century melodrama that was founded on clearly identifiable formal structures. Fortunately *Aida* was not Verdi's last work and his reluctance was overcome by a clever 'encirclement manoeuvre' devised by Giulio Ricordi. To assist him in his efforts, the publisher called on Arrigo Boito, the unrestrained anti-academic who was already greatly critical of Italian literary tradition and melodrama, including Verdi. It was with none other than the librettos for *Othello* and *Falstaff*, as well as with his own *Mefistofele* that Boito was to disclose worlds of new expression to what was by then an old-fashioned panorama of Italian libretto writing, by opening it up to European style contents and offering audaciously experimental and asymmetric models.

However, no matter how humble and devoted he proved himself towards the famous and by now elderly composer, whom he had once offended (for example, Boito's *Ode saffica* and the altar of the art «defiled like the walls of a brothel») – he would never have achieved that much sought after effect if he had not played a card that was fundamental to Verdi: William Shakespeare. One must bear in mind that the dramaturgical model of Elizabethan theatre had always accompanied Verdi throughout his career; even before he composed operas that were directly linked to Shakespeare's works, the influence the English playwright had on Verdi was evident in the lengthy preparation of a *King Lear*, *exemplum maximum* of tragic characterisation and intensity, as well as of dense construction of dramatic rhythm.

After almost fifteen years of Shakespearian discussions, *Othello* was completed at the end of 1886, debuting at the Milan Scala on 5 February 1887 where it was met with resounding success. Thanks also to Boito's provocative stylistic innovations, the music Verdi set the famous tale of love and jealousy to was just as original. Here the composer experimented with the structural principle of the 'open' form with an extremely ductile sound development in which motif frag-



Otello a Venezia. Bozzetto per l'atto II. Teatro La Fenice, 1957 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

ments create the web of a continuous, iridescent melodic path that is able to accompany the action and psychology of the characters with whirlwind intensity and adherence. Some critics regard this opera as a sort of capitulation by the Italian composer to the Wagnerian model, without understanding that it is, on the contrary, the extreme destination point of a highly personal dramaturgical conception, the roots of which can already be seen in Verdi's earliest operas.

Othello in Kürze

von Gianni Ruffin

Verdis letzte beide Opern, *Othello* (1887) und *Falstaff* (1893), stellen echte Sonderfälle dar: als absolute Meisterwerke ihres Genres lassen sie sich aus verschiedenen Gründen nicht recht in die zeitgenössischen historischen Koordinaten einordnen. Denn beide Werke sind einerseits eine Antwort auf im weiteren Sinne kulturelle, aber auch speziell stilistisch-musikalische Antriebe und Reize, die Verdi in den 1870er und 1880er Jahren dazu veranlassten, den Horizont der italienischen Oper auf europäische Dimensionen zu erweitern, andererseits stellen sie auch den Endpunkt der schöpferischen Entwicklung des Komponisten dar. Nach 1871, dem Jahr der *Aida*, schien Verdis kompositorisches Schaffen lange Zeit abgeschlossen: das italienische Musiktheater durchlebte eine Krise, in der sich nur mühsam neue Wege und künstlerische Persönlichkeiten finden ließen, die auf der Höhe ihrer Vorgänger waren. Bestenfalls reichte es für kurzlebige Erfolge im Namen von Autoren wie Marchetti, Gomes und Ponchielli. Wenngleich Verdi keineswegs untätig war – er komponierte nicht nur das *Requiem*, sondern überarbeitete 1881 den *Simon Boccanegra* und stellte 1884 die italienische Version des *Don Carlos* fertig –, hatte er selbst verschiedentlich angedeutet, er wolle seine Karriere beenden.

Aida hatte gewiss eine tiefe Zäsur in der Geschichte der italienischen Oper dargestellt: mit ihr schien Verdi die erfolgreiche Saison des auf klar erkennbaren formalen Organismen basierenden Melodramas des 19. Jahrhunderts abgeschlossen zu haben. Doch glücklicherweise blieb die *Aida* nicht Verdis letztes theatralisches Wagnis, da seine Abneigung mithilfe eines klugen, von Giulio Ricordi eingefädelt „Umzingelungsmanövers“ überwunden wurde. Hierfür gewann der Verleger den anti-akademischen Bohemien Arrigo Boito, der bis dahin ein eher polemisches Verhältnis zur literarischen Tradition Italiens und zu Verdi gehabt hatte: mit seinen Libretti zu *Othello* und *Falstaff* und nicht zuletzt mit seinem *Mefistofele* sollte Boito dem schon lange vor sich hindämmernden Panorama der italienischen Librettistik neue expressive Welten eröffnen, indem er sie für aktuellere Inhalte gewann und gewagte experimentelle und asymmetrische Modelle ausprobierte.

Vermutlich hätte Boitos „Gang nach Canossa“ allein jedoch nicht die gewünschte Wirkung erzielt, so bescheiden und unterwürfig er dem ebenso illustren wie ältlichen, einst geschmähten Musiker (man denke nur an die *Saphische Ode* des Paduaners und den «zum Bordell entstellten» Altar der Kunst) gegenüber nun auch auftrat, wenn er nicht eine für Verdi unwiderstehliche Saite angeschlagen hätte: William Shakespeare. Es muss daran erinnert werden, dass das dramaturgische Modell des elisabethanischen Theatergenies den Komponisten während seiner gesamten Laufbahn begleitet hatte: und zwar nicht erst bei Werken, die direkt auf Stücken des Engländers fußen, sondern bereits bei seinem lange gehegten Projekt zu *König Lear*, einem *Exemplum maximum* tragischer Natur mit einem dichten Aufbau des dramatischen Rhythmus.

Nach fast fünfjähriger Diskussion des Shakespeare-Stoffs wurde der *Othello* in den letzten Tagen des Jahres 1886 fertig und gelangte am 5. Februar 1887 zu einer triumphalen Uraufführung an der Mailänder Scala. Auch dank der provokanten stilistischen Neuheiten Boitos verlieh



Otello a Venezia. Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Regia di Alberto Fassini. Teatro La Fenice, 1979 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Verdi der weltbekannten Geschichte von Liebe und Eifersucht ein nicht minder originelles musikalisches Gewand. Darin experimentiert er mit dem Strukturprinzip der „offenen“ Form mit extrem geschmeidigem Klangverlauf, bei dem Motivfragmente in einen fortdauernden, schillernden Melodieverlauf verwoben werden, der Handlung und Psyche der Personen mit jäher Intensität und Getreulichkeit zu begleiten versteht. Diese Handschrift ist mitunter als eine Art Kapitulation des italienischen Komponisten vor dem wagnerschen Modell verstanden worden, wobei jedoch übersehen wurde, dass sie das Endergebnis einer ganz und gar persönlichen dramaturgischen Konzeption darstellt, deren Wurzeln sich schon in den allerersten Opernerfahrungen Verdis aufzeigen lassen.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Nel pieno di una tempesta la nave del comandante moro Otello (tenore) approda a Cipro, ed egli dà l'annuncio di una grande vittoria sui Turchi («Esultate! L'orgoglio musulmano»). Il suo alfiere Jago (baritono) consola Roderigo (tenore), giovane veneziano innamorato della sposa di Otello Desdemona, assicurandolo che farà il possibile per distruggere il loro amore, in quanto egli odia Otello che gli ha preferito Cassio (tenore) come luogotenente. Nella grande festa di popolo («Fuoco di gioia!»), Jago fa bere Cassio («Innaffia l'ugola») e suggerisce a Roderigo di provocarlo: si accende la rissa, Cassio ferisce il precedente governatore dell'isola Montano (basso) e viene immediatamente degradato da Otello, accorso assieme a Desdemona. Il finale dell'atto è occupato dal duetto («Già nella notte densa») in cui i due sposi rievocano le origini del loro amore.

