

OTEL·LO. LA TRAGÈDIA, L'ÒPERA

Josep M. Fulquet

Al llarg d'aquest article, el professor J. M. Fulquet exposa una interpretació de l'obra Otel·lo, de Shakespeare. Després de fer unes consideracions generals sobre l'òpera i l'experiència estètica que genera, l'autor analitza diferents fragments i transicions d'aquesta obra de Shakespeare mostrant la seva interpretació dels personatges implicats i la seva visió de conjunt.

101

Sovint, com a espectadors d'aquest espectacle total que és l'òpera, ens hem demanat què fa aquest gènere tan diferent d'una representació teatral convencional. La resposta és, aparentment, senzilla: la música i el cant, la fusió de la poesia i la música. Per aquest biaix, l'espectador no iniciat encara al *pathos* líric considera absurd –i fins i tot ridícul– que, per demanar un whisky (per citar un exemple de *Madame Butterfly*) o per agafar la mà de la dona estimada amb el pretext de buscar una clau que ha caigut a terra en la penombra d'una mansarda parisenca (cas de *La bohème*), els actors protagonistes s'hagin d'esgargamellar fins a l'extenuació.

Una explicació possible del fenomen seria, entre d'altres, el poder d'evocació de la música i del text, la seva força per arrabassar l'esperit de l'espectador de la banalitat de la vida quotidiana i traslladar-lo a una realitat superior, la funció de consol que, en definitiva, exerceix l'art damunt tots nosaltres. E. M. Forster, l'autor de *A passage to India*, solia dir que una de les raons de la fasciació que la bona novel·la exerceix en el lector és que aquest arriba a conèixer millor els herois de ficció que els seus propis familiars o amics. I a identificar-s'hi. Doncs bé, aquest és un dels motius pels quals personatges de ficció, arquetips purs del comportament humà, com Iago, Otel·lo o Macbeth, ens siguin més pròxims que la figura del pare, de l'esposa, de l'amic. L'òpera fa possible aquest miracle perquè afecta nivells d'experiència que cap altra forma artística té el coratge d'abordar:

Opera is the song of our irrationality, of the savagery of our instincts or subconscious. Opera is an art devoted to the mysteries of love and death, madness and devilment What rises and overflows from the orchestrs pit and the voices is the flood of the characters' desires: they give voice to the promptings of the underground unconsciousness.¹

102

L'òpera és, doncs, com la mateixa vida, polièdrica, la seva imatge reflexa. Com diu el professor Pahlen, la sensualitat o la mesura de les seves melodies, la lleugeresa o la densitat de les seves harmonies, tot reflecteix l'època en què va ser creada i el moment espiritual, cultural i anímic de la societat per a la qual va ser escrita. Les seves figures, els seus conflictes dramàtics i els seus escenaris ens donen un testimoni prou eloqüent de la vida i de les idees artístiques del temps que l'ha vist néixer, un testimoni més clar que el de qualsevol altra manifestació cultural:

Operatic characters express levels of existence, levels of desire and instinct hardly ever articulated otherwise [...] These characters do not obey the moral and social laws of people under the restraints of everyday life [...] The passions never acknowledge the repressive rules of society.²

Dèiem que l'òpera és, bàsicament, la fusió de música i poesia, però una fusió sempre problemàtica. Així Mozart, en una carta al seu pare, opinava que el text havia de ser en tot moment servi-

¹ Ronberg; Gert (1997) *The Literary Language of William Shakespeare into Film and Opera*. Barcelona:UPF

² *ibidem*

dor fidel de la música, mentre que Glück explicava el seu mètode de treball com el d'un pintor que afegeix color a un dibuix que existeix prèviament i que li serveix de base, el text. Per dir-ho amb l'ideal wagnerià de l'"obra d'art total", convé tenir en consideració no tan sols l'art teatral (la llum, el color, la interpretació), sinó també el de la dansa. L'òpera és, per tant, una art de síntesi que només en les obres mestres pot arribar a excel·lir.

