**Otello**

Italijanska opera v štirih dejanjih po motivih tragedije *Othello, beneški Maver* Williama Shakespeara

|  |  |
| --- | --- |
| Glasba | **Giuseppe Verdi** |
| Libreto | **Arrigo Boito** |
| Izdaja partiture | **Casa Ricordi, Milano 1986** |
| Praizvedba | **5. februar 1887**  **Teatro alla Scala di Milano** |
| Premiera | **7. februar 2025**  **Dvorana Ondine Otta Klasinc** |

**Ustvarjalci operne predstave**

|  |  |
| --- | --- |
| Dirigent | **Roberto Gianola** |
| Režiser | **Guy Montavon** |
| Scenograf, kostumograf in oblikovalec svetlobe | **Wolfgang von Zoubek** |
| Zborovodkinja | **Zsuzsa Budavari Novak** |
| Koreografinja | **Cleopatra Purice** |
| Asistent režije | **Tim Ribič** |
| Asistent scenografije | **Matic Kašnik** |
| Asistentki kostumografije | **Simona Toš, Suzana Rengeo** |

**Zasedba**

|  |  |
| --- | --- |
| Otello, mavrski general | **Sung Kyu Park** |
| Desdemona, njegova žena | **Sabina Cvilak** (7., 9., 15. 1. 2025)  **Andreja Zakonjšek Krt** (11., 13. 1. 2025) |
| Jago, Otellov praporščak | **Luka Brajnik** |
| Emilia, Jagova žena in Desdemonina služabnica | **Irena Petkova** |
| Cassio, Otellov kapitan | **Bože Jurić Pešić** |
| Roderigo, beneški plemič | **Žiga Lakner** |
| Lodovico, veleposlanik Beneške republike | **Luka Ortar** |
| Montano, nekdanji guverner Cipra | **Sebastijan Čelofiga** |
| Glasnik | **Tomaž Planinc** |
| Beneški vojaki in mornarji, prebivalci Cipra in otroci | |

|  |  |
| --- | --- |
| Baletni ansambel | **Vadim Kurgajev**  **Vasilij Kuzkin**  **Mircea Golescu**  **Alexandru Pilca** |

**Zbor Opere SNG Maribor**

**Simfonični orkester SNG Maribor**

|  |  |
| --- | --- |
| Koncertni mojster | **Saša Olenjuk** |
| Korepetitorji | **Sofia Ticchi**  **Anna Fernandez Torres**  **Robert Mraček** |
| Šepetalka | **Sabina Alatič** |
| Inšpicienti | **Iztok Smeh**  **Matjaž Marin**  **Filip Tašner** |
| Prevod libreta v slovenščino | **Luka Hrvatin Meglič** |
| Prevod libreta v angleščino | **Benjamin Virc** |
| Predvajanje nadnapisov | **Kristina Prah, Cristian Popovici** |

**Vsebina opere**

***Prvo dejanje***

Sredi večerne nevihte Ciprčani nestrpno pričakujejo svojega novega guvernerja in poveljnika beneške flote, Mavra Otella, ki se po spopadu s Turki zmagoslavno vrača v varen pristan. Med Otellovo odsotnostjo je na Ciper prispel mladi beneški plemič Roderigo, ki se je zaljubil v njegovo ženo Desdemono. Praporščak Jago, ki do Otella goji globoko zamero, ker ga je prezrl pri napredovanju in namesto njega v kapitana povišal Cassia, izkoristi Roderigovo zaljubljenost za svoj pretkani načrt, pri tem pa mu obljubi, da mu bo pomagal osvojiti Desdemonino srce.

Medtem ko prebivalci Cipra z navdušenjem praznujejo Otellovo vrnitev, Jago začne uresničevati svoj načrt. Ker se zaveda, da Cassio slabo prenaša alkohol, Jago predlaga zdravico v čast Otella in Desdemone, ki je priljubljena med ljudmi. Čeprav Cassio sprva zavrne pijačo, na koncu podleže Jagovemu laskanju in nazdravi Desdemoni. V trenutkih Cassieve opitosti Jago izkoristi priložnost in naščuva Roderiga k sporu, da bi se znebil rivala. Ker spor naglo preraste v nasilje, skuša Montano, nekdanji guverner Cipra, pomiriti sprta moža, a ga napade pijani Cassio, Jago pa naroči Roderigu, naj gre do pristanišča in na ves glas zavpije, da je čas za vstajo.

Ko prispe Otello, da bi pomiril nemir, pri tem ne skriva jeze, ki jo je povzročilo neprimerno vedenje njegovih vojakov. Njegova jeza se še poveča, ko izve, da je hrup vznemiril celo Desdemono. Da bi vpeljal red in disciplino, Otello razreši Cassia s položaja kapitana in naroči Jagu, naj z obhodno stražo ponovno vzpostavi mir na otoku. Ko ostaneta sama, se Otello in Desdemona spominjata začetkov svoje ljubezni in se prepustita strastem noči.