ATTO SECONDO

Dopo aver consigliato a Cassio di chiedere l'intercessione di Desdemona per riavere il proprio grado, Jago illustra in un 'Credo' blasfemo i fondamenti del proprio agire («Credo in un Dio crudele che m'ha creato»). Poi inizia a insinuare nell'animo di Otello dubbi su Desdemona e Cassio. Lo spettacolo di Desdemona dolcemente integrata nella comunità cipriota commuove Otello, ma lo mette in allarme la sua successiva preghiera a favore di Cassio. Nell'occasione, un fazzoletto offerto da Desdemona a Otello come rimedio per un dolore alle tempie viene gettato a terra da Otello, raccolto dalla moglie di Jago Emilia (mezzosoprano), e sottratto a lei dal marito per usarlo come prova dell'adulterio («dammi la dolce e lieta parola | del perdono»). Al colmo dell'angoscia, Otello sente svanire le proprie ragioni di vita («Ora e per sempre addio sante memorie»), e chiede rabbiosamente a Jago una prova. Jago racconta di aver sentito Cassio smaniare in sogno per Desdemona («Era la notte») e sostiene di aver visto in mano sua il fazzoletto di lei. L'atto si chiude col solenne giuramento di vendetta di Otello, cui si associa Jago («Sì, pel ciel marmoreo giuro!»).

ATTO TERZO

Otello richiede a Desdemona il fazzoletto («Dio ti giocondi, o sposo»), la copre di insulti violenti che ella non capisce e la caccia via, dando sfogo alla propria disperazione («Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali»). Poi, secondo gli accordi con Jago, si nasconde per spiare il suo colloquio con Cassio, il quale ha trovato nel proprio alloggio il fazzoletto («Vieni; l'aula è deserta»); per di più Jago estorce a Cassio alcune parole frivole sulla sua amante Bianca in modo che Otello le creda

riferite a Desdemona. Giunge intanto la nave dell'ambasciatore Lodovico, il quale reca un decreto che richiama Otello a Venezia e affida il governo di Cipro a Cassio; tra lo scandalo generale Otello aggredisce Desdemona («A terra!... sì... nel livido l fango...»); Jago aizza nuovamente Roderigo contro Cassio, e quando Otello, dopo avere allontanato tutti gli altri, sviene, Jago celebra il proprio trionfo su di lui.

ATTO QUARTO

Piena di tristi presentimenti, Desdemona canta la 'Canzone del salice', che racconta un amore infelice; poi prega («Ave Maria, piena di grazia») e si addormenta. Entra Otello e la bacia, distandola. Dopo un dialogo concitato, in cui ancora una volta il comportamento della donna è autolesionistico (si dimostra disperata alla notizia, peraltro falsa, della morte di Cassio), Otello la strangola. Entra poi Emilia a portare invece la notizia della morte di Roderigo, ucciso da Cassio. Di fronte a Desdemona morta, Emilia rivela troppo tardi a Otello la verità sul fazzoletto; poi accorrono gli altri, ed emergono tutti i tratti del piano di Jago, che fugge senza discolparsi. Otello si uccide dando un ultimo bacio a Desdemona.

(da GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 122-123)

Argument

PREMIER ACTE

Au milieu d'une tempête, le navire du commandant maure Othello (ténor) aborde à Chypre, où il annonce une grande victoire sur les Turcs («Esultate! L'orgoglio musulmano»). Iago, son enseigne (baryton), console le jeune vénitien Roderigo (ténor) qui s'est épris de Desdemona (soprano), femme d'Othello, en lui garantissant qu'il fera de son mieux pour détruire leur amour, car il hait Othello qui a nommé Cassio (ténor) lieutenant à sa place. Pendant la grande fête du peuple («Fuoco di gioia!»), Iago fait boire Cassio («Innaffia l'ugola») et suggère à Roderigo de le provoquer: la bagarre éclate, Cassio blesse Montano (basse), le précédant gouverneur de l'île, et est aussitôt dégradé par Othello, qui est accouru avec Desdemona. Le finale de l'acte est occupé par le duo («Già nella notte densa») où les deux époux évoquent les origines de leur amour.

DEUXIÈME ACTE

Après avoir conseillé à Cassio de demander à Desdemona d'intercéder auprès d'Othello pour qu'il puisse recouvrer son grade, Iago exprime dans un 'Credo' blasphématoire les fondements de son procédé («Credo in un Dio crudel che m'ha creato»). Ensuite, il commence à insinuer dans le cœur d'Othello des soupçons à l'égard de Desdemona et Cassio. Le spectacle de Desdemona doucement intégrée dans la communauté chypriote attendrit Othello, mais sa prière, qui suit, en faveur de Cassio l'inquiète. En cette même occasion un mouchoir, offert par Desdemona à Othello pour soulager son mal de tête, est jeté à terre par ce dernier, ramassé par Emilia (mezzo-soprano), femme de Iago, et subtilisé par Iago, qui entend s'en servir pour prouver à Othello l'adultère de sa femme («Dammi la dolce e lieta l parola del perdono»). Othello, au comble de l'angoisse, sent que ses raisons de vie s'évanouissent («Ora e per sempre addio, sante memorie») et demande avec fureur une preuve à Iago; celui-ci raconte alors avoir entendu Cassio divaguer à propos de Desdemona dans son sommeil («Era la notte») et prétend avoir vu entre les mains de Cassio le mouchoir de la femme. L'acte se termine par le serment solennel de vengeance d'Othello, auquel Iago s'unit («Sì, pel ciel marmoreo giuro!»).



Otello a Venezia. Bozzetti di Mauro Carosi per gli atti I e II. PalaFenice al Tronchetto, 2002.

TROISIÈME ACTE

Othello exige que Desdemona lui donne le mouchoir («Dio ti giocondi, o sposo»), l'accable d'injures qu'elle ne comprend pas et la chasse, puis laisse déborder tout son désespoir («Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali»). Ensuite, suivant ses accords avec Iago, il se cache pour épier l'entretien de ce dernier avec Cassio, qui a trouvé le mouchoir dans son logement («Vieni; l'aula è deserta»); de plus, Iago parvient à lui arracher quelques mots frivoles à propos de son amante Bianca de sorte qu'Othello les croit rapportés à Desdemona. À cet instant le navire vénitien arrive, en apportant une ordonnance qui rappelle Othello à Venise et confie le gouvernement de Chypre à Cassio; Othello s'en prend violemment à Desdemona, au grand scandale de tous («A terra!... sì... nel livido l fango...»). Iago excite de nouveau Roderigo contre Cassio et quand Othello s'évanouit, après avoir renvoyé tous les autres, il célèbre son triomphe sur le maure prostré.

QUATRIÈME ACTE

Desdemona a le cœur plein de tristes pressentiments; elle chante la 'Chanson du saule', qui raconte un amour malheureux, puis dit sa prière («Ave Maria, piena di grazia») et s'endort. Othello entre et l'embrasse, en la réveillant. Après un dialogue animé, où encore une fois l'attitude de Desdemona joue contre elle (elle se montre désespérée en entendant la nouvelle – d'ailleurs fautive – de la mort de Cassio), Othello l'étrangle. Emilia arrive en apportant, au contraire, la nouvelle de la mort de Roderigo, tué par Cassio. En face du corps de Desdemona, elle révèle à Othello – trop tard – la vérité sur le mouchoir; les autres accourent et émergent alors toutes les phases de la machination de Iago, qui fuit sans se disculper. Othello se donne la mort après avoir embrassé Desdemona une dernière fois.

Synopsis

ACT ONE

The Moor general Othello (tenor) lands in Cyprus in the midst of a terrible storm, announcing his great victory over the Turks («Esultate! L'orgoglio musulmano»). His ensign Iago (baritone) is consoling Roderigo (tenor), a young Venetian who is in love with Desdemona, Othello's wife. He reassures him that he will do everything he can to destroy their love since he, too, hates Othello because he chose Cassio (tenor) as his deputy. During the celebrations («Fuoco di gioia!») Iago makes Cassio drink («Innaffia l'ugola») and tells Roderigo to provoke him – a fight ensues and Cassio wounds Montano, the former governor of the island (bass). Othello and Desdemona come rushing to the scene and he is immediately degraded. The finale of the act is the duet («Già nella notte densa») in which husband and wife recall the origins of their love.

ACT TWO

After having advised Cassio to induce Desdemona to plead for his reinstatement, Iago reveals the true motives for his behaviour in his blasphemous 'Credo' («Credo in un Dio crudel che m'ha creato»). He then begins to sow seeds of doubt in Othello's mind about Desdemona and Cassio. Othello is moved by Desdemona's gentle singing with the Cypriot girls but her prayer in Cassio's favour suddenly awakens his jealousy. Desdemona gives Othello a handkerchief to soothe the pain in his head but he throws it on the floor and it is picked up by Iago's wife, Emilia (mezzosoprano). Her husband then takes it so he can use it as proof of adultery («Dammi la dolce e lieta l

parola del perdono»). At the height of his anguish, Othello voices his grief at his loss of peace of mind («Ora e per sempre addio sante memorie») and angrily asks Iago for proof. Iago tells him he heard Cassio talking of Desdemona in a dream («Era la notte») and claims he saw her handkerchief in his hand. The act closes with Othello solemnly swearing vengeance and Iago joining him in his oath.

ACT THREE

Othello asks Desdemona for the handkerchief («Dio ti giocondi, o sposo»), he angrily throws insults at her – she is completely unaware of the cause - and then sends her away, giving vent to his own desperation («Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali»). Then, as had previously been agreed upon with Iago, he hides so that he can eavesdrop on the conversation with Cassio, who has found the handkerchief in his rooms («Vieni; l'aula è deserta»). He is led to banter about his beloved Bianca in such a way that Othello believes he is speaking of Desdemona. Meanwhile the Venetian ship arrives with a decree recalling Othello and nominating Cassio as governor of Cyprus; amidst the general confusion Othello strikes Desdemona down («A terra!... sì... nel livido l fango...»). Iago stirs up Roderigo against Cassio once more and when Othello faints after everyone has left, he claims his triumph.

ACT FOUR

Overcome with melancholy premonitions, Desdemona sings the 'Song of the willow' that tells of an unhappy love. She prays («Ave Maria, piena di grazia») before falling asleep. Othello enters and awakens her with a kiss. After an agitated dialogue in which Desdemona continues to do herself more harm (she is in despair when she hears of Cassio's death – which is not even true) Othello strangles her. Emilia enters with the news that Cassio has killed Roderigo. When she sees Desdemona dying, she tells Othello the truth about the handkerchief. The others arrive and all of a sudden Iago's plan is revealed – leading him to flee without even trying to defend himself. Othello kills himself after kissing Desdemona for the last time.

Handlung

ERSTER AKT

Während eines Sturmes legt das Schiff des Mohren Othello (Tenor) auf Zypern an. Der Befehlshaber verkündet einen großen Sieg über die Türken („Esultate! L'orgoglio musulmano“ / „Freut euch! Der Hochmut der Muselmanen“). Sein Fähnrich Jago (Bariton) tröstet Roderigo (Tenor), einen jungen Venezianer, der in Othellos Braut Desdemona (Sopran) verliebt ist. Er versichert ihm, alles Mögliche zu tun, um die Liebe der Brautleute zu zerstören, denn er hasst Othello, weil er ihm Cassio (Tenor) als Statthalter vorgezogen hat. Während des großen Volksfestes („Fuoco di gioia!“ / „Freudenfeuer!“) macht Jago Cassio betrunken („Innaffia l'ugola“ / „Begieße das Zäpfchen“) und veranlasst Roderigo, ihn herauszufordern. Es entbrennt ein Handgemenge: Cassio verletzt den vorheriger Gouverneur der Insel, Montano (Bass), und wird unverzüglich von Othello, der zusammen mit Desdemona herbeigeeilt ist, seiner Würden enthoben. Das Finale des ersten Akts wird von einem Duett bestimmt („Già nella notte densa“ / „Schon in tiefster Nacht“), in dem die Brautleute die Anfänge ihrer Liebe wachrufen.

ZWEITER AKT

Nachdem er Cassio geraten hat, Desdemona um ihre Fürsprache zu bitten, um seinen Rang wiederzuerlangen, stellt Jago in einem gotteslästerlichen 'Credo' die Beweggründe seines eigenen Handelns dar („Credo in un Dio crudel che m'ha creato“ / „Ich glaube an einen grausamen Gott das hat mich geschaffen“). Dann beginnt er, in Othello Zweifel über Desdemona und Cassio zu schüren. Othello ist zutiefst bewegt, als er Desdemona inmitten der zypriotischen Gemeinschaft sieht, doch ihre darauffolgende Bitte zugunsten Cassios lässt ihn aufmerken. Bei dieser Gelegenheit wirft Othello ein Taschentuch zu Boden, das ihm Desdemona reichte, um seine Kopfschmerzen zu lindern. Emilia (Mezzosopran), Jagos Frau, hebt das Taschentuch auf, das ihr Mann ihr allerdings entwendet, um es als Beweis für die Untreue zu benutzen („Dammi la dolce e lieta | parola del perdono“ / „Gib mir das süße und fröhliche / Wort des Verzeihens“). Auf dem Höhepunkt seiner Angst fühlt Othello die Grundlage seines Lebens schwinden („Ora e per sempre addio san-te memorie“ / „Lebt wohl, heilige Erinnerungen, jetzt und für immer“) und fordert wütend von Jago einen Beweis. Jago berichtet ihm, dass er Cassio im Traum für Desdemona schwärmen gehört habe („Era la notte“ / „Es war Nacht“), und behauptet, in seiner Hand ihr Taschentuch gesehen zu haben. Der Akt schließt mit dem feierlichen Racheschwur Othellos, dem sich Jago anschließt („Si, pel ciel marmoreo giuro!“ / „Ja, dem marmornen Himmel schwöre ich!“).

DRITTER AKT

Othello bittet Desdemona, ihm das Taschentuch zu geben („Dio ti giocondi, o sposo“ / „Gott möge dich erheitern, oh mein Bräutigam“), bedeckt sie mit heftigen Vorwürfen, die sie nicht versteht, und jagt sie weg. Er erfährt einen leidenschaftlichen Gefühlsausbruch der Verzweiflung („Dio! Mi potevi scagliar tutti i mali“ / „Oh Gott! Du hättest mir alles Böse entgegenschleudern können“). Dann versteckt er sich, wie er es mit Jago besprochen hatte, und belauscht Desdemonas Gespräch mit Cassio, der in seinen Gemächern das Taschentuch gefunden hat („Vieni; l'aula è deserta“ / „Komm herbei; die Halle ist menschenleer“). Zu allem Überfluss lässt Cassio einige leichtfertige Worte über seine Geliebte Bianca fallen, so dass Othello glaubt, damit sei Desdemona gemeint. Währenddessen landet das venezianische Schiff an. Man verkündet ein Dekret, das Othello zurückruft und Cassio die Regierung Zyperns überträgt. Im allgemeinen Tumult greift Othello Desdemona an („A terra!... sì... nel livido / fango...“ / „Zu Boden!... Ja... im schwarzbraunen / Schmutz...“); Jago hetzt aufs Neue Roderigo gegen Cassio auf und feiert seinen Triumph über Othello, als dieser alle anderen wegschickt und danach ohnmächtig wird.

VIERTER AKT

Voller böser Vorahnungen singt Desdemona das ‚Lied von der Trauerweide‘, das von einer unglücklichen Liebe handelt, dann betet sie („Ave Maria, piena di grazia“ / „Sei begrüßet, Maria, voll der Gnaden“) und schläft ein. Othello kommt herein und küsst sie. Desdemona erwacht. Nach einem heftigen Zwiegespräch, in dem Desdemona wieder einmal ein entlarvendes Verhalten an den Tag legt (sie zeigt tiefe Verzweiflung angesichts der falschen Nachricht, dass Cassio tot sei), erdrosselt sie Othello. Emilia kommt herein und überbringt die Nachricht vom Tod Roderigos, der von Cassio umgebracht wurde. Als sie die sterbende Desdemona sieht, enthüllt sie Othello gegenüber zu spät die Wahrheit über das Taschentuch. Dann eilen die anderen herbei und decken Zug um Zug Jagos Plan auf, der ohne sich zu rechtfertigen flieht. Während er Desdemona ein letztes Mal küsst, begeht Othello Selbstmord.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Otello da Cipro a Venezia

La drammatica riunione di Venezia e del Veneto con l'Italia era stata ottenuta faticosamente nella terza guerra di indipendenza, dopo che il massimo teatro veneziano, come manifestazione di patriottismo, aveva taciuto per sette anni. Ma verso la fine degli anni Ottanta La Fenice torna a vivere stagioni felici, e un rinnovato interesse per il genere operistico si concretizza in una maggiore presenza nelle assemblee della Società proprietaria, come per la riunione del gennaio 1887 quando ventidue soci ne rappresenteranno cinquantasette, praticamente l'insieme di tutta la proprietà effettiva.

La stagione di carnevale e quaresima del 1885-1886, gestita dall'impresa Piontelli, apre con *Aida*, prosegue con le recentissime *Villi* di Giacomo Puccini (diciassette recite per entrambe), mentre sono comprese in una decina di serate *Marion Delorme* di Amilcare Ponchielli (a neppure un anno dall'esordio milanese), la prima assoluta di *Leonora* di Gian Raimondo Serponti, e *Norma*. Ma il pezzo forte è certamente il ballo *Excelsior*: ben trentatré recite pressoché consecutive (successo puntualmente bissato nel febbraio del 1900). Il buon andamento della stagione induce la dirigenza a proporre una breve apertura estiva, caso veramente raro nella storia non solo della Fenice ma di tutti i teatri veneziani (fino all'avvento dell'aria condizionata), affidata al locale e poco pratico impresario Brocco: recite quasi al minimo (una decina in tutto) della *Favorita* e del semipertino *Rigoletto*, che attestano comunque una vitalità in altri tempi sconosciuta.

Ancora qualche mese e l'affidabilissimo Piontelli si riaggiudica l'appalto della stagione di carnevale e quaresima 1886-1887: cinque le opere prodotte, e il loro numero ridotto garantisce che non si prevedano fiaschi tali da rendere necessarie sostituzioni improvvisate. L'apertura è affidata a *Mefistofele* di Arrigo Boito, già accolto alla Fenice con un successo inaspettato nel marzo del 1879: la sua struttura di 'opera-ballo' evita inoltre l'incomodo di dover allestire spettacoli di danza autonomi.¹ Dopo la pallida *Lucia di Lammermoor* di Elvira Repetto-Trisolini (solo quattro recite) trionfa un'altra opera-ballo: si tratta del *Tannhäuser*, undici riprese, delle quali le prime interamente dedicate al capolavoro wagneriano e successivamente associate ancora al ballo *La stella di Granata*, com'era accaduto con *Mefistofele*. L'opera di Wagner debutta alla Fenice, affidata alle voci di Lina Cerne e di Stefano Caylus, interpreti poco noti ma che all'epoca conobbero una discreta fama. La stagione prosegue con una prima assoluta: *Re Nala* di Vincenzo Valle e Antonio Smareglia, terza opera-ballo e successo mancato (quattro serate consecutive) ma non fiasco.² Cer-

¹ La definizione di «opera-ballo», che presuppone un lavoro lirico con l'inserimento di un balletto (sulla falsariga del *grand-opéra* francese) fu adattata nel *fin de siècle*, anche a opere nate in precedenza (cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Opera, Opera-ballo e «grand-opéra»: commistioni stilistiche e ricezione critica nell'Italia teatrale di secondo Ottocento (1860-1870)*, «Opera & Libretto», II, Firenze, Olschki, 1993, pp. 283-349.

² Quattro serate rappresentano per i canoni teatrali dell'epoca un numero sufficiente di recite per definire una *performance* almeno onesta.

tamente tranquilla è la strada percorsa da *Edmea* di Alfredo Catalani, che conclude la stagione con le sue sei recite: anche questa risulta essere una prima per il massimo teatro veneziano, a neppure un anno di distanza dalla *première* scaligera.

Su queste premesse si avvia la stagione di primavera del 1887, che verrà interamente dedicata a due opere che vantano una stretta parentela con Venezia stessa, a partire dalla *Gioconda*, che si svolge tra i canali della laguna tenebrosa dipinta nel Romanticismo. *Otello* rappresenta un po' la storia di un legame mancato: se il gonfalone di San Marco sventola gagliardo negli allestimenti dell'opera, e se Cipro è terra della Serenissima anche a ridosso della conquista turca, manca infatti quell'atto primo della tragedia shakespeariana ambientato nella città lagunare, che molto ha fatto discutere gli esegeti verdiani riguardo la scomparsa della figura del padre di Desdemona.³

L'organizzazione della stagione primaverile segue una strada diversa da quella tenuta dalla oramai quasi centenaria Società proprietaria. Poiché le recite vogliono celebrare al massimo livello l'apertura della Esposizione nazionale artistica, il motore di questa nuova avventura non è però La Fenice bensì il Comune di Venezia, come emerge chiaramente dai lavori dell'assemblea del 29 gennaio 1887:

Ordine del giorno

1° Deliberazioni sulla domanda prodotta dal locale Municipio allo scopo di ottenere dalla Società proprietaria l'uso del Teatro con tutti i palchi disponibili, più la somma di lire ventimila per darvi la nuova opera *Otello* del maestro Verdi, preceduta da altra opera, nella circostanza in cui verrà inaugurata la prossima Esposizione nazionale artistica.

2° Deliberazioni sulla domanda prodotta dall'impresa Piontelli Rho e comp. tendente ad avere l'uso del Teatro coi palchi disponibili, dalla metà del mese di aprile p.v. a tutto settembre circa, per darvi non meno di quattro opere con artisti di cartello e per non meno di trentasei rappresentazioni, senza alcun concorso pecuniario da parte della Società proprietaria.⁴

Le perplessità emergono fin dalle prime battute della discussione: il conte Giustinian si informa come prima cosa della durata effettiva della breve stagione, prevista in una dozzina di recite, per poi chiedere se si riuscirà a dare *Otello* immediatamente a ridosso della prima assoluta. Risponde il conte Tornielli: pur non avendo avuto a che fare con le trattative, può assicurare che *Otello* verrebbe dato a Venezia subito dopo Roma, basta che venga mantenuta come data ultima la metà circa di maggio. Un'attesa ulteriore priverebbe la Fenice di questo vantaggio temporaneo.

È però la domanda successiva che non può fare a meno di imbarazzare la direzione: Giacomo Levi si dice assai perplesso circa la frase generica che assicura in linea di massima la presenza degli interpreti della Scala. Anche se non si possono prevedere malattie in anticipo, è anche altrettanto vero che un'eventuale assenza, ad esempio, di Francesco Tamagno, come non manca di sottolineare Fornoni, verrebbe vissuta come inaccettabile da parte del pubblico veneziano, privato di un interprete già annunciato. Fornoni afferma inoltre che le spese debbano essere sostenute dal Municipio o dall'Impresa, e «crede infine che per l'importanza di un tale spettacolo la Società quantunque venga richiesta di un sacrificio, deve farlo». E nota ancora che «mentre forse il Comune fu troppo aspro nelle sue ripulse allorquando si trattava di concorrere per l'apertura del Teatro, vede oggi con una certa compiacenza riconosciuta l'importanza dell'esistenza del Teatro stessa in simili solennità, cose queste che vorrebbe venisse espressa al Municipio».

³ Fra i primi a discuterla in maniera significativa si ricordi almeno LUIGI BALDACCÌ, *Padri e figli*, in ID., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 177-202: 199-201.

⁴ Archivio storico del Teatro La Fenice, Busta 60, fascicolo 383, 29 gennaio 1887, Processo Verbale. Le citazioni seguenti vengono da questo documento.



Otello a Venezia. Bozzetti per gli atti I e II. Teatro La Fenice, 1957 (Archivio storico del Teatro La Fenice).



Otello a Venezia. Scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Regia di Herbert Graf. Palazzo Ducale, 1960 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Suona quindi durissima nei modi ma anche nella sostanza la replica di Alessandro Levi, che lamenta come una mancanza da parte della dirigenza del teatro il doversi sentire in qualche modo a rimorchio di decisioni prese altrove, segnatamente in Comune. La posizione di Levi risulta però nella realtà dei fatti ben più morbida di quanto non paia: è evidentemente una delle caratteristiche degli affari tirare la corda su alcuni aspetti per ottenere alcuni importanti benefici: da una parte si manifesta l'incertezza dell'esito (con estrema cautela: «spettacolo interessante è vero del cui successo non dubita ma che del resto non è ancora noto»), dall'altra lamenta le spese e le difficoltà di mantenere gli spettacoli invernali per poi perdere la disponibilità dei palchi in primavera. La risposta di Fornoni è però molto chiara e punta ancora una volta sull'orgoglio della Fenice; è costretto ad ammettere la scarsa delicatezza del Municipio, ma ricorda anche come non a caso ci si trovi lì a decidere che fare, e soprattutto è molto chiaro sulle eventuali responsabilità che i contrari potrebbero doversi addossare. La votazione finale ammette la nuova iniziativa impresariale, sottraendo alla impresa alcune clausole puramente economiche; è così posta in votazione, e appoggiata dallo stesso Alessandro Levi, la mozione che dà il via libera all'*Otello* ma con condizioni economiche ben più favorevoli. Sarà solo con il successivo verbale del 14 aprile 1887 che la stagione assumerà le caratteristiche che oggi conosciamo attraverso la cronologia degli spettacoli.

L'archivio storico conserva naturalmente anche i listini degli introiti delle serate della stagione: le sette recite iniziali, dedicate alla *Gioconda*, portano ad un incasso di 31.360,50 lire (con una media serale di 4.480 lire), mentre l'incasso complessivo sale a ben 108.709 lire con le restanti sei recite di *Otello*, che surclassa il lavoro precedente con una media di oltre 12.891 lire, dimostrando ancora una volta l'indiscutibile gradimento del pubblico veneziano nei confronti della musica di Giuseppe Verdi.

La sera del 17 maggio Francesco Tamagno (che, nonostante la poderosa gufata dei soci del teatro non si ammala affatto) e Victor Maurel portano al trionfo anche a Venezia la penultima opera di Giuseppe Verdi. Alle pubblicità di profumi, belletti e creme di bellezza; al 'Ferro Quevenne' e allo Ioduro di ferro (ricostituenti allora assai in voga), il quotidiano locale unisce un ampio articolo sulla serata precedente: «Fu un grande trionfo quello di iersera alla Fenice».⁵ E se gli appassionati non riempirono completamente il teatro lo si deve all'altissimo prezzo del biglietto, dieci lire ma ben spese, visto che al termine della serata «il pubblico non ebbe più ritegno e plaudì col più schietto entusiasmo pensando a Verdi, e dolente di non poter manifestare a lui presente tutta la sua ammirazione».

⁵ «La gazzetta di Venezia», 18 maggio 1887.

Otello al Teatro La Fenice

Dramma lirico in quattro atti di Arrigo Boito, tratto dall'omonimo dramma di William Shakespeare, musica di Giuseppe Verdi; ordine dei personaggi: 1. Otello 2. Jago 3. Cassio 4. Roderigo 5. Lodovico 6. Montano 7. Un araldo 8. Desdemona 9. Emilia.

1887 – *Stagione di primavera*

17 maggio 1887 (10 recite).

1. Francesco Tamagno 2. Vittorio Maurel 3. Giovanni Paroli 4. Roberto Ramini 5. Francesco Navarrini 6. Napoleone Limonta 7. Giovanni Masetti 8. Adalgisa Gabbi 9. Erina Borlinetto – M° conc.: Franco Faccio; m° coro: Raffaele Carcano; m° banda: Jacopo Calascione; dir. e fornitore dei macchinismi: Ercole Sormani; scen.: Giovanni Zuccarelli; cost.: Ditta Vicinelli.

1891-1892 – *Stagione di carnevale*

17 febbraio 1892 (5 recite).

1. Ferruccio Giannini (Giovanni Battista De Negri) 2. Leone Fumagalli 3. Giuseppe Paroli 4. Nicola Albert 5. Ferdinando Fabbro 6-7. Antonio Volponi 8. Assunzione Lantes (Mila Kupfer Berger) 9. Maddalena Galfrè – M° conc.: Gaetano Cimini; m° coro: Giuseppe Dalfiume; dir. scena: Gaetano Archinti; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Sartoria teatrale Chiappa.

1904-1905 – *Stagione di carnevale*

18 febbraio 1905 (8 recite).

1. Giovanni Lunardi (Carlo Mariani) 2. Pasquale Amato 3. Luigi Penso Boldrini 4. Agostino Spadoni 5. Giovanni Cremonesi 6. Pietro Francalancia 8. Ilda Longari Ponzoni 9. Emma Decima – M° conc.: Vittorio Mingardi; m° coro: Vittore Veneziani; dir. scena: Cesare Sonnino.

1912-1913 – *Stagione di carnevale-quaresima*

19 febbraio 1912 (13 recite).

1. Francesco Fazzini 2. Enrico Nani 3. Romeo Boscucci 4. Palmiro Domenichetti 5. Enrico Molinari 6. Angelo Zoni 8. Sara Fidelia Solari 9. Adele Ponzano – M° conc.: Giovanni Baldi Zenoni; m° coro: Vittore Veneziani dir. messa in scena e cor.: Armando Beruccini; cost.: Adelchi Zamperoni.

1929 – *Stagione di carnevale*

26 gennaio 1929 (8 recite).

1. Renato Zanelli (Domenico Apostolescu) 2. Edmondo Grandini 3. Gino Treves 4. Giuseppe Soravia 5. Abele Carnevali 6-7. Mario Fornarola 8. Olga Brancucci 9. Rosetta Residori – M° conc.: Aldo Zeetti; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. scena: Federico Coralupi.

1943 – *Manifestazioni dell'anno XXI*

2 aprile 1943 (3 recite).

1. Francesco Merli (Aureliano Pertile) 2. Piero Biasini 3. Fernando Alfieri 4. Vladimiro Lozzi 5. Camillo Righini 6. Camillo Nannini 8. Germana Di Giulio 9. Beniamina Cassinelli – M° conc.: Giuseppe Del Campo; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Piccinato; dir. scena: Augusto Cardì; scen.: Edoardo Marchioro; cor.: Maria Golferini.

1946-1947 – Stagione lirica invernale

14 febbraio 1947 (3 recite).

1. Francesco Battaglia 2. Giovanni Inghilleri 3. Cesare Masini Sperti 4. Sante Messina 5. Enrico Formichi 6. Alessandro Pellegrini 7. Ferruccio Zenere 8. Renata Tebaldi 9. Aida Londei – M° conc.: Mario Rossi (Ettore Gracis); m° coro: Sante Zanon; reg.: Livio Luzzato; dir. scena: Aldo Mirabella Vassallo, Augusto Cardì; scen.: Ercole Sormani; cost.: Casa d'arte Cerratelli.

1956-1957 – Stagione lirica invernale

22 gennaio 1957 (3 recite).

1. Carlo Guichandut 2. Ugo Savarese 3. Adelio Zagonara 4. Ottorino Begali 5. Lorenzo Gaetani 6. Uberto Scaglione 7. Umberto Valesin 8. Rosanna Carteri 9. Annamaria Canali – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; M° coro: Sante Zanon; m° banda: Aldo Ceccherini; reg.: Riccardo Moresco; scen.: Ercole Sormani; cost.: Casa d'arte Cerratelli.

1959-1960 – Cortile di Palazzo Ducale

6 agosto 1960 (5 recite).

1. Mario Del Monaco (Dimitr Usunov) 2. Tito Gobbi 3. Gianluigi Colman (Mario Carlin) 4. Athos Cesarini 5. Alessandro Maddalena 6. Enzo Viaro 7. Uberto Scaglione 8. Marcella Pobbe 9. Luisa Ribacchi – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; reg.: Herbert Graf; dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1962 – Manifestazioni estive. Cortile di Palazzo Ducale

4 agosto 1962 (5 recite).

1. Dimitr Usunov (Gino Bonelli) 2. Tito Gobbi 3. Renzo Casellato 4. Mario Guggia 5. Silvio Maionica (Angelo Nosotti) 6. Enzo Viaro 7. Uberto Scaglione 8. Marcella Pobbe 9. Rosa Laghezza – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; reg.: Herbert Graf; dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1964-1965 – Cortile di Palazzo Ducale

4 agosto 1965 (5 recite).

1. Dimitr Usunov (Pier Miranda Ferraro) 2. Tito Gobbi (Mario Zanasi) 3. Aldo Bottion 4. Augusto Pedroni 5. Alessandro Maddalena (Giovanni Antonini) 6. Angelo Nosotti 7. Giorgio Santi 8. Rita Orlandi (Maria Chiara) 9. Rosa Laghezza (Aida Meneghelli) – M° conc.: Nino Sanzogno (Bruno Bogo); m° coro: Sante Zanon; reg.: Herbert Graf; dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1966 – Manifestazioni estive. Cortile di Palazzo Ducale

31 luglio 1966 (6 recite).

1. Mario Del Monaco (Pier Miranda Ferraro) 2. Tito Gobbi (Aldo Protti) 3. Ermanno Lorenzi (Giorgio Goretti) 4. Augusto Pedroni 5. Alessandro Maddalena (Giovanni Antonini) 6. Giovanni Antonini (Angelo Nosotti) 7. Giorgio Santi (Alberto Carusi) 8. Rita Orlandi Malaspina (Laura Londi) 9. Anna Di Stasio – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Corrado Mirandola; m° banda: Pellegrino Caso; reg.: Herbert Graf; dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1969-1970 – Cortile di Palazzo Ducale

1 agosto 1970 (6 recite).

1. Pier Miranda Ferraro (Charles Craig) 2. Anselmo Colzani 3. Berardino Trotta (Oslavio Di Credico) 4. Guido Fabbris 5. Giovanni Antonini 6. Pino Secchi (Bruno Tessari) 7. Bruno Tessari (Paolo Cesari) 8. Marcella Pobbe



Otello a Venezia. Scene e costumi di Veniero Colasanti e John Moore. Regia di Herbert Graf. Palazzo Ducale, 1960 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

Otello a Venezia. Scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Regia di Alberto Fassini. Teatro La Fenice, 1979 (Archivio storico del Teatro La Fenice).

(Ileana Meriggioli) 9. Anna Di Stasio - M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Herbert Graf (ripr. da Carlo Maestrini); dir. scena: Mario Boschini; adattamento scen. e cost.: Veniero Colasanti e John Moore; cor.: Mariella Turitto.

1979 – *Opera Concerto Balletto*

12 luglio 1979 (5 recite).

1. Guy Chauvet 2. Silvano Carroli 3. Nicola Tagger 4. Aronne Ceroni 5. Bruno Marangoni 6. Giuseppe Zecchillo 7. Paolo Cesari 8. Katia Ricciarelli (Mikawo Kuo Matsumoto) 9. Federica Nicolich (Jolanda Michieli) – M° conc.: Eliahu Inbal; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pierluigi Pizzi; all.: Teatro Verdi di Trieste.

2002 – *Stagione di lirica e balletto*. Venezia, PalaFenice al Tronchetto

26 marzo 2002 (7 recite)

1. Vladimir Galouzine (Gabriel Sadé) 2. Renato Bruson (Ambrogio Maestri) 3. Rogelio Marin 4. Alessandro Cosentino 5. Francesco Palmieri 6. Carlo Di Cristoforo 7. Paolo Drigo 8. Dimitra Theodossiou (Tamar Iveri) 9. Gisella Pasino – M° conc. dir. d'orch.: Marcello Viotti (Giuseppe Marotta); m° coro: Guillaume Tourniaire; reg.: Alberto Fassini; scen.: Mauro Carosi; cost.: Odette Nicoletti; Piccoli cantori veneziani, m° Mara Bortolato; all.: Teatro San Carlo di Napoli.

2012 – *Stagione di lirica e balletto*. Venezia, Teatro La Fenice

16 novembre 2012 (7 recite)

1. Gregory Kunde (Walter Fraccaro) 2. Lucio Gallo (Dimitri Platanias) 3. Francesco Marsiglia 4. Antonello Ceron 5. Mattia Denti 6. Matteo Ferrara 7. Salvatore Giacalone (Giampaolo Baldin) 8. Leah Crocetto (Carmela Remigio) 9. Elisabetta Martorana – M° conc. dir. d'orch.: Myung-Whun Chung; m° coro: Claudio Marino Moretti; reg.: Francesco Micheli; scen.: Edoardo Sanchi; cost.: Silvia Aymonino; Piccoli Cantori Veneziani, m° coro Diana D'Alessio

2013 – *Festival Lo spirito della musica di Venezia*. Venezia, Cortile di Palazzo Ducale

10 luglio 2013 (3 recite)

1. Gregory Kunde 2. Lucio Gallo 3. Francesco Marsiglia 4. Antonello Ceron 5. Mattia Denti 6. Matteo Ferrara 7. Antonio Casagrande (Enzo Borghetti) 8. Carmela Remigio 9. Elisabetta Martorana – M° conc. dir. d'orch.: Myung-Whun Chung; m° coro: Claudio Marino Moretti; reg.: Francesco Micheli; scen.: Edoardo Sanchi; cost.: Silvia Aymonino; Piccoli Cantori Veneziani, m° coro Diana D'Alessio



Otello a Venezia. Bozzetti di Mauro Carosi per gli atti I e II. PalaFenice al Tronchetto, 2002.

Biografie

MYUNG-WHUN CHUNG

Direttore. Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni. A ventuno vince il secondo premio al Concorso pianistico Čajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato inoltre direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato Artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio Victoire de la Musique. Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commandeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal ministro della Cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi per il suo impegno verso il Teatro La Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio Una vita nella musica. Nel 2017 il Presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simon Boccanegra* di Verdi (rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Parallelamente alla sua attività musicale è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato «Uomo dell'anno» dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il «Kumkuan», cioè il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È

attualmente ambasciatore onorario per la cultura della Corea del Sud, il primo nella storia del governo del suo Paese. Chung e i musicisti della Orchestra Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 Ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 il direttore ha ricevuto l'incarico di Goodwill Ambassador dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e la Orchestre Philharmonique de Radio France. Nel novembre 2017 ha diretto *Un ballo in maschera* di Verdi alla Fenice, inaugurando la stagione lirica, e pochi giorni dopo è salito sullo stesso podio per il Concerto di Capodanno, cui è seguita, nel marzo 2018, *La bohème* di Puccini. Nel novembre dello stesso anno ha aperto la stagione sinfonica veneziana con il *Requiem* di Verdi e quella lirica con il *Macbeth*. A gennaio 2019, infine, ha diretto per la seconda volta il Concerto di Capodanno.

FRANCESCO MICHELI

Regista. Nato nel 1972 a Bergamo, laureato in Lettere moderne e diplomato alla Scuola d'Arte drammatica Paolo Grassi di Milano, debutta nella regia d'opera nel 1997 con *La cantarina* di Piccinni (Museo della Scala) e con il progetto Opera Domani (ASLICO). Ha curato la regia di lavori di Gluck, Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Spontini, Rossini (*Il barbiere di Siviglia*, *Il turco in Italia*), Verdi (*Nabucco*, *Il trovatore*, *Otello*), Puccini (*La bohème*), Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Mendelssohn, Rimskij-Korsakov, Gounod (*Roméo et Juliette*), Massenet, Bussotti, Ambrosini (*Il killer di parole*, Premio Abbiati 2010), Bossero, D'Aquila per i più importanti teatri nazionali e internazionali. Il desiderio di dar forma a un teatro lirico di ricerca, lo porta a produrre molteplici iniziative fino a *Bianco, Rosso e Verdi* (Premio Abbiati 2009). Per la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia è autore, dal 2004, della rassegna lirica sperimentale Opera Off. Insegna regia all'Accademia di Brera e collabora con Sky Classica. Dal 2011 cura progetti sperimentali per la Filarmonica della Scala. Dal 2012 è direttore artistico dello Sferisterio Opera Festival di Macerata. In Fenice allestisce *La bohème* (2018, 2017, 2014, 2012 e 2011), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Otello*, anche in *tournee* in Giappone (2013 e 2012), *Il killer di parole* (2010). Tra gli ultimi impegni, *Aida* a Bologna e Macerata, *Otello* al Filarmonico di Verona, *Lucia di Lammermoor* a Bordeaux, *Il trovatore* e *La traviata* a Firenze, *La creazione del mondo* di Donizetti a Bergamo.

EDOARDO SANCHI

Scenografo. Si diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano; dal 1985 al 1990 è assistente di artisti quali Margherita Palli, Gabbris Ferrari, Michel Lebois, Quirino Conti, Franco Zeffirelli, Ambra Danon e Gianni Quaranta. Inizia la sua attività di scenografo collaborando con diversi registi: David Brandon, Giorgio Marini, Roberto Paci Dalò, Italo Nunziata, Franco Ripa di Meana, Ruggero Cappuccio, Damiano Michieletto, Francesco Micheli, Guy Montavon, Giorgio Barberio Corsetti, Michele Placido, Marco Martinelli, Micha Van Hoecke, Marco Gandini, Stefano Mazzonis, Ivan Cavallari, Guy Montavon e Federico Tiezzi. Lavora per teatri e festival fra i quali Scala, Fenice, Arena di Verona, Comunale di Bologna, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, Ravenna Festival, Verdi di Trieste, Regio di Torino, Massimo di Palermo, Opéra Théâtre d'Avignon, Festival Verdi di Parma, Festival Mozart de La Coruña, Salzburger Pfingsfestspiele, Wexford Festival Opera, National Centre for Performing Arts di Pechino, Opéra di Strasburgo, Tokio Bunkamura Orchard Hall. Tra gli impegni recenti si segnalano *Aida* a Bologna e Macerata, *Otello* al Filarmonico di Verona, *Tosca* alle Terme di Caracalla, *Roméo et Juliette* di Gounod all'Arena, *Otello* e *La bohème* alla Fenice, *Andrea Chénier* allo Staatstheater di Nürnberg.

SILVIA AYMONINO

Costumista. Nata a Roma, ha iniziato la sua carriera ancora giovanissima, lavorando dal 1985 al 1994 presso la Sartoria Tirelli, e avendo la fortuna di collaborare con maestri come Piero Tosi, Gabriella Pescucci, Maurizio Millenotti, Pier Luigi Pizzi e molti altri, fino a incontrare Hugo De Ana di cui è stata per molti anni assistente. Dal 1996 comincia a firmare i costumi per l'opera e per la prosa collaborando con i più vari teatri, nazionali e internazionali, e con registi come Muscato, Mariani, Ronconi, Michieletto, Micheli e molti altri. Negli stessi anni inizia a collaborare con produzioni straniere, prima nelle pubblicità e poi nelle serie televisive come *costume elo wardrobe supervisor*. Mestieri che svolgerà poi in varie cerimonie olimpiche, come Torino 2006, Londra 2012, Sochi 2014 (firmando di queste ultime anche i costumi di una delle cerimonie) fino a Rio 2016. Ha tenuto corsi o lezioni alla Scuola dell'Opera di Bologna, all'Accademia di Belle Arti di Milano e Venezia, alla scuola di musica Showa di Tokyo e allo IED di Roma. Tra i suoi lavori più recenti, la riduzione in prosa del *Nome della rosa* per lo Stabile di Torino con la regia di Leo Muscato, una nuova produzione della *Lucia di Lammermoor* per il Comunale di Bologna e *La traviata* alle Terme di Caracalla, entrambe con la regia di Lorenzo Mariani; *L'elisir d'amore* al Macerata Opera Festival, *Tempo di Chet* allo Stabile di Bolzano e *Un ballo in maschera* al San Carlo di Napoli.

MARCO BERTI

Tenore, interprete del ruolo di Otello. Comasco di nascita, nel 1989 si è diplomato in canto al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano sotto la guida di Giovanna Canetti e ha proseguito gli studi di perfezionamento con Adelaide Saraceni, Pier Miranda Ferrero e Gianfranca Ostini. Dopo aver vinto il Concorso internazionale Giacomantonio, nel 1990 debutta a Cosenza nel ruolo di Pinkerton in *Madama Butterfly*. Da allora, la sua ascesa artistica non si è mai arrestata e la sua carriera si è costantemente consolidata nei principali teatri italiani ed esteri. Radamés, Riccardo, Adorno, Manrico, Ernani e Otello sono le sue più acclamate interpretazioni verdiane, ma vanno citati anche i ruoli pucciniani nei quali è interprete ugualmente apprezzato: Calaf, Des Grieux, Pinkerton, Cavaradossi ed Edgar nell'opera omonima. Grande successo ha riscosso anche nei panni di don José nella *Carmen* e in quelli di Canio nei *Pagliacci*. Conteso dai direttori artistici dei maggiori teatri e dei festival più prestigiosi del mondo, è stato diretto, tra gli altri, da Gavazzeni, Mehta, Maazel, Muti, Pappano, Oren, Conlon, Levine, Luisotti, Renzetti e ha lavorato con registi quali Zeffirelli, Pizzi, Pier'Alli, Cavani, Bondy, Ozpetek.

DALIBOR JENIS

Baritono, interprete del ruolo di Jago. Di origini slovene, ha calcato i palcoscenici dei più prestigiosi teatri del mondo, fra i quali Scala, Royal Opera House Covent Garden di Londra, Opéra National di Parigi, Wiener Staatsoper, Theater an der Wien, Deutsche Oper di Berlino, Bayerische Staatsoper di Monaco, Edinburgh International Festival, Los Angeles Opera, New National Theatre di Tokyo, Opera Australia, Arena di Verona, Opera di Roma, Maggio Musicale Fiorentino, Regio di Torino, Massimo di Palermo. Ha collaborato con direttori del calibro di Conlon, Fisch, Gatti, Nosedà, Palumbo e Zedda. Nella stagione 2017-2018 ha interpretato *Il trovatore* alla Frankfurt Opera, *Macbeth* al Théâtre des Champs Elysées, *Simon Boccanegra* alla Scala, *Otello* alla Wiener Staatsoper, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* alla Deutsche Oper di Berlino, *Carmen* a Las Palmas e *Rigoletto* all'Opera Australia di Sydney. In seguito ha cantato ancora *Rigoletto* all'Opernhaus di Lipsia e allo Staatstheater di Stoccarda, *Manon Lescaut* al Bol'shoj e *Nabucco* alla Bayerische Staatsoper di Monaco.

MATTEO MEZZARO

Tenore, interprete del ruolo di Cassio. Si laurea in canto rinascimentale e barocco, organo e composizione organistica; parallelamente agli studi accademici si avvicina al repertorio operistico, che perfeziona con Sergio Bertocchi. Ha lavorato con direttori d'orchestra quali Chailly, Auguin, Ferro, Galli, Rigon, Sardelli Bressan, Pasqualetti, Ciampa, Pérez-Sierra, Rota, Callegari, Rolli, Pionner, Valčuha, Grazioli e registi come Salvatore, Micheli, Antoniozzi, Abbado, Kaegi, Krief, Michieletto, Corradi, Pizzi, Garattini, Vick, Brusa, Grazzini, Stefanutti, Paloscia, Znaniecki, Marconi. Tra i suoi impegni recenti, *La vedova allegra* (Camillo) a Cagliari e Catania, *La gazza ladra* (Antonio) alla Scala, *Roberto Devereux* e *Macbeth* (Malcolm) al Regio di Parma, *Guillaume Tell* (Rodolphe) a Palermo, *Il corsaro* (Selimo) a Piacenza e Modena; *La rondine* (Prunier) e *Un mari a la porte* di Offenbach (Florestan) al Maggio Fiorentino. Alla Fenice incarna Paolino nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa (2008).

ANTONELLO CERON

Tenore, interprete del ruolo di Roderigo. Figlio d'arte, si avvicina al canto dapprima nel repertorio da baritono e in un secondo tempo, con Pier Miranda Ferraro, in quello da tenore. Sotto la guida di Teresa Perdoncin nel 1994 vince il Premio del Castello di Duino, l'anno seguente il Lauri Volpi di Latina e nel 1996 l'Iris Adami Corradetti. Ha lavorato in teatri quali Scala, Filarmónico e Arena di Verona, Opera di Roma, Regio di Torino, Regio di Parma, Massimo di Palermo, Comunale di Bologna, Carlo Felice di Genova, Verdi di Trieste, Tokyo NHK Hall, Colón di Buenos Aires, New Israeli Opera di Tel Aviv, Liceu di Barcelona, Royal Opera House di Muscat. È stato diretto da direttori come Muti, Chung, Chailly, Brignoli, Caetani, Ja, Gatti, Oren, Armiliato, Renzetti, Domingo, Kovatchev, Carella, Bartoletti, Barenboim, Martinenghi, Pidò, Sisillo, Gergiev, Battistoni e ha collaborato con registi quali Vick, Abbado, Zeffirelli, Ronconi, Pizzi, De Bosio, Micheli, Fourny, Lawless, Tiezzi, Cobelli, Corsetti, Lavaudant. Alla Fenice ha cantato in *Norma* (2016), *Attila* (2016) e *Otello* (2013 e 2012).

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Lodovico. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Paisiello, Mozart, Bellini, Verdi (*Simon Boccanegra*, *Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Alla Fenice ha partecipato al *Barbiere di Siviglia* (2018), a *Un ballo in maschera* (2017), *La traviata* (2017, 2016, 2015, 2014, 2013), *Tannhäuser* (2017), *Attila* (2016), *Otello* (2014, 2013 e anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), *L'Africaine* (2013) e *Boris Godunov* (2008). Tra gli ultimi impegni, *La traviata* a Torino e *La forza del destino* a Modena, Piacenza e Reggio Emilia.

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo di Montano. Nato a Padova e diplomato ad Adria, si perfeziona nelle Accademie di Siena e Pesaro e studia con Rajna Kabaivanska. Particolarmente a suo agio nei ruoli brillanti e di carattere, collabora con le più rinomate istituzioni italiane (Scala, Firenze, Venezia, Napoli, Verona, Roma, Bologna, Parma, Pesaro) e internazionali (Madrid, Amsterdam, Vienna, Buenos Aires, Santiago del Cile, Tokyo), diretto da maestri come Barenboim, Gelmetti, Zedda, Chung, Steinberg. Per la Fenice ha cantato in *Richard III* (2018), nella *Traviata* (2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2009), nella *Bohème* (2018, 2017, 2013), in *Car-*

men (2017, 2013, 2012), nel *Medico dei pazzi* (2016), in *The Rake's Progress* (2014), *Otello* (2013, 2012 e anche nella *tournée* in Giappone), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009) e *Boris Godunov* (2008).

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo di Desdemona. Inizia a suonare il violino a cinque anni e intraprende quindi lo studio del canto con Aldo Protti, perfezionandosi con Leone Magiera. Debutta diciannovenne nel ruolo della protagonista dell'opera *Alice* di Giampaolo Testoni (Massimo di Palermo). Ha cantato con Luciano Pavarotti in oltre settanta concerti in tutto il mondo. Dopo le prime scritture in ruoli del repertorio barocco, si dedica alle opere di Mozart (*Le nozze di Figaro*, *La clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*, *Idomeneo*), interpretando oltre quattrocento recite del *Don Giovanni* sia nei panni di Donna Elvira sia in quelli di Donna Anna, ruolo che le ha dato l'opportunità di collaborare con Peter Brook e Claudio Abbado. Debutta poi in ruoli verdiani come Desdemona in *Otello*, Amelia in *Simon Boccanegra* e Violetta nella *Traviata*, e il suo repertorio abbraccia anche opere di Puccini e di Donizetti. Fra gli impegni recenti, *Don Giovanni*, *Rinaldo*, *Il castello di Kenilworth*, *La clemenza di Tito* e *Anna Bolena*. A Venezia ha cantato in *Norma* (2018 e 2015), nel *Don Giovanni* (2017), nell'*Amico Fritz* (2016), in *Alceste* (2015), in *The Rake's Progress* e nella *Clemenza di Tito* (entrambi nel 2014).

ELISABETTA MARTORANA

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Emilia. Nata in Sicilia, intraprende lo studio del canto al Conservatorio di Caltanissetta e al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma, seguita da Iolanda Magnoni ed Egisto Macchi. Si perfeziona con Arrigo Pola, Paolo Washington, Rajna Kabaivanska e Sherman Lowe. Debutta a Bari nella *Bohème* di Puccini, che interpreta anche alla Fenice. A Venezia incarna inoltre i ruoli di Flora nella *Traviata* (2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014), della dama di Lady Macbeth in *Macbeth* (2018), della barbona in *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon (2016), di Emilia in *Otello* (2013 e 2012) e di Marcellina nelle *Nozze di Figaro* (2011). Nel 2013 partecipa alla *tournée* in Giappone della Fenice, cantando in *Otello* e *Rigoletto* diretta da Myung-Whun Chung. Nel maggio 2018 è Arianna nella cantata in forma scenica *Il filo di Arianna*, allestita da Marco Bellussi al Circolo della Lirica di Padova. Il suo repertorio spazia da Mozart al melodramma ottocentesco, dal verismo al Novecento storico.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Giorgio Baldan ♦

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Pia Pulkkinen ♦, Velentina Danelon ♦

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, *nnp**, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Corno inglese Davide Guerrieri ♦

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Riccardo Papa, Alarico Lenti ♦

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella, Cesare Maffioletti ♦, Elisa Cimbaro ♦, Elisa Gerolimetto ♦, Valerio Panzolato ♦, Mauro Pavese ♦, Roberto Rigo ♦, Davide Xompero ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato , Alessio Savio ♦, Cristian Marcuzzo ♦

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Cristiano Torresan ♦, Saverio Rufo ♦, Carlo Alberto Chittolina ♦, Claudio Tomaselli ♦

Arpa Alessia Luise • ♦

Mandolini Emanuele Buzi ♦, Michele Mucci ♦

Chitarre Marco Nicolè ♦, Diego Vio ♦

♦ primo violino di spalla

• prime parti

♦ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Roberto Brandolisio ◊
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriana Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino, Serena Bozzo ◊, Carlotta Gomiero ◊, Sara Bino ◊

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Margherita Maria Sala ◊

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Matteo Michi ◊, Mario Nicola Passaquindici ◊, Manrico Carta ◊, Francesco Fontana ◊, Damiano Lombardo ◊

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito, Marco Durizzi ◊, Andrea Goglio ◊, Marcelo Schleier Sacco ◊

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ [◇] *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti [◇]

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliciolli [◇], Andrea Pitteri [◇]

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca [◇]

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti [◇]

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, *nnp**, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua [◇]

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcanzin *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani [◇]

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, *nnp**, Franco Contini[◇], Cristiano Gasparini[◇], Mario Bazzellato Amorelli[◇]

ELETTRICISTI Fabio Baretin *capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede[◇]

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo[◇], Roberto Pirrò[◇]

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia[◇]

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo[◇] *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Paola Milani *addetta calzoleria*

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Gd'I
GALLERIE D'ITALIA

310 0018

GALLERIE D'ITALIA.

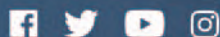
TU AL CENTRO DELL'ARTE.

GALLERIE D'ITALIA - PIAZZA SCALA - Milano, Piazza Scala 6
GALLERIE D'ITALIA - PALAZZO ZEVALLOS STIGLIANO - Napoli, Via Toledo 185
GALLERIE D'ITALIA - PALAZZO LEONI MONTANARI - Vicenza, Contra' Santa Corona 25

SCOPRI I TRE MUSEI DI INTESA SANPAOLO.

Contribuiamo a diffondere la cultura con esposizioni permanenti,
mostre temporanee e iniziative dedicate.

gallerieditalia.com



INTESA  SANPAOLO