

GIUSEPPE VERDI

OTELLO

Il moro di Venezia, Milano e Sant'Agata

Dopo il successo dell'*Aida*, nel 1871, Verdi avrebbe voluto ritirarsi dalle pressioni, dal turbinio e dalla tirannia del teatro, da quel mondo che lo aveva asservito per più di trent'anni, esigendogli lavori che erano divenuti gloria della sua amata Italia - pur rendendolo nel contempo ricco. Ora altre erano le sue aspirazioni: terre da coltivare, progetti di costruzioni da seguire, poesia, drammi e pittura da apprezzare. Decise quindi di ritirarsi a Sant'Agata, e quando la sua grande amica, Contessa Clarina Maffei, cercò d'indurlo a riprendere l'opera, la risposta fu inequivocabile: "Ma no, e conto proprio di far niente. D'altronde a che servirebbe?

Sarebbe cosa inutile e preferisco il *nulla all'inutile*." Ma non era facile, per un genio, mettersi a riposo e nel 1879, a sessantasei anni, il genio di Verdi si era tutt'altro che offuscato. Anzi, proprio durante quest'anno fausto, che doveva vedere l'avvio di *Otello*, Verdi s'era messo a cercare, in gran segreto, un libretto appetibile. Ma fu l'editore Giulio Ricordi, maestro stratega, che riuscì a mettere insieme l'ancora titubante compositore e il brillante poeta-musicista Arrigo Boito e quindi a fecondare la nascita di *Otello*, per molti "l'opera perfetta", senza dubbio una delle vette supreme del dramma lirico italiano.

Verdi era sempre assolutamente inflessibile nei confronti dei libretti adottati e anche quando collaborava con i librettisti migliori, quasi di diritto consigliava, circuiva, allettava e costringeva di prepotenza i librettisti a produrre esattamente quello che voleva. La corrispondenza tra il compositore e il librettista dell'*Aida*, Antonio Ghislanzoni, esemplificava questa mania per ogni minuzia del testo. Qui si riferisce alla scena I dell'atto II: "Sarebbero due *couplets* di dieci versi l'uno; la prima strofa di quattro versi di carattere guerriero; la seconda, pure di quattro versi amorosi, e due versi voluttuosi di Amneris. Il secondo *couplets* idem. E senza cercare stranezze di ritmo, faccia dei versi settenari doppi, cioè due settenari in uno; e se a lei non urta troppo,

faccia tanti versi tronchi, che sono talvolta graziosissimi in musica. La melodia nella Traviata -Di Provenza -, sarebbe meno tollerabile se i versi fossero piani ”.

LOCANDINA PER LA “PRIMA”

VERDI
E
L'OTELLO

Numero Unico
PUBBLICATO
dalla
**ILLUSTRAZIONE
ITALIANA**
e
COMPILATO DA
Ugo Bacci ed Ed. Mirco

Fratelli **TREVES** editori
Via Palermo 2
Milano

ABBONAMENTI
alla
**ILLUSTRAZIONE
ITALIANA**

	Italia	Estero (P)
Un anno	L. 25	Fr. 33
Semestre	" 13	" 17
Trimestre	" 7	" 9

Tutti gli altri Anni Fr. 45

Prezzo del presente Numero 2



In parole povere, Verdi stava insegnando a Ghislanzoni il suo mestiere, cosa che-pur senza venire meno al tipico rigore-non fu necessaria nel caso di Boito.

Arrigo Boito era nato nel 1842, il padre un pittore miniaturista e la madre una contessa polacca. Di talento sia musicale che letterario, si affermò in entrambi i campi. La sua opera *Mefistofele*, presentata alla Scala nel 1868, sebbene rielaborata più volte prima di avere successo, è il frutto di un musicista compiuto. Sotto il profilo letterario, Boito, oltre che poeta, fu un critico accorto dei lavori altrui. La sua poesia, specie la sua lunga allegoria *Re Orso*, rivela un potente romanticismo nordico, dovuto sia alla propria ascendenza, che all'influenza di scrittori quali Baudelaire e Victor Hugo. Il *Re Orso* introduce un simbolo che rimarrà fulcro sia della sua scrittura poetica che di adattamento, cioè del Verme Eterno, elemento ultimo e ineluttabile di distruzione.

Ossessionato dal dualismo inerente nella natura e soprattutto nell'uomo, vedeva il bene e il male, la forza e la debolezza, la creazione e la distruzione, come forze in equilibrio, e la vita dell'uomo "Un oscillare eterno fra inferno e paradiso". Boito, come scrittore, si diletta non solo di concetti metafisici, ma anche di invenzione poetica nel gioco tra parole, ritmi e rime. Secondo il suo biografo, Corrado Ricci, Boito aveva una passione sfrenata per la polimetria e un istinto innato per la poesia melodrammatica - qualità che, insieme alla sua conoscenza della musicalità del linguaggio, lo rendevano librettista ideale.

Ma il successo in tale direzione non era dovuto solo a un combinarsi fortuito di doti naturali: aveva meditato profondamente e a lungo sui problemi specifici dei libretti ed era giunto alla conclusione che s'imponeva urgentemente una riforma. Nel 1864, in un articolo per il settimanale *Figaro*, postulava come riforme:

- I L'obliterazione completa della *formula*.
- II La creazione della *forma*.
- III L'attuazione del più vasto sviluppo tonale e ritmico possibile.
- IV La suprema incarnazione del dramma.

Boito aveva criticato le formule della tradizione italiana in un articolo dell'anno prima: "Da quando il melodramma è esistito in Italia fino ad oggi, vera forma melodrammatica non abbiamo avuto giammai, ma invece sempre il diminutivo, la *formula*".

Boito aveva applicato tali principi all'adattamento del *Faust* di Goethe per il proprio *Mefistofele*, uno dei tentativi meglio riusciti di riduzione

per la scena lirica di quel lavoro complesso. Gli stessi principi furono adottati nella preparazione dell'*Otello* di Shakespeare per la musica di Verdi.

STRALCIO DELLO SPARTITO

103. Duetto d'amore (Desdemona-Otello)



Già nel-la not-te den-sa s'e-stin-gue o-gni cla-mor,
già il mio cor fre-me-bon-do s'am-mansa in que-st'am-pler-so e si rin-sen-sa.

104. Tema del bacio di Otello morente



un ba-cio... un ba-cio... an-co-ra un ba-cio.

105. I sospetti di Otello



106. Il dolore di Otello



107. Il lamento di Otello



Ma, o pian-to, o duol! m'han ra-pi-to il mi-rag-gio do-v'io, giù-li-vo, l'a-ni-ma ac-que-to.

108. Tema tragico del destino (scena finale)



109. Motivo anticipatore del tema del destino (Don Carlo)



0Il dramma rielaborato che offrì al maestro fu effettivamente una tragedia concepita per il teatro lirico, più che un libretto convenzionale. Le formule di rito sono spezzate d'incanto, niente rondò o cabalette, niente gorgheggi esibizionistici per voci protagoniste a discapito del fluire dell'azione; in loro vece Boito ha edificato un melodramma così teso ed essenziale, da distillare la vera essenza della tragedia shakespeariana – un adattamento che ha avuto il massimo riconoscimento: di avere in certi versi migliorato l'originale.

Data l'aggiunta della dimensione musicale e quindi l'esigenza prioritaria di comprimere la tragedia, Boito scartò non solo personaggi e scene, ma praticamente tutto l'atto I di Shakespeare, concentrando il rimanente, in tutto dodici scene, in quattro atti molto più brevi ed ininterrotti.

Venezia, il Doge, Brabantio (padre di Desdemona), tutti scompaiono. La tragedia di Boito inizia e finisce a Cipro. Tutt'altro che una perdita, è un vantaggio nel senso che permette al sipario di levarsi sul momento drammaticissimo della bufera, dando a Otello un ingresso senza pari come efficacia teatrale. L'atto I è usato da Boito ad esempio nello scambio tra Jago e Roderigo ("Roderigo, ebbene, che pensi?"), essenziale per chiarire i rapporti prima tra Jago e Roderigo e poi tra Jago, Otello e Cassio. Il materiale del duetto amoroso al termine dell'atto I del libretto è tratto anch'esso dall'atto I di Shakespeare (in cui Otello e Desdemona narrano del loro fidanzamento al duca), anche se Boito vi inserisce brani dell'incontro della coppia dopo lo sbarco a Cipro (Atto II). La penna di Boito smembra scene e addirittura parti di scene, riarrangiandole e ricucendole in una struttura che, vista da vicino, è straordinariamente diversa dall'originale.

Tanto per citare un esempio, in Shakespeare, Jago suggerisce a Cassio di chiedere l'intercessione di Desdemona immediatamente dopo la scoperta da parte di Otello del luogotenente ubriaco. Boito ritaglia l'episodio e lo inserisce prima del colloquio stesso, che è naturalmente spiato da Otello e sfruttato da Jago per avvelenarne la mente. È un cambiamento importantissimo anche perché comprime sia il suggerimento che l'attuazione in un arco di tempo molto più breve, sottolineando il potere orrendo di Jago di manipolare la gente.

La scena è ulteriormente compressa dal fatto che a noi è concesso solo di vedere la conversazione in atto tra Desdemona e Cassio, mentre ascoltiamo i commenti e gli intendimenti in proposito di Jago.

Il dramma di Boito, pure arricchito da interpolazioni completamente

FOTO DI SCENA



originali, finisce con l'essere lungo nemmeno un quarto di quello di Shakespeare. L'elaborazione più significativa, dettata da esigenze formali liriche, riguarda il coro: prima del completamento del libretto, Verdi aveva ammesso che avrebbe voluto fare a meno del coro nell' *Otello*, a vantaggio di una maggiore intimità e immediatezza drammatica, ma come ebbe occasione di vedere il prodotto finito, si dichiarò entusiasta degli episodi corali. E non a caso: il coro, così come era stato concepito da Boito, non era un mero pretesto per comporre versi efficaci, che la musica avrebbe poi glorificato: divenne invece parte essenziale del dramma stesso.

"Fuoco di gioia", oltre a essere un canto corale stupendo, nel contempo parla della tragedia della brevità dell'amore. Nell'atto II, il coro che circonda Desdemona assume di nuovo un valore simbolico, conferendole

un'aura che ha un che di celestiale, di paradiso - un paradiso dove però il Verme è già all'opera.

L'elaborazione più significativa, comunque, è il "Credo" di Jago, a detta di Verdi squisitamente shakespeariano, anche se di fatto non ha nulla di Shakespeare ed è invece una creazione completamente boitiana. Dall'esame dei monologhi di Jago nell'originale, emerge che non vi sono paralleli in proposito con il libretto. Jago, in Shakespeare, è l'essere più abietto mai creato, ma i suoi motivi sono ambigui e per il drammaturgo, questa malvagità deriva in gran parte proprio dalla assenza di motivazione. Per il librettista, invece, i cui profili devono essere più chiari per poter essere compresi, il concetto sarebbe stato troppo sottile e perciò inefficace.

Boito insisteva che il suo Jago non aveva nulla del soprannaturale, che era un uomo, un uomo totalmente malvagio. A prima vista ciò potrebbe contraddire l'identificazione con il Verme Eterno, ma occorre ricordare che Boito conosceva bene il *Faust* e concordava con la filosofia di Goethe delle "due anime nel mio petto". Il Bene e il Male sono il bene e il male dell'uomo, e l'uomo stesso deve scegliere. A Boito, comunque, potrebbe essere imputata una certa mancanza di coerenza, perché vi sono momenti in cui Jago tradisce dimensioni più metafisiche che "meramente umane".

Esempio ne è la fine dell'atto III, quando Jago esulta sopra il corpo esanime di Otello, ora totalmente succube, e chiede (con chiaro riferimento alla Genesi) "Chi può vietar che questa fronte preme col mio tallone?"

Un altro esempio è la fuga di Jago: secondo Shakespeare, non sfugge al giusto castigo, ma soggiace a "il momento, il luogo, la tortura".

Ma non così il Verme, le cui uscite preannunciano ogni volta nuovi ritorni. Forse Boito, per evitare un'ambiguità, cadde in un'altra, squisitamente sua.

La semplificazione metafisica di Jago ha la necessaria controparte nella concezione boitiana di Desdemona. Privata del confronto nell'atto I con il padre e il duca, Desdemona perde quella dimensione "guerriera", nonché molta della sua esplicita sessualità. Diviene un'angelo d'innocenza, verosimilmente tale perché è proprio la sua innocenza che la rende cieca e completamente vulnerabile alla minaccia che incombe.

La sua bontà assoluta la pone inoltre al polo opposto del male assoluto di Jago e permette al dramma di focalizzarsi dove deve, cioè su Otello e

FIGURINI



sulla metamorfosi terrificante che avviene in lui. Perché è proprio su Otello che, in ultima analisi, ricade l'onere di essere veramente umano. Solo lo sventurato Otello ha la capacità di oscillare, perplesso, tra Desdemona e Jago, tra il bene e il male, per essere infine schiacciato dal titanico, eterno e spietato conflitto.

Boito soddisfò i propri ideali nella creazione di questo dramma lirico e vide accettati dai critici più severi tutti i postulati di "obliterazione della formula, creazione della forma e suprema incarnazione del dramma". Per "l'attuazione del più vasto sviluppo tonale ritmico possibile" il suo lavoro era nelle mani di Verdi.

Per un certo periodo, Boito aveva avuto riserve nei confronti di Verdi. La nota questione di "..... quell'altar buttato come un muro di lupanare" era ben più di un gesto irruente di dissacrazione: benché di cattivo gusto, era

un'onesta critica alla tendenza vista in Verdi di soggiacere ai gusti del pubblico e accettare i libretti di secondo ordine. Riconobbe comunque che i lavori successivi erano il frutto di una maggiore coerenza artistica e apprezzò la capacità geniale di Verdi di creare "..... un teatro affascinante, glorioso, fecondo....."

Quando gli si presentò l'occasione di collaborare con Verdi, non ebbe un attimo d'esitazione, prodigandosi per assicurare Verdi della sua lealtà e impegno quando la loro collaborazione sembrò prossima a rovinare per un malinteso. Di Boito era stato detto che avrebbe voluto lui stesso comporre la musica per il libretto di *Otello* e Verdi, suscettibilissimo, ancora incerto sul progetto, gli aveva offerto appunto di farlo, Boito scrisse: "Lei solo può musicare *Otello*, tutto il Teatro che Ella ci ha dato afferma questa verità; se io ho potuto intuire la potente musicabilità della tragedia shakespeariana, che prima non sentivo, e se l'ho potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto gli è perché mi son messo nel punto di vista dell'arte Verdiana, gli è perché ho sentito scrivendo quei versi ciò ch'Ella avrebbe sentito illustrandoli con quell'altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono".

La lettera, commovente, andrebbe forse vista in parte come gesto abbastanza disperato di abnegazione: proprio Boito non poteva essere stato cieco al potenziale lirico di un copione che non solo era costellato di riferimenti musicali e istruzioni per il suo uso, ma che era addirittura costruito – come aveva sottolineato George Bernard Shaw - sullo schema del libretto operistico italiano.

Verdi reagì al libretto di Boito dapprima con una certa titubanza, ma poi con un impegno senza precedenti. Carlo Gatti, biografo di Verdi, riporta che "la partitura autografa dell'*Otello*, custodita negli archivi della Casa Ricordi, è la più tormentata di raschiature, di correzioni: cosa insolita, nelle altre partiture del Maestro, che recano pochissime tracce di pentimenti". E lo stesso Verdi ammise che la scrittura della partitura gli era costata uno sforzo fisico e intellettuale enorme. Le ragioni dell'esitazione iniziale erano diverse: i tredici anni passati dall'ultima opera non avevano certo indebolito il suo potere, ma gli avevano dato l'impressione di essere stato superato da compositori più giovani. Temeva di non essere più "dentro il movimento".

Il pubblico avrebbe accettato quello che aveva da offrire? (Va ricordato che Verdi scriveva per il pubblico e che "l'arte fine a sé stessa" era estranea alla sua filosofia). Per giustificare il nuovo progetto, doveva

FOTO DI SCENA



aprire nuovi orizzonti, fare un balzo avanti, trovare soluzioni inedite. Ce l'avrebbe fatta, alla sua età?

L'esca di Ricordi fu irresistibile: Shakespeare. Provocato da un critico che lo aveva accusato - dopo la produzione parigina del *Macbeth* (1865) - di poca dimestichezza con Shakespeare, in una lettera al proprio editore francese, Escudier, Verdi rispose: “Hanno un gran torto. Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbeth*, ma che io non conosca e non senta Shakespeare no, per Dio, no. E' un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente”.

La scelta stessa di Boito come librettista, poi rassicurò Verdi, perché ad onta degli attriti passati, ne ammirava il talento come musicista, letterato e filosofo, e soprattutto perché sapeva di avere un'anima gemella che condivideva la sua passione per Shakespeare. Anche la relativa giovane età di Boito era un fattore positivo, perché dava a Verdi la possibilità di compiere quel balzo in avanti che era chiaramente necessario.

Nonostante i timori, quando *Otello* prese la via, Verdi era pronto all'azione. Maestro perfetto della scena lirica, ancora all'apice dell'ispirazione musicale e dell'orchestrazione raffinata, ora che così tante sue aspirazioni patriottiche erano divenute realtà politica, era intellettualmente più libero di prima per sbrigare il suo estro inimitabile, drammatico e musicale in un lavoro che veramente lo meritava.

Nell'*Otello*, l'orchestrazione verdiana è magistralmente ancor più sottile, profonda, flessibile ed efficace che in passato. Già il primissimo avvio dell'opera è una novità, quell'accordo fragoroso e tremendo di undicesima sopra l'organo sostenuto che libera la furia della bufera. Più oltre, nello stesso atto, l'orchestra è sfruttata nuovamente pittoricamente, questa volta per ricreare l'immagine del fuoco acceso per celebrare la vittoria di Otello, intorno al quale si raccoglie la folla cantando.

L'atto II riguarda soprattutto l'avvelenamento della mente di Otello e la paletta orchestrale di Verdi ritrae con particolare efficacia l'empietà di Jago. Nell'atto III, la grandiosa aria di Otello "Dio, mi potevi scagliar", illustra con straordinaria passione il turbamento della nobile mente. È in questo atto che l'umiliazione di Otello è completa quando, raggirato, è spinto spiare la conversazione tra Jago e Cassio; ma qui la musica assume carattere di scherzo, con uno scambio tra fiati giocosi e archi ridenti che aggiunge un tono assai più volgare dei versi stessi. Sentiamo quanto Otello pensa di sentire, uno dei colpi di genio drammatico più brillanti di Verdi.

Anche nell'atto IV la scrittura orchestrale è studiata per rendere l'atmosfera e già l'episodio contrappuntistico dei fiati d'apertura evoca l'atrio cupo del castello, le tenebre e il dolore attonito di Desdemona, con il corno inglese, in particolare, che conferisce alla scena una nota arcaica e desolata.

Ma l'orchestrazione raffinata non è assolutamente l'unica manifestazione del balzo in avanti di Verdi nell'*Otello*. L'opera spicca suprema per numerosissime altre ragioni: il matrimonio tra testo e musica, le armonie audaci, la fusione raffinata di arie e recitativo, i versi che dimostrano una conoscenza profonda di come sfruttare le risorse dei cantanti per creare o rilassare la tensione precisamente dove il compositore lo richieda, la profondità dei personaggi: tutte sfaccettature che rendono *Otello* supremo tra i capolavori verdiani.

Perché l'opera è più di un semplice *capolavoro*: è una delle massime espressioni dello spirito dell'uomo. L'ispirazione viene da Shakespeare,

la forma da Boito. Quando vi venne aggiunta la musica di Verdi, ne risultò effettivamente "la suprema incarnazione del dramma".

Ancora prima che l'opera fosse terminata, gli artisti fecero ressa - come fanno ancora oggi - per prendervi parte. L'accoglienza, alla Scala, il 5 febbraio 1887, fu speciale perfino per la Scala stessa e ancora oggi *Otello* è accolto dal pubblico in modo speciale. In ultima analisi, la qualità di un'opera d'arte suprema non può e anzi non deve essere razionalizzata oltre un certo punto, va invece contemplata, accolta e apprezzata.

FOTO DI SCENA



LA TRAMA

La vicenda si svolge a Cipro, alla fine del XV secolo, durante il dominio della Serenissima. L'amministrazione è retta da un governatore di Venezia che ha soggiogato ogni opposizione turca.

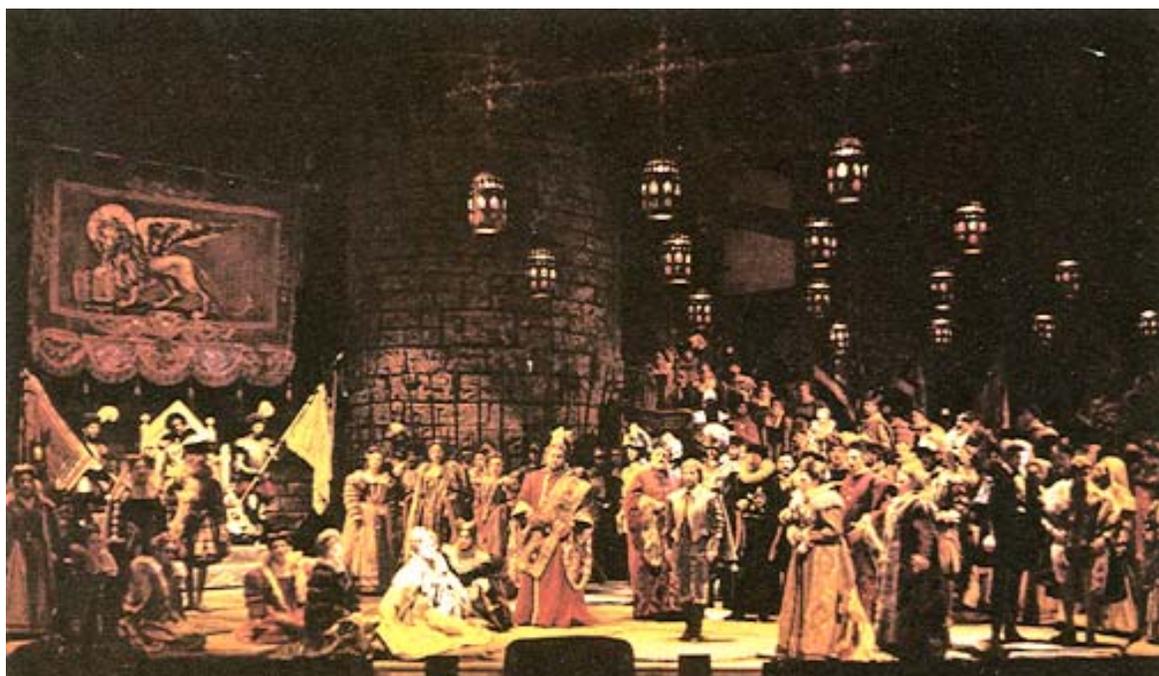
ATTO I

È notte e imperversa un uragano. Tutti sono al porto e aspettano ansiosi l'arrivo del nuovo governatore, il moro Otello. La nave è in vista, sembra debba schiantarsi contro le rocce, ma riesce infine a guadagnare la sicurezza del porto. Sbarca Otello, seguito dai suoi uomini, reduce da una campagna vittoriosa contro i turchi, quindi procede verso il castello. Il suo alfiere, Jago, avvicina il giovane Roderigo che gli confida di desiderare la moglie di Otello, Desdemona. Roderigo ha perso ogni speranza, ma Jago gli assicura che presto Desdemona sarà stanca del marito e rivela che nonostante dimostri in apparenza affetto per Otello, in realtà lo odia perché ha preferito Cassio come capitano al suo posto.

La bufera si è calmata. Acceso un grande falò, tutti si raccolgono intorno a bere. Jago brinda alle nozze di Otello e Desdemona; Cassio replica lodando a sua volta la donna. Jago non manca di far notare le lodi irruenti di Cassio a Roderigo, avvertendolo che il capitano gli sarà d'ostacolo e gli consiglia di farlo bere. Jago ordina del vino e spinge Cassio ad ubriacarsi. L'ex governatore, Montano, giunge dal castello per ordinare Cassio di guardia, ma lo trova chiaramente ubriaco; Roderigo schernisce Cassio che si scaglia contro di lui. Quando Montano s'interpone, s'attira le ire di Cassio ed è costretto a sguainare la spada e battersi. Alle grida d'allarme, ricompare Otello che ferma i contendenti.

Cassio cerca balbettando di scusarsi, ma Otello è furente perché il tumulto ha svegliato Desdemona. Come sopraggiunge la donna, Otello degrada Cassio. Jago è trionfante. Otello ordina a Jago di andare a ricomporre la pace e rimane solo con Desdemona sul molo deserto. Come il cielo si schiarisce e compaiono le stelle, ricordano come nacque il loro amore e Otello quasi teme che non potrà mai più essere così felice. Teneramente abbracciati, si baciano e si avviano verso il castello.

FOTO DI SCENA ATTO I



ATTO II

All'interno del castello, sul terrazzo che porta in una delle camere nel giardino, Jago sta convincendo Cassio a chiedere l'intercessione di Desdemona per riacquistare il favore di Otello. Cassio va ad attendere Desdemona in giardino, lasciando Jago a meditare sulla propria natura demoniaca e sull'inutilità della moralità e della fede.

Osserva Cassio che si avvicina a Desdemona e si incammina con lei. Il caso gioca a suo favore: sta arrivando Otello e Jago decide di attuare il suo piano. Riesce ad accendere la gelosia di Otello, insinuando che ci sia un legame tra Desdemona e Cassio. Desdemona rientra dal giardino circondata dalle donne dell'isola e dai marinai ciprioti e albanesi che le cantano attorno. Quando il gruppo si disperde, si avvicina con la sua dama di compagnia, Emilia, moglie di Jago, per chiedere a Otello di perdonare Cassio. Otello rifiuta ed è corrucciato per l'insistenza di Desdemona: si lamenta che gli ardono le tempie, ma getta in terra il fazzoletto che la moglie vorrebbe avvolgergli attorno al capo. Emilia lo raccoglie, ma Jago lo sottrae, progettando di nascondere nell'alloggio di Cassio.

L'insistenza di Desdemona infine adira Otello, che ordina a tutti di uscire. A Emilia, che si sta per allontanare con Desdemona, Jago ordina di tacere del fazzoletto. Otello ora si tormenta nel dubbio che Desdemona lo tradisca e domanda furente a Jago - che fa mostra di volerlo calmare - prove certe. Jago rivela di avere sentito Cassio parlare nel sonno e ammonire Desdemona di tenere nascosto il loro amore.

Come Otello comincia a convincersi, Jago accenna al fazzoletto che Desdemona ha sempre con sé: è quello che Otello le diede come pegno del suo primo amore.

Jago è certo di averlo visto in mano a Cassio. Per Otello non c'è bisogno d'altra prova: giura di vendicarsi e Jago fa voto di aiutarlo.

ATTO III

Otello e Jago sono insieme nella grande sala del castello. Un araldo annuncia che gli ambasciatori di Venezia stanno per arrivare. Otello licenzia l'araldo e i due uomini continuano col loro colloquio: Jago attirerà Cassio e lo spingerà ad ammissioni compromettenti mentre Otello, nascosto sul terrazzo, ascolterà le prove della sua colpevolezza. Jago lo lascia con un ultimo monito riguardo al fazzoletto. Sopraggiunge Desdemona che si avvicina al marito. Si parlano con una certa formalità e freddezza, finché Otello non le chiede del fazzoletto. La donna risponde di non averlo e che lo cercherà dopo, ma Otello lo vuole subito.

BOZZETTO ATTO III



Desdemona crede che sia una scusa per evitare la questione di Cassio, ma Otello è preso nuovamente dall'ira e l'accusa di essere impura. Desdemona protesta la propria innocenza e chiede quale sia la sua colpa: "..... vil cortigiana", risponde Otello e, ignorando le sue proteste disperate, la spinge fuori. Rimasto solo si abbandona alla disperazione. Jago avverte che sta per arrivare Cassio e Otello si nasconde sul terrazzo. Jago coinvolge Cassio in una conversazione licenziosa a proposito di una cortigiana: Cassio rivela che ha trovato in casa un fazzoletto lasciato da

mano ignota. Jago se lo fa mostrare e nel contempo lo fa vedere a Otello, che crede così provato il tradimento. Una fanfara annuncia l'arrivo degli ambasciatori veneti e Jago consiglia a Cassio di non farsi vedere.

Quando Cassio se n'è andato, Otello esce dal nascondiglio, deciso a uccidere la moglie. Dopo uno scambio affrettato, è accettata la proposta di Jago: Desdemona verrà soffocata nel suo letto da Otello, mentre a Cassio provvederà Jago. Entra la delegazione, guidata dall'ambasciatore Lodovico. I dignitari del castello si fanno loro incontro e ad essi si uniscono Emilia, Desdemona e Roderigo. Lodovico porge a Otello un documento del Doge e intanto chiede a Jago dove sia Cassio. Jago risponde che Otello è crucciato con lui e Desdemona anticipa che tornerà presto in grazia. Otello sente e si scaglia contro sua moglie; poi, all'improvviso, fa chiamare Cassio. Quando questi arriva, Otello legge il messaggio del Doge: deve ritornare in patria e il suo posto verrà preso da Cassio. Quindi afferra Desdemona e la getta a terra.

I presenti sono attoniti e Emilia e Lodovico si fanno avanti per sorreggere Desdemona, abbattuta dal dolore. Mentre il resto della compagnia è confusa e imbarazzata, Jago incita Otello a vendicarsi subito, mentre egli stesso farà spiare a Cassio le sue trame.

Quindi s'avvicina a Roderigo e lo aizza a liberarsi quella stessa notte di Cassio: Otello e Desdemona saranno così costretti a rimanere a Cipro. Otello esce dal torpore e si lancia contro gli astanti perché se ne vadano. Desdemona corre verso di lui, ma Otello la maledice e la donna viene portata via da Lodovico e Emilia.

Sconvolto, in delirio, Otello cade in convulsioni: Jago, solo, ne esulta.

ATTO IV

Otello ha ingiunto a Desdemona di coricarsi e di attenderlo. Mentre Emilia la prepara per la notte, Desdemona ricorda un'ancella della madre, tradita nell'amore, e la triste canzone che usava cantare. Come Emilia sta per andarsene, Desdemona la richiama e le dà un addio disperato. Quindi, sola, s'inginocchia e prega.

BOZZETTO ATTO IV



Quando la moglie è a letto, Otello entra da un passaggio segreto. Spegne il lume sul tavolo e guarda Desdemona addormentata, poi si china e la bacia tre volte. Al terzo bacio Desdemona si sveglia e Otello, dopo averle chiesto se abbia detto le sue preci, la esorta a confessare i suoi peccati prima di morire. Desdemona giura che il suo unico peccato è di amarlo, ma il marito l'accusa invece d'amare Cassio. Desdemona implora che venga Cassio a discolarsi, ma Otello le annuncia che Cassio è morto, e pazzo di gelosia la soffoca. Accorre Emilia con la notizia che Cassio ha ucciso Roderigo. Desdemona geme dal letto che muore

innocente, ma quando Emilia corre da lei, inorridita, chiedendo chi sia stato, Desdemona risponde che è stata lei stessa e muore dandole l'addio. Otello smentisce: è lui che l'ha uccisa perché era l'amante di Cassio: Jago lo confermerà. Emilia è sconvolta che Otello abbia creduto al marito e si precipita fuori a chiamare aiuto. Lodovico, Cassio e Jago rispondono all'appello e presto l'intrigo di Jago è rivelato, confermato anche dalle ultime parole di Roderigo, che Montano ha raccolto. Otello lo vuole affrontare, ma Jago fugge. Otello, che ora finalmente capisce, sente che la sua vita è finita.

Va al capezzale di Desdemona, la guarda, sapendo ora della sua innocenza e prima che gli altri lo possono fermare, si trafigge il petto con un pugnale. Come cade, morente, bacia Desdemona per l'ultima volta.

FOTO DI SCENA