En aquest equilibri difícil entre música i text, el *libretto*—sobre-tot quan neix d'una obra de gran envergadura, com la que aquí ens ocupa— sol quedar a vegades en situació de franca inferioritat respecte a la primera, que assumeix un paper protagonista, i el seu autor ha de fer un esforç de reducció i síntesi considerable per adaptar-lo al desplegament, més reposat, de la partitura. No és estrany, per consegüent, que en funció de l'eficàcia dramàtica, el llibretista opti per suprimir passatges sencers de l'obra original, com fa Arrigo Boito amb dos llargs monòlegs del primer acte d'*Otel·lo*: el primer (I.iii.127ss.), en què el Moro fa el report de la seva peripècia vital davant el Dux i els cortesans; i el segon (I.iii.319ss.), en la conversa de Iago amb l'infel·lix Roderigo. O com fa Francesco M. Piave a *Macbeth*, en el primer gran soliloqui del personatge a I.vii.ss. ("If it were done when 'tis done").

Amb el text original anglès com a punt de referència, Boito va compondre per a *Otel·lo* un llibret basat, en bona part, en la traducció francesa de François-Victor Hugo —el fill de l'autor d'*Els miserables*— i en la versió italiana en prosa de Carlo Rusconi, en un llenguatge contundent i directe. En funció, doncs, d'aquest esforç de síntesi a què al·ludíem, Boito comença per suprimir quasi tot el primer acte de la tragèdia, que té lloc a Venècia, i obre l'òpera amb l'escena de la tempesta —"Una vela, una vela...!" (a Shakespeare, II.i)—, que ve a simbolitzar la futura tempesta interior d'Otel·lo. Continua aquest primer acte de l'òpera amb la festa que, a la ciutatella, celebren el poble i la soldadesca per festejar l'arribada d'Otel·lo després d'haver posat en fuga el turc. Iago proposa un brindis —"Inaffia l'ugola" (a Shakespeare, II.iii)— per embriagar Cassio, que de resultes de l'incident perdrà la lloctinència. L'acte acaba amb el duo d'amor esplèndid entre Otel·lo i Desdèmona —"Già nella notte densa" (a Shakespeare, II.i)—, que és una refosa superior i intel·ligentíssima de tres fragments de l'obra original:

1. el text literari

II.i.179: "O my fair warrior"³ (Otel·lo a Desdèmona)

el llibret operístic

"Già nella notte densa" (Otel·lo) "O mio superbo guerrier" (Desdèmona a Otel·lo)

"Venga la morte [...] un bacio"

2. el text literari

I.iii.127-158: "Her father loved me; oft invited me [...] "She gave me for my pains a world of kisses" (Otel·lo)

el llibret operístic

"Quando narravi l'esule tua vita" [...] "il tuo bel viso e il labbro di sospir" (Otel·lo)

el text literari

I.iii.166-167: "She loved me for the dangers I had passed,/ And I loved her that she did pity them" (Otel·lo)

el llibret operístic

"E tu m'amavi per le mie sventure/ ed io t'amavo per la tua pietà" (Otel·lo)// "Ed io t'amavo per le tue sventure/ e tu m'amavi per la mia pietà" (Desdèmona)

3. el text literari

I.iii.247: "I saw Othello's visage in his mind" (Desdèmona)

el llibret operístic

"Ed io vedea fra le tue tempie oscure/ splendor del genio l'eterna beltà" (Desdèmona)

Com el prolongat duo d'amor que tanca, així mateix, el primer acte de *Madame Butterfly* ("Viene la sera"), aquest duo és un dels moments estel·lars d'Otel·lo, que culmina en una melodia que Felix Weingartner, contestant l'enquesta d'un diari de Viena, va definir com "la melodia d'amor més bella de la literatura operística". Convé destacar la importància que té aquí el "bacio" ("Un bacio... ancora un bacio"), sobre uns acords sostinguts pels instruments de corda (violoncels i arpa, principalment), motiu amb què Otel·lo tanca el seu diàleg amorós amb Desdèmona, perquè és el mateix amb què, en el text literari, posa fi a la seva existència: "I kissed thee ere I killed thee. No way but this,/ Killing myself, to die upon a kiss" ("Abans d'assassinar-te, t'he besat;/ I no podia fer res més,/ matar-me a mi mateix i morir sobre un bes") (V.ii.354-355).