***Drugo dejanje***

Jago predlaga Cassiu, naj poišče podporo pri Desdemoni, saj bi njen vpliv na Otella zagotovil njegovo ponovno imenovanje. Ko se Cassio odpravi do vrta, kjer se po navadi sprehaja Desdemona v spremstvu Emilie, Jago v svoji samoti razkrije svoj nihilistični svetovni nazor, ki prekipeva od zla in maščevanja. Ko se v sobani nepričakovano pojavi Otello, se Jago sprva pretvarja, da ga ne vidi; šele potem, ko Otello od daleč opazuje, kako Cassio odhaja od Desdemone, mu Jago navrže izmišljene sume o Desdemonini nezvestobi, s čimer vzbudi Otellovo ljubosumje.

Ko Desdemona pristopi k Otellu, da bi zastavila dobro besedo za Cassia, njena zavzetost le še dodatno podžge Otellove sume. S pretvezo, da ga muči glavobol, ji Otello odvrne, naj ga o tem vnovič povpraša ob bolj primernem trenutku, zaskrbljena Desdemona pa mu ponudi svoj izvezeni robček, ki ji ga je nekoč poklonil, da bi mu z njim obvezala glavo. Ko Otello odvrže robček, ga pobere Emilia, Desdemonina služkinja in Jagova žena. Jago, ki zasluti novo priložnost za izpeljavo svojega zloveščega načrta, robček iztrga iz Emilijinih rok.

Otello, ki ga je prevzelo malodušje, premišljuje o domnevnih znakih Desdemonine nezvestobe in od Jaga zahteva neizpodbitne dokaze. Jago si kot spreten manipulator sprva izmisli zgodbo, kako je Cassio v svojih sanjah šepetal Desdemonino ime, nato pa še doda, da je videl njen izvezeni robček v Cassievih rokah. Razvnet od ljubosumja, Otello povsem podleže prepričanju o ženini nezvestobi, ki jo je prepoznal v podarjenem robčku. Ves ogorčen z Jagom sklene zlovešč pakt, s katerim priseže maščevanje Cassiu in Desdemoni.

***Tretje dejanje***

Medtem ko glasnik naznani prihod beneških veleposlanikov, Jago zagotovi Otellu, da bodo kmalu prišli na dan neizpodbitni dokazi o Desdemonini nezvestobi in Cassievi izdaji. Kmalu zatem Desdemona znova pristopi k Otellu in ga z vso iskrenostjo prosi, naj oprosti Cassiu. Otello, ki se še naprej pretvarja, da ga boli glava, od Desdemone zahteva, naj mu pokaže izvezeni robček, ki ji ga je nekoč podaril kot dragocen dar. Ker ga ne more pokazati, njegovi sumi izbruhnejo v naval besa, Desdemono pa zaničujoče poimenuje kot ceneno vlačugo. Ko ostane sam, ga preplavita obup in samopomilovanje.

Ko se Jago znova zaplete v pogovor s Cassiem, jima Otello, sledeč Jagovim navodilom, skrivaj prisluškuje. S hladnokrvno premišljenostjo Jago usmeri pogovor tako, da Otello verjame, da se s Cassiem pogovarja o njegovi ljubezenski aferi z Desdemono. Cassio, ki se ne zaveda Otellove prisotnosti, omeni darilo neznane občudovalke in iz žepa izvleče pogrešani robček – dokaz, ki ga je skrbno podtaknil Jago. Otello, ki je popolnoma obupan od spoznanja o Desdemonini nezvestobi, pred Jagom sprejme odločitev, da jo bo ubil, Jago pa mu obljubi, da bo tudi Cassia doletela roka pravice, za kar ga Otello nemudoma imenuje za svojega kapitana.

Kmalu zatem na Ciper prispe beneško odposlanstvo z novico, da je Otello odpoklican v Benetke, Cassio pa imenovan za novega guvernerja otoka. Doževa razglasitev Otella tako stre, da v navalu besa pred osuplo množico javno poniža Desdemono. Ko se množica razide, se Otello zgrudi pod težo svojih osebnih porazov. Medtem ko se od zunaj slišijo hvalnice »beneškemu levu« Otellu, ki jih prepevajo Ciprčani, se mu Jago, prevzet od lastnega zmagoslavja, posmehuje: »Glejte leva!«

***Četrto dejanje***

Medtem ko se Desdemona pripravlja na spanje, prosi Emilio, naj ji ob postelji nastavi poročno obleko, v kateri želi biti pokopana. Desdemona, ki je še vedno pretresena od Otellovih žalitev, se s pesmijo o vrbi spominja, kako je tudi nekdanjo materino služabnico Barbaro zapustil ljubimec. Ko Emilia odide, Desdemona zmoli avemarijo in nato zaspi.

Desdemono zmoti nenaden prihod Otella, ki jo zbudi s poljubom, nato pa ji v besnečem zanosu naznani svoj namen, da jo bo ubil zaradi nezvestobe. Obupana Desdemona vztrajno zatrjuje, da je nedolžna, in ga roti za življenje. Toda Otello, ki ostaja neomajen in gluh za njene besede, za vselej zapečati njeno usodo.

Le trenutek zatem v sobo vdre Emilia z osupljivo novico, da je Cassio ubil Roderiga, ki je s svojim poslednjim dihom razkril Jagovo zloveščo zaroto. Otella pretrese uničujoče spoznanje, kaj je storil. Premagan od bolečine in neizmernega obžalovanja razmišlja o svoji nekdanji veliki slavi, nato pa se z bodalom zabode do smrti, ki jo dočaka s še zadnjimi poljubi, namenjenimi Desdemoni.

**Iz gledališkega lista**

**Giuseppe Verdi: *Otello***

Opera (*dramma lirico*) v štirih dejanjih

Po *Aidi* (1871) se Verdi kar petnajst let ni mogel odločiti za komponiranje nove opere. Edino veliko delo, ki ga je v tem času ustvaril, je bil *Rekviem* (*Messa da Requiem*, 1874) v počastitev spomina na prijatelja in literata Alessandra Manzonija. Ko se je poleti 1879 Verdi zadržal v Milanu, da bi tam dirigiral svoj rekviem na dobrodelnem koncertu, ki ga je posvetil žrtvam poplav v Padski nižini, se je nekega večera sestal z založnikom Giuliem Ricordijem in dirigentom Francom Facciom. Ricordi je ta večer Verdija spodbudil za uglasbitev Shakespearove tragedije *Othello*, kot avtorja libreta pa mu je predlagal izvrstnega poznavalca Shakespearovih del, uglednega italijanskega književnika in skladatelja Arriga Boita (1842–1918), ki se je uveljavil z opero *Mefistofele* (1868), še posebej po njeni predelavi v letih 1875 in 1876. Boito je bil sicer velik občudovalec Richarda Wagnerja in se je kot mlad skladatelj zavzemal za uresničitev Wagnerjeve operne reforme v Italiji. V svojih polemikah, v katerih je kritiziral starejše italijanske skladatelje, ni prizanesel niti Verdiju; ko pa je podrobneje spoznal *Aido* in *Rekviem*, je njegov odnos do Verdija sčasoma prerastel v veliko prijateljstvo.

Verdija so ves čas ustvarjanja privlačevala Shakespearova dela, a mu je dotlej uspelo ustvariti le opero *Macbeth*, medtem ko drugih dveh načrtovanih opernih del, kot sta *Hamlet* in *Kralj Lear*, ni uresničil. Tudi *Othello* ga je takoj zamikal, ko mu je Boito že čez tri dni po uvodnem sestanku prinesel scenarij, vendar pa je Verdi, ki se je nameraval posvetiti zgolj svojemu posestvu v Sant’Agati, dolgo okleval glede uglasbitve. Šele leta 1880 je v svojem prvem pismu Boitu omenil skupni projekt in zahteval določene popravke v besedilni predlogi, a je nato takoj zatem komponiranje opere *Jago*, kot naj bi se opera *Otello* sprva imenovala, spet prekinil. Najprej je z Boitom predelal opero *Simon Boccanegra* (1881), ki so jo z velikim uspehom uprizorili v milanski Scali, in nato izdelal še skrajšano verzijo *Don Carla* za dunajsko izvedbo (1883/1884). Šele pozimi leta 1884, ko se je že ukvarjal z mislijo na *Falstaffa*, je resno pristopil h komponiranju *Otella*. 9. decembra 1884 je pisal Boltu: »Dozdeva se nemogoče, in vendar je res! Pišem … zato, da pišem, brez cilja, brez predvidljivosti, ne da bi premišljeval, kaj bo …«

Verdi je opero dokončal šele čez dve leti in Boitu v pismu 1. decembra 1886 sporočil veselo novico: »*Dragi Boito, gotov sem!*« Ker se je težko ločil od končane partiture, je še zapisal: »*Ubogi Otello! Nikoli več se ne bo vrnil sem!*« Boito pa mu je odgovoril: »*Toda Vi boste prišli in v Scali srečali zamorca. ‘Otello’ obstaja, veliki sen se je uresničil.*« Kmalu zatem so določili pogoje, po katerih je opero lahko sprejela založba Ricordi in jo nato uprizorila milanska Scala. Nihče ni smel prisostvovati vajam – le Verdiju so dovolili spremljati glasbeni študij predstave in mu celo omogočili prepoved praizvedbe, če mu na generalki ne bi bilo kaj po volji. 5. februarja 1887 so težko pričakovano opero *Otello* 74-letnega Verdija krstili v milanski Scali z velikim zmagoslavjem in v prisotnosti visoke cerkvene in družbene elite. Praizvedbo je dirigiral Franco Faccio, glavne vloge so pa oblikovali Francesco Tamagno (Otello), Victor Maurel (Jago) in Romilda Pantaleoni (Desdemona). Ameriška operna pevka in publicistka Blanche Roosevelt, ki se je udeležila praizvedbe, je med drugim zapisala: »*Scala doslej še ni imela takšne publike in že uro pred začetkom predstave so bili vsi stoli zasedeni*…«

Že naslednje leto, januarja 1888, so *Otella* v nemškem prevodu Maxa Kalbecka uprizorili v Hamburgu. Že leta 1889 so ga izvedli v 14 italijanskih opernih gledališčih, nato pa še v Moskvi, Sankt Peterburgu, Budimpešti, Pragi, Amsterdamu, New Yorku, Carigradu in v Londonu. Za prvo izvedbo v Parizu (1894) sta francosko verzijo skupaj pripravila Camille du Locle in Boito. Verdi je zanjo (v prizoru prihoda beneškega odposlanca) komponiral balet, ki ga je tudi sam koreografsko zasnoval.

Verdi je našel v libretistu Boitu kongenialnega soustvarjalca, kakršnega dotlej še ni imel. Boito je izdelal libreto, ki je zagotovo eden najboljših v svetovni operni literaturi. Njegova verzifikacija Shakespearovega *Othella* je na ravni izvirnika, in to v prevodu kakor tudi na dopolnjenih, samostojno napisanih mestih. Še posebej izvrstno mu je uspela diferenciacija med verzi in prozo, ki jo je zgledno prilagodil glasbeni dikciji. V svoji obdelavi Shakespearove tragedije *Othello*, *The Moor of Venice* (1604), ki je nastala po noveli *Il moro di Venezia* iz zbirke *Hecatommithi* (1566) Giovannija Battista Giraldija, bolj znanega pod psevdonimom Cinthio, je Boito izhajal v glavnem iz francoske različice Victorja Hugoja. Shakespearovo izvirno predlogo je s petih dejanj skrajšal na štiri, pri čemer je izpustil prvo, ki se dogaja v Benetkah, in povzel le nekaj posameznih elementov, ne da bi zanemaril najpomembnejša težišča drame. Odlično je uravnovesil dramatične in lirične prizore, pri čemer je dal večji poudarek liričnim prvinam, zmanjšal pa je tudi število nastopajočih in prizorišč.

Boito je, sledeč operni dramaturgiji, dogajanje zgostil le na štiri prizorišča, po drugi strani pa je razširil libreto z novimi scenami, kot denimo s prizorom praznovanja Otellove zmage po prestanem viharju, z vzklikanjem in poklonom ljudstva Otellovi izvoljenki Desdemoni in s sceno veličastnega sprejema beneškega odposlanca, s čimer je omogočil dramatične nastope opernega zbora. Pri pisanju libreta je nadvse konstruktivno – kot še nikdar dotlej – sodeloval tudi Verdi, zlasti z nasveti glede dramaturškega poteka, oblikovanja posameznih prizorov in značajev nekaterih vlog ter tudi njihove zunanje podobe. Njegov poglavitni cilj je bil, da čim bolj avtentično poustvari dramsko predlogo, kar je razvidno tudi iz njegovega dopisovanja s slikarjem Domenicom Morellijem, medtem ko se je Boito pri snovanju libreta ves čas zavedal, da bo Verdijeva glasba poslušalcem bržkone izpovedala veliko več kot le besede in da jim bo še bolj približala Shakespearovo tragedijo.

Po več kot sto letih od praizvedbe je v glasbeni zgodovini obveljalo mnenje, da je Verdijev *Otello* (kot *dramma lirico*) največja italijanska tragična opera 19. stoletja in je po besedah Ulricha Schreiberja »zmagoslaven odgovor italijanske umetnosti na grozečo prevlado nemških vplivov v glasbi« (*Opernführer für Fortgeschrittene*, str. 666). Verdi je z *Otellom* v popolnosti uresničil svoj cilj, za katerega si je prizadeval ves čas opernega ustvarjanja, in sicer v smislu stvaritve velike glasbenodramske oblike, ki jo je postopoma izgrajeval že od *Macbetha* in *Plesa v maskah*, pa vse do oper *Simon Boccanegra* in *Don Carlo(s)*, pri tem pa ohranil avtohtonost italijanske opere. V *Otellu* se je oddaljil od numerične delitve na tekstovno, dramaturško in glasbeno zaključene točke ter brez cezur povezal glasbene prizore v pregnantno celoto, s čimer je ustvaril osnovo za prehod iz t. i. spevne opere h glasbeni drami.

Orkester je v *Otellu* enakovreden pevskim glasovom in je zvočno znatno bogatejši kot v prejšnjih operah, kar se kaže v nadvse slikovitem podajanju najrazličnejših občutkov in razpoloženj. Kot primer velja omeniti prikaz ljubezenskega odnosa med Otellom in Desdemono ob sklepu prvega dejanja opere, ki je eden najlepših Verdijevih ljubezenskih duetov nasploh. Povsem realistično pa orkester ilustrira prizore z Jagom, zlasti v drugem dejanju v znanem, pretežno deklamatoričnem *Credu*, ki je eden najbolj znanih Verdijevih monologov, v katerem Jago izpove svojo vero. Verdi z zvočnimi barvami orkestra, kot denimo s tremolom na pavkah, udarci na boben, činele in tamtam ter z arpeggi flavte in piccola, ki ponazarjajo bliskanje, sijajno poustvari vihar pred Ciprom, s katerim se opera začenja brez predigre. Obenem pa ponazarja tudi razburjenje ljudi, ki na pomolu zrejo v temo proti razburkanemu morju in čakajo na prihod beneške flote pod Otellovim poveljstvom. Napeto stanje, ki traja do nastopa Otella in njegovega kratkega arioza, še posebno prepričljivo posreduje mogočni, 120 taktov trajajoči pedalni ton. Povsem drugačno razpoloženje podaja orkester v četrtem dejanju, kjer kontrabasi (z dušilci) v izzvenevanju poigre pri Desdemonini molitvi (*Ave Maria*) ustvarjajo intimno, skorajda skrivnostno vzdušje.

Orkester v *Otellu* ni zasnovan simfonično kot v Wagnerjevih glasbenih dramah, v njem ni težišče izraza, temveč je enakovreden pevskim glasovom, s čimer Verdi ohranja poglavitno značilnost italijanske opere. Četudi daje prednost melodični deklamaciji in opušča spevnost, je melodika v *Otellu* izrazno bogata in ohranja svoj vokalni značaj. Tako so mnenja nekaterih, da naj bi *Otello* nastal pod Wagnerjevim vplivom, zgrešena, saj Verdi v tej operi ni uporabil najznačilnejših Wagnerjevih oblikovalnih principov: tako denimo ni prevzel tehnike leitmotivov (vodilnih motivov), prav tako ni, kot že omenjeno, prepustil dominantne vloge orkestru, ki je pri Wagnerjevih glasbenih dramah nosilec dramatičnega izraza. V *Otellu* je sicer nekaj značilnih motivov, čeprav ti niso leitmotivi, temveč reminiscenčni motivi, ki se ponavljajo v okviru posameznih dejanj, kot na primer ljubezenski motiv. Ta zazveni v orkestru najprej ob sklepu ljubezenskega prizora, ob poljubu Otella in Desdemone na koncu prvega dejanja, nato pa ponovno na koncu četrtega dejanja, ko Otello še zadnjič poljubi mrtvo Desdemono. Njegove zadnje besede, »*un bacio*… *un bacio ancora*… *ah! un altro bacio*…«, ne izražajo obupa, ampak ljubezen. V tem prizoru »smrti (zaradi) ljubezni« se je Verdi morda še najbolj približal Wagnerju. Zelo značilen je tudi motiv ljubosumja, ki nastopi najprej v sceni pogovora med Cassiem in Jagom na začetku drugega dejanja in ponovno na začetku Jagovega *Creda*.

Čeprav je Verdi opustil obliko številčne opere in se odločil za prekomponirano formo, pa tudi v *Otellu* (kot v prejšnjih operah) ne manjka nekaj zaključenih, pesemsko in celo strofično oblikovanih glasbenih točk. Takšna je denimo napitnica Jaga v prvem dejanju. Posebno lep primer je tudi znamenita Desdemonina »pesem o vrbi« iz četrtega dejanja, ki je zgrajena kritično. Uvaja jo otožna melodija v angleškem rogu, ki nakazuje Desdemonine zlovešče slutnje o smrti, v vsaki izmed nadaljnjih kitic pa rahlo variira orkestrska spremljava. Tudi v prizoru iz drugega dejanja, tj. ob Desdemoninem prihodu s spremstvom na grajski vrt, zbrana množica ob ljubki spremljavi mandolin, kitar in dud zapoje nekaj pesmi v njeno čast, med drugim tudi otroški zbor. Posebno zanimiva je tudi Otellova prisega, s katero se konča drugo dejanje, »*Sì, pel ciel marmoreo giuro*«, in jasno kaže značilnosti kabalete. V Otellovem monologu iz tretjega prizora tretjega dejanja (»*Dio! mi potevi scagliar tutti i mali*«) v odlomku v Es-duru (»*Ma, o pianto, o duol!*«) opazimo še rahlo razliko med recitativom in arijo. Našteli bi lahko še nekaj sorodnih primerov pri ansambelskih točkah, duetih itd., ki prav tako dokazujejo, da Verdi nikdar ni popolnoma prekinil s tradicijo italijanske opere, zato ga je najbolj prizadel očitek – bolj kot katerakoli kritika –, da je Wagnerjev posnemalec, čeprav je slednjega zelo spoštoval. Verdi je namreč vselej namreč zagovarjal stališče, da je domena nemške glasbene umetnosti predvsem instrumentalna, italijanske pa vokalna glasba, zato se je tudi upiral prevladi nemške glasbe.

V mariborski Operi so *Otella* izvedli prvič v sezoni 1967/1968, premiera je bila 14. oktobra 1967, skupno pa se je zvrstilo sedemnajst predstav, ki so bile izvedene v slovenskem prevodu Smiljana Samca. Dirigent uprizoritve je bil Vladimir Kobler, režijsko zasnovo je pripravil Franjo Potočnik, scenografijo Jože Polajnko, kostumografijo pa Vlasta Hegedušić. Glavne vloge so oblikovali Carlo Biasini in Oskar Zornik (Otello), Ondina Otta Klasinc (Desdemona) in Miro Gregorin (Jago). Druga uprizoritev *Otella* v Mariboru je bila v sezoni 1996/1997. Režiser predstave je bil Paolo Trevisi, dirigent Stefano Pellegrino Amato, zbor je pripravil Robert Mraček, koreografijo pa Olja Ilić. V glavnih vlogah so nastopili Sergej Dubrovin in Janos Bandy (Otello), Valentin Enčev (Jago) ter Svetlana Čursina, Ljudmila Vechova in Natalia Vorobjova Biorro (Desdemona). Po premieri 1. decembra 1996 se je zvrstilo še osem ponovitev.

***dr. Manica Špendal***

**Od *Othella* do *Otella* – Boitova preobrazba Shakespearove tragedije za Verdijevo glasbeno mojstrovino**

Po uspehu svoje monumentalne opere Aida iz leta 1871 bi se lahko Verdi, zadovoljen s svojimi umetniškimi dosežki in mednarodno slavo, povsem lagodno umaknil iz sveta gledališča. Več kot trideset let je prenašal njegove pritiske, burnost in prevlado nad svojim življenjem; ta svet je iz njega izvabil dela, ki so postala ponos njegove ljubljene Italije, ko se je ta postopoma osvobajala pritiskov avstrijske hegemonije, hkrati pa so mu prinesla finančno blagostanje. Zdaj, ko je tudi za Verdija nastopila jesen življenja, so ga vabila druga opravila: treba je bilo obdelovati zemljo na obsežnem posestvu, ki ga je v vasici Sant’Agata kupil že leta 1844, posvetiti se je želel gradbenim projektom, uživati v poeziji, dramah in slikarstvu. Čutil je, da si je zaslužil premor, in ko ga je njegova velika prijateljica, grofica Clara Maffei, poskušala pregovoriti, naj vendarle nadaljuje z ustvarjanjem, je bil njegov odgovor nedvoumen: »Iz kakšnega razloga naj sploh še pišem? Le kaj bi s tem dosegel?« Vendar pa se genij, tudi ko se utrudi od banalnih bremen življenja, ne umakne zlahka, in tako je še leta 1879, ko je bil Verdi star že šestinšestdeset let, njegova ustvarjalna vnema ostala neokrnjena. Pravzaprav je v tem prelomnem letu, ki je prineslo zasnovo opere Otello, že sam skrivaj iskal primeren libreto, a šele mojstrska taktika njegovega nadarjenega, pronicljivega in nič manj vztrajnega založnika Giulija Ricordija, ki je povezal še vedno omahujočega skladatelja ter briljantnega pesnika in glasbenika Arriga Boita, je zapečatila usodo tega poglavja v glasbeni zgodovini in omogočila, da je Otello – za mnoge poznavalce »popolna« opera in nesporno eden najpomembnejših dosežkov italijanskega glasbenega gledališča – ugledal luč sveta.

Kot je znano iz njegove osebne zapuščine, je Verdi dosledno zavzemal nepopustljiv odnos do libretov, ki jih je uglasbil. Njegov ugled mu je omogočil, da je lahko sodeloval z najboljšimi libretisti svojega časa, a je kljub temu pogosto prevzel vlogo svetovalca, mentorja in celo priganjalca, da bi dosegel natanko to, kar si je želel in zamislil. Njegova korespondenca z Antoniem Ghislanzonijem, libretistom opere Aida, med ustvarjanjem te opere odlično ponazarja njegovo skrb za literarne podrobnosti (citat iz pisma se navezuje na prvi prizor iz drugega dejanja): »Tukaj morata biti dve kitici, vsaka z desetimi verzi. Prva kitica s štirimi verzi naj bo bojevitega značaja, druga s štirimi verzi bolj ljubečega tona in nato še dva zapeljiva verza za Amneris. Druga kitica enako. In da ne bi iskali kakšnih nenavadnih ritmov, napišite dva sedemzložna verza, nato pa, če nimate zadržkov, dodajte še nekaj vrstic z moškimi končnicami,[[1]](#footnote-1) ki lahko v glasbi zvenijo zelo učinkovito. Melodija v La traviati – ‘Di Provenza’[[2]](#footnote-2) – bi bila manj prepričljiva, če bi imeli verzi ženske končnice.« Verdi je, povedano povsem brez ovinkarjenja, Ghislanzonija poučeval o skrivnostih njegove obrti. Tudi ko je začel sodelovati z Boitom, se Verdijev rigorozen odnos do literature kot funkcionalnega skeleta, na katerem je gradil svoje opere, ni bistveno spremenil: čeprav mu zaradi nespornega talenta svojega sodelavca ni bilo več treba deliti učnih lekcij iz prozodije, pa zato svoje energije ni nič manj posvetil argumentirani strokovni razpravi, ki je tokrat potekala kongenialno in konstruktivno med dvema nespornima mojstroma svoje umetnosti.

Za lažje razumevanje širšega konteksta umetniškega sodelovanja med Verdijem in Boitom si velja ogledati Boitovo življenjsko pot, ki jo v širokih konturah povzemajo naslednje vrstice. Arrigo Boito (1842–1918) se je rodil v Padovi kot drugi sin poljske grofice Jozefine Rodelinske in italijanskega miniaturističnega slikarja Silvestra Boita. Njegov talent se je v enaki meri raztezal tako v smeri glasbene kot literarne umetnosti, in prav na obeh področjih je med sodobniki užival velik ugled. Njegova edina dokončana opera Mefistofele je bila uprizorjena v milanski Scali leta 1868, in čeprav jo je Boito kar dvakrat revidiral, da bi z njo dosegel zaželeni uspeh, omenjeno delo še danes priča o izjemni spretnosti Boita kot inovativnega ustvarjalca za glasbeno gledališče. Na literarnem področju se je Boito, ki se je pogosto podpisoval z anagramskim psevdonimom Tobia Gorrio, razmeroma že zgodaj uveljavil kot pesnik ter senzibilen in konstruktiven kritik del drugih avtorjev, ki so se združevali v umetniško gibanje, poimenovano Scapigliatura.[[3]](#footnote-3)

Njegova poezija, še posebej obsežna alegorična pesnitev Re Orso (*Kralj Orso*),[[4]](#footnote-4) razkriva močan nordijski romantizem, ki je bil deloma plod kulturnega imaginarija njegovega porekla in vpliva pisateljev, kot sta Charles Baudelaire in Victor Hugo. Kot poudarja Avril Bardoni, je Boito s pesnitvijo Re Orso uvedel večplastno pomenljiv simbol, ki je ostal osrednji motiv v njegovem ustvarjalnem pisanju kot pesnika in prirejevalca drugih umetniških del – gre za simbol Večnega črva, ki ga lahko razumemo kot princip skrajnega in neizogibnega uniče(va)nja.[[5]](#footnote-5) Prevzet z občutkom dualizma, ki je inherentno prisoten vsepovsod v naravi, še posebej v človeški zavesti, je Boito razumel dobro in zlo, šibkost in moč, ustvarjanje in uničenje kot soodvisne sile, medtem ko je videl človeško življenje kot »*un oscillare eterno* *fra paradiso e inferno«,* torej *»večno nihanje med nebesi in peklom«.*

Boito kot pisatelj ni užival le v metafizičnih konceptih, ki vedno znova prevprašujejo bistvo človeške eksistence, temveč tudi v pesniški domiselnosti, v igri in prepletanju besed, ritmov in rim. Prav tako si je že v zgodnjem ustvarjalnem obdobju, tj. v času vzpostavitve osnovnih koordinat svojega habitusa, izostril instinkt za poetičnost melodrame. Prav te lastnosti, ki so se združevale z njegovim občutkom za muzikalnost jezika, so zagotavljale pogoje za formiranje tako rekoč idealnega libretista – toda njegov uspeh na tem področju ni bil zgolj rezultat srečnega spoja »naravnih« talentov, ampak tudi globljega premisleka kritičnega ustvarjalca. Boito je namreč precej časa intenzivno razmišljal o specifičnih problemih tedanjih opernih libretov ter prišel do sklepa, da so reforme, ki naj bi prevetrile italijansko glasbeno gledališče, nujno potrebne. V članku za milansko revijo Figaro, objavljenem leta 1864, je jasno predstavil reforme, ki si jih je zamislil v štirih točkah: popolna odprava *formule*, stvaritev *forme*, uresničitev najširšega možnega harmoničnega in ritmičnega razvoja, ki je dosegljiv danes, ter najvišja možna utelesitev *drame*.

Da bi lahko pojasnili, kaj je Boito mislil s *formo* v nasprotju s *formulo*, se moramo obrniti na članek, ki ga je leto prej napisal za drugo milansko publikacijo, La Perseveranza: »[o]dkar obstaja opera v Italiji, vse do današnjih dni, nismo nikoli imeli prave operne forme, temveč /…/ zgolj /…/ formulo /…/. Oznake, kot so arija, rondo, kabaleta, stretto, ritornello, pezzo concertato, so vse tukaj, pripravljene za pregled, da potrdijo resničnost te trditve. Prišel je čas za spremembo sloga; forma,[[6]](#footnote-6) ki je bila v veliki meri dosežena v drugih umetnostih, se mora razviti tudi v naši lastni. /…/ Naj spremeni ime in zgradbo, in namesto da ji rečemo libreto, ki je izraz konvencionalne umetnosti, ji recimo in jo zapišimo kot tragedija, kot so to storili Grki. Vsa ta razprava seveda vodi do zaključka, da je danes nemogoče napisati dobro ali lepo glasbo, in to ne le na slab libreto, temveč na kakršenkoli libreto.«[[7]](#footnote-7)

Boito je omenjene ustvarjalne principe uporabil pri svoji priredbi Goethejevega Fausta za svojo opero Mefistofele, kar je bil dotlej daleč najuspešnejši poskus oblikovanja tega veličastnega, a obenem močno razplastenega dela za operni oder. Povsem ista načela je uporabil tudi pri pripravi Shakespearovega Othella za Verdijevo glasbo: predelana drama, ki jo je ponudil Verdiju, je bila v resnici zasnova tragedije za glasbeni oder, in ne nekaj, kar bi bilo mogoče prepoznati kot konvencionalni libreto. V besedilni predlogi so izginile tako rekoč vse tradicionalne glasbene *formule* – nikjer ni bilo niti sledu o kakšnem rondoju ali kabaleti – in prav tako so izpuhtele ekshibicionistične točke, namenjenim zvezdniškim pevcem, ki le sprevračajo odrsko dogajanje v smer vokalne virtuoznosti in pričakovanih vzklikov adoracije iz vrst pretežno nekritičnega občinstva. Namesto tega je Boito zasnoval dramo, ki je tako napeta in ekonomična, da bi jo lahko označili kot destilat oziroma esenco Shakespearove tragedije. Še več, njegova besedilna predloga za opero *Otello* je dosegla vrhunec priznanja v tem, da jo v določenih pogledih – še posebej v kontekstu optimizacije dramskih sredstev, ki dosegajo prepričljivejši odrski učinek – nekateri ocenjujejo celo kot izboljšanje Shakespearovega izvirnika oziroma »hipoteksta«.

Izostren skladateljski habitus je Boitu zagotovil spoznanje, da bo zaradi dodane dimenzije glasbe priredba dramskega besedila za operni oder terjala zgoščevanje oziroma redukcijo Shakespearovega izvirnika. V skladu s tem Boito tako ni opustil le nekaterih likov in prizorov, temveč skoraj celotno prvo dejanje Shakespearove tragedije, s čimer se je odrekel tudi brutalnemu rasističnemu napadu na Othella, ki ga je angleški bard položil v usta Desdemoninega očeta Brabantia. Ta napad reflektira specifično miselnost »belega establišmenta« elizabetinske dobe o vseh ljudeh temnejše polti, ki je »črno« kratkomalo izenačevala z vsem neznanim, barbarskim, manjvrednim in z nagnjenostjo k divj(ašk)im dejanjem. Sama opustitev Brabantievega izbruha bi sicer lahko pustila Otellovo lahkovernost in njen nagel prehod v nasilje, ki jo poraja ljubosumje, v nekoliko nejasnem kontekstu