La naturalesa violenta d'Otel·lo és reforçada musicalment en aquest duo pels seus accessos de furor ("Pingea dell'armi il fremito, la

³ Cf. Rig Veda, VII, 103.

pugna/ e il vol gagliardo alla breccia mortal,/ l'assalto, orribil edera, coll'ugna/ al baluardo e il sibilante stral"), en contrast amb les notes en pianissimo que subratllen el dolç temperament de Desdèmona, que en el llibret, segons el professor Ronberg ⁴, adquireix més presència que en la tragèdia per dues raons: a) perquè un temperament d'aquestes característiques és un regal per al compositor (la "Cançó del salze" i l'"Ave Maria", a l'acte IV, sumen un total de 10' 46"!), i b) perquè la rèplica –o el desafiament– de Desdèmona a Brabantio, el seu pare (I.iii.239-269), ha estat eliminada del llibret operístic.

I Iago? En la meua modesta opinió, l'alferes del Moro és l'autèntic protagonista de la tragèdia i, potser, la suprema expressió de la maldat dels personatges que pertanyen a la tessitura vocal de baríton, els de més gran complexitat moral, oposats a la psicologia plana de l'heroi, idealista i abnegat, tradicionalment representat pel tenor. Iago es considera la continuació del Vici, un dels personatges de les anomenades "obres morals" (morality plays) —una de les tradicions que va exercir una influència més forta sobre el teatre elisabetià i que, com diu Oliva, partien d'una al·legoria amb la finalitat d'aconseguir una instrucció moral⁵—. Displícit, aparentment desenfadat i jovial, el primer tast de la seva naturalesa maligna ens el dona Iago en la cançó de taverna en què empeny Cassio a l'embriaguesa, circumstància que li farà perdre el favor del Moro.

105

En el pròleg a la seva traducció d'Otel·lo, diu Salvador Oliva que parlar de l'obra com d'una exposició dels problemes de gelosia del protagonista és un tòpic i una simplificació de les coses que hores d'ara difícilment ens interessaria, i que, en el cas que ens ocupa, Shakespeare es va proposar més aviat "el control d'un problema dramàtic i psicològic extremament difícil"⁶. Pensant en una lectura més atenta del text, Oliva ens proposa les seves quatre característiques més peculiars, que cito a continuació:

1. El pas de la felicitat a la desgràcia del protagonista no és ni el resultat de l'acció dels déus o del fat, ni tampoc dels seus propis actes. La caiguda d'Otel·lo és deguda únicament a les maquinacions de Iago...

⁴ Cf. Rig Veda, X, 71.

⁵ Cf. Rig Veda, X, 90.

⁶ Sobre aquestes qüestions, és útil consultar G. Dumézil, "Les trois fonctions sociales et cosmiques" ("Mythes et dieux des indo-européens").

Dumézil mostra com l'estructura social tripartita de l'Índia vèdica es correspon amb estructures similars entre els restants pobles indoeuropeus: iranians, esclites, celtes, antics romans i grecs.

2. És difícil trobar una altra obra [...] on el triomf del dolent sigui total.
3. Quines són les motivacions de Iago?
4. L'argument és simple [...] i, en conseqüència, sembla [...] que l'estructura se n'hagi de ressentir...⁷

I més endavant,

Shakespeare es va servir de la primera per elaborar un procés, dut a terme per Iago, que consisteix a despersonalitzar progressivament la gent que l'envolta: Roderigo, Cassio, Desdèmona i Otel·lo⁸.

Arribats en aquest punt, centrem-nos en la segona de les característiques apuntades per Oliva: quines són les motivacions de Iago? Certament, no podem fer gaire cas del que diuen Lamb i Coleridge en el sentit que la maldat de Iago no té motius ("a motiveless malignity") quan, de fet, ens en dóna centenars, de motius. Fixem-nos, si no, al començament de l'obra, en què la seva conversa amb Roderigo sembla encaminada a fer que aquest cregui que la causa de l'odi que sent per Otel·lo és el nomenament de Cassio com a lloctinent. Iago ha de manifestar el seu odi al Moro perquè així Roderigo s'avingui a secundar els seus plans; és a dir, està convertint Roderigo en instrument de les seves maquinacions. Com diu Oliva, Roderigo és a l'obra per donar a Iago l'oportunitat de dur a terme la seva corrupció moral⁹:

Rod.

Thou told'st me/ Thou didst hold him in thy hate.

("Vas ser tu que em vas dir que l'odiaves")

Iago.

... and, by the faith of man,/ I know my price; I am worth no worse a place.

("I a fe que jo [...] no valc per una dignitat més baixa") (I.i.5-10)

o bé:

Iago.

Why, there's no remedy. 'Tis the curse of service:

Preferment goes by letter and affection,

And not by old gradation, where each second

Stood heir to th' first. Now, sir, be judge yourself,

Whether I in any just term am affined

⁷ Cf. Chândogya Upanishad, IV, 4.

⁸ Cf. Chândogya Upanishad, IV, 10.

⁹ Cf. Chândogya Upanishad, VI, 1.

To love the Moor. (I.i.32-37)

("No hi ha remei. Són gangues de l'ofici.:/ Tot va per influències i predileccions,/ no com abans, per graus, quan els segons/ segueien els primers. I ara, senyor,/ jutgeu-ho vós mateix: puc sentir-me inclinat/ a estimar el Moro?")

Més enllà del despit per veure's postergat en les preferències d'Otel·lo, un altre motiu possible del seu odi podria ser la sospita que ha dormit amb Emília, la seva dona, o que, fins i tot, que aquesta li ha fet el salt amb Cassio. Com diu Oliva, l'adulteri hipotètic de la seva dona no el preocupa gens, però sí la por de ser humiliat públicament, que l'aventura d'Emília amb Otel·lo, i qui sap si amb Cassio, corri de boca en boca:

Iago.

I hate the Moor,

And it is thought abroad that 'twixt my sheets

H'as done my office (I.iii.377-379).

("Odio el Moro, i per aquí s'ha dit/ que ha ocupat el meu lloc entre els llençols.")

I do suspect the lusty Moor

Hath leaped into my seat; the thought whereof

Doth, like a poisonous mineral, gnaw my inwards;

And nothing can or shall content my soul

Till I am evened with him, wife for wife.

Or failing so, yet that I put the Moor

At least into a jealousy so strong

That judgement cannot cure (II.i.295-302)

("Sospito que aquest Moro incontinent/ ha fet un salt al llit de casa. D'aleshores ençà,/ el pensament em crema les entranyes, com si fos/ un mineral ple de verí. Res no podrà/ satisfer la meva ànima, llevat/ que estiguem empatats: esposa per esposa./ Si això no em surt, com a mínim podré/ ficar una gelosia tan forta a dintre el Moro/ que ni el bon seny no la hi podrà guarir.")

(For I fear Cassio with my nightcap too) (II.i.307)

("... perquè em temo/ que ell també s'ha posat la meva gorra de dormir.")

Algú podria objectar, en llegir aquests fragments, que, contràriament a l'opinió de Lamb i Coleridge, el mòbil que empeny Iago a ordir el teixit de la seva intriga és la mateixa gelosia que acabarà condemnant Otel·lo. Però Iago no és un gelós, almenys a la manera com entenem tradicionalment aquest sentiment. És més aviat un ressentit, un home amb una capacitat d'odi

més elemental, més irracional, més “pura” –per dir-ho amb paraules del professor Ronberg– que la induïda per la gelosia. Iago detesta la bondat, la virtut, i és en aquest sentit que s’ha d’entendre la proposta dels crítics al·ludits quan diuen que la maldat del personatge no té motius. Vegem què opina Oliva respecte d’això:

El que passa és que el fet que Iago no tingui motivacions racionals no vol dir que no en tingui d’irracional. I d’aquí ve que Iago [...] sigui un dels personatges de ficció més psicoanalitzats per la crítica [...] De fet, Iago [...] dirigeix l’odi contra tot i contra tothom, incloent-s’hi ell mateix, i per això busca no solament la destrucció dels altres, sinó també la seva pròpia¹⁰.

Iago és un nihilista, un home del barroc –amb la seva qualitat de període de crisi i de decadència de valors–, un descregut que, al començament del segon acte de l’òpera, exposa en la coneguda ària “Credo in un dio crudel che m’ha creato” la seva concepció cínica de la vida, la raó última del seu comportament i de les seves accions. Aquest “Credo” no té correspondència a l’obra literària, i és una aportació original del llibretista. Vegem-lo:

108

Credo in un dio crudel che m’ha/ creato/ simile a sè e che nell’ira io
nomo./ Dalla viltà d’un germe o d’un atomo/ vile son nato./ Son scellerato/
perchè son uomo;/ e sento il fango originario in me/. Sì! questa è la mia fe!/
Credo con fermo cuor [...]/ che il mal ch’io penso e che da me/ procede,/ per il
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 giuoco d’iniqua sorte/ dal germe della culla/ al verme del
avel./ Vien dopo tanta irrision la morte./ E poi? La morte è il nulla./ È vecchia
folla il ciel!

Ens trobem a l’acte II, l’equivalent operístic del centre nuclear de la tragèdia shakespeariana: II.iii, en què Iago, implacable, continua destil·lant el seu verí per desgràcia de l’infeliç Otel·lo. Una mica més endavant (III.iii.165 del text original), descriu cínicament al Moro la naturalesa de la gelosia, amb un quiasme a l’últim vers:

O, beware, my lord, of jealousy!
It is the green-eyed monster, which doth mock
The meet it feeds on. That cuckold lives in bliss
Who, certain of his fate, loves not his wronger;

¹⁰ Cf. Katha Upanishad, I.

But O, what damnèd minutes tells he o'er
 Who dotes, yet doubts—suspects, yet fondly loves!
 ("Compte amb la gelosia, bon senyor!/ És un monstre d'ulls verds/ que es burla de la carn que l'alimenta./ El cornut que, sabent el seu destí,/ no estima qui l'ofèn viu molt feliç;/ però ah, quins minuts tan condemnats/ compta el que estima i dubta, el que sospita/ i tanmateix encara estima més!")

Aquesta és la versió de Boito:

Temete, signor, la gelosia!/ È un'idra fosca, livida, cieca, col suo/ veleno/ sè stes-sa attosca, vivida piaga le/ squarcia il seno.

Poc després, entra Desdèmona –voltada de dones i criatures xipriotes que li ofereixen flors–, que demana al seu marit el perdó de Cassio, aquest havent-li demanat que intercedeixi per ell davant d'Otel·lo ("D'un uom che geme sotto il tuo disdegno la preghiera ti porto"). L'escena, com en el duo d'amor de l'acte I, contrasta la delicada naturalesa de Desdèmona amb el caràcter violent d'Otel·lo, i és important per mostrar l'amor del Moro, però també el seu desencant incipient. En efecte, el verí de Iago, en forma d'infundada sospita, comença a fer efecte. El Moro rebutja la petició, i sembla taciturn. Desdèmona, creient que té febre, li vol eixugar el front amb un mocador, però ell, furiós, el llança a terra. Té lloc a continuació el magnífic quartet entre Otel·lo, Desdèmona, Iago i Emília ("Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato, dammi la dolce e lieta parola del perdono"), en què, d'una banda, tenim un matrimoni expressant la seva angoixa, els sentiments enfrontats; d'una altra, un segon matrimoni barallant-se per la possessió del mocador. Segueixen una ària de bravura d'Otel·lo ("Ora e per sempre addio, sante memorie"), el raconto de Iago explicant haver sentit Cassio cridar en somnis Desdèmona i blasmar el destí per haver-la lliurat als braços del Moro ("Era la notte, Cassio dormia") i l'anomenat duo de la venjança ("Sì, pel cel marmoreo giuro!"), entre Otel·lo i Iago, amb què acaba l'acte. L'escena crucial iii de l'acte III, en què Iago destil·la el seu verí, fa que ens demanem com ha d'actuar l'actor que interpreti aquest paper, com ha de donar rèplica al personatge. Vegem aquests versos que pronuncia a II.iii.350-354:

Divinity of hell!
 When devils will the blackest sins put on,
 They do suggest at first with heavenly shows,
 as I do now.

("Teologia de l'infern! Quan els dimonis/ volen temptar-nos als pecats més negres,/ primer parteixen dels suggeriments/ que semblen celestials, tal com ara faig jo.")

La cosa és clara: com més infame és el pecat, més innocent la proposta. Iago ho sap de sobres, i la seva manera de captenir-se és la de l'home que sap presentar a tothom la màscara de la ponderació, el respecte i la fidelitat; però, això sí, amb una veu, com observa Oliva, "d'alguna manera excepcional [...] que li permeti seduir i persuadir amb la paraula"¹¹. Cada vegada que Otel·lo es giri per mirar-lo ha de trobar una cara que expressi honestedat i respecte. No és casualitat que, al llarg de la tragèdia, aquest es refereixi al seu alferes en termes precisament d'"honest" més de quinze vegades. Sense cap pretensió de ser exhaustiu, són aquestes:

- I.iii.279 ['A man he is of honesty and trust']; 289 ['Honest Iago'] (Otel·lo)
- II.iii.6 ['Iago is most honest']; 176 ['Honest Iago']; 246 ['Iago, thy honesty and love...'] (Otel·lo); 327 ['... and honest kindness'] (Iago); 335 ['...honest Iago'] (Cassio)
- III.i.39 ['... A Florentine more kind and honest'] (Cassio)
- III.iii.118 ['... full of love and honesty']; 242 ['This honest creature...']; 257 ['This fellow's of exceeding honesty'] (Otel·lo)
- V.i.31 ['O brave Iago, honest and just']; ii.145 ['An honest man he is...']; 151 ['... honest, honest Iago'] (Otel·lo)

Si no amb la mateixa intensitat, Boito manté aquest apel·latiu en l'òpera, concretament a l'acte I, quan Otel·lo apareix per descompartir Cassio i Montano i demana a Iago una explicació de la trifulga: "Onesto Iago, per quell'amor che tu mi porti, parla." Hem comentat més amunt la inestabilitat emocional d'Otel·lo, la capacitat del personatge per passar de la grandesa moral (vegeu, per exemple, el report de la seva atzarosa biografia a I.iii.76-169) als accessos de furor incontrolat. En efecte, des d'una perspectiva social i de classe, Otel·lo no és "un dels nostres", i Iago ho fa explícit quan, a l'acte I de l'òpera, s'hi refereix en termes de "quel selvaggio dalle gonfie labbra". Seguint Oliva, la metzina de Iago no solament desperta la gelosia d'Otel·lo, sinó que rosega les bases on s'assenta la seva personalitat:

Desdèmona representa per a Otel·lo l'accés a una societat que no el considera

¹¹ Cf. Ganapati Upanishad, II, 3 (pregària, després de la lloança inicial).

un dels seus (recordem que és negre, moro i convers). És evident que la suposada infidelitat de Desdèmona li desperta gelosia, però sobretot li destrueix els fonaments de la personalitat que ell havia fet seva i a la qual havia accedit gràcies al casament.¹²

Com Iago, el Moro sedueix també per la veu, com en l'excel·lent relat esmentat, que fa que el Dux comenci la seva rèplica amb aquesta frase: "I think this tale would win my daughter too" ("Jo crec que aquest relat també hauria guanyat la meva filla"). El relat prolix d'Otel·lo conté (vers 81) un dels tòpoi de l'exordi o començament del discurs, destinat a induir l'auditori —en aquest cas, el Dux i el consell de Venècia— a mostrar-se indulgent amb l'orador¹³. Vegem-ho:

Rude am I in my speech
And little blessed with the soft phrase of peace
("El meu llenguatge és aspre, i no té el do/ de les frases fluïdes de la pau")

Doncs bé, aquest Otel·lo noble i generós de l'acte I de la tragèdia desapareix del libretto, i només el duo d'amor ja esmentat i l'ària breu "Niun mi tema, se ancor armato mi vede", al final de l'òpera, ens el recorda. Aquest tret intemperant del caràcter del Moro es posa en relleu en els actes II i III de l'òpera, quan la més petita observació el fa saltar. Observem, per exemple, els versos següents (III.iii.105):

Othello.
What dost thou think?
Iago.
Think, my lord?
Othello.
Think, my lord?
By heaven, thou echoest me...

(Ot. Què saps? Què en penses?/ Iago. Que què en penso, senyor?/ Ot. Sí, que què en penses? Redéu, no em facis d'eco...)

que Verdi (acte II) emfasitza a la partitura:

¹² Cf. Rig Veda I, 164, VII, 103, i X, 71.

¹³ Cf. R.K. Mookerji, "Ancient Indian Education. Brahmanical and Buddhist", Motilal Banarsidass, Delhi, 1989, p. 49-50.

Otello
 Che ascondi nel tuo core?
 Iago
 Che ascondo in cor, signore?
 Otello
 "Che ascondo in cor, signore"
 Pel ciell tu sei l'eco dei detti miei...

Ens trobem ara a l'acte III, a la gran sala del castell. A l'o-bertura, els violoncels interpreten les frases amb què Iago ha des-pertat la gelosia d'Otel-lo a l'acte II. Un herald els avisa que acaba de ser vista l'embarcació amb què els ambaixadors de Venècia es dirigeixen a Xipre. Quan l'herald surt d'escena, Iago promet al Moro noves proves de la infidelitat de Desdèmona, que entra salu-dant Otel-lo amb aquestes paraules: "Dio ti giocondi, o sposo dell'alma mia sovrano". Ell la rep ironitzant sobre la seva bellesa i honestedat. Sense adonar-se del sarcasme de les paraules del Moro, Desdèmona torna a intercedir a favor de Cassio. Otel-lo li demana el mocador que li va regalar, i Desdèmona, com és natural, no li pot donar perquè Iago se n'ha apoderat. Enfol·lit, el marit obliga la dona a mirar-lo a la cara ("Guardami in faccia, dimmi chi sei!") i l'acusa d'impura ("Impura ti credo"). Ara la desolació de Desdè-mona és total. "Mi guarda", diu, plorant, "io prego il cielo per te con questo pianto", i l'escena acaba amb una explosió, en forte, que li surt del fons de l'ànima: "Guarda le prime lagrime che da me spreme il duol!". Després de tornar-se a sentir que és una puta ("Che? non sei forse una vil cortigiana?"), Desdèmona surt de l'ha-bitació i trobem Otel-lo tot sol (no així a la tragèdia, en què Desdè-mona no surt de la peça).

Otel-lo recita ara el seu gran monòleg —"Had it pleased hea-ven/ To try me with affliction" (IV.ii.46-63)—. Amb un gran talent, Verdi ha dividit el fragment en tres seccions: (1) "Dio! mi potevi scagliar...", cantada en un to monòton per subratllar el desesper del personatge; (2) "Ma, o pianto, o duol!", pur lirisme que expres-sa la tristesa i el desencant per l'amor perdut; (3) "Tu, alfin, cle-menza...", la ira i la fúria sortint per tots els porus d'Otel-lo, la música, aquí, subratllant el text shakespearà:

"But there where I have garnered up my heart,
 Where either I must live or bear no life,
 The fountain from the which my current runs
 Or else dries up—to be discarded thence

monies dels instruments de corda, però també és veritat que, fent honor a la presència simultània de sentiments oposats que rau en el cor del Moro, li permet tornar a aquella sublimitat d'esperit que comentava més amunt en l'ària "Niun mi tema, se ancor armato mi vede. Ecco la fine del mio cammin... Oh! Gloria! Otello fu":

Be not afraid, though you see me weaponed.

Here is my journey's end, here is my butt,

And very seamark of my utmost sail

(V.ii.263-265)

("No us espanteu veient-me armat./ Aquest és el final del meu viatge,/ aquest és el meu port, el mateix far/ on el meu navegar ja ha arribat a la fi").

L'òpera acaba amb el leitmotiv del "bacio" de l'acte I i del començament d'aquest IV i últim, quan Otel·lo desperta Desdèmona. El cercle s'ha tancat.

Bibliografia

Shakespeare, William (1992) *Tragedies*. Volume I. Everyman's Library: Random House (UK)

Otel·lo (1988) Barcelona: Ed. Vicens Vives (pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva)

Ronberg, Gert (1997) *The Literary Language of William Shakespeare into Film and Opera*. Barcelona: UPF

Pahlen, Kurt (1981) *Opern Lexikon*. Zürich: Schweizer Verlagshaus AG (versió castellana: Diccionario de la ópera [1995] Barcelona: Emecé Editores)

Abstract

In this article, Professor J.M. Fulquet explains his interpretation of Shakespeare's *Othello*. After some general considerations on the opera and the aesthetic experience it provokes, the author analyses different pieces and transitions in the Shakespearean play, giving his interpretation of the characters involved and a global overview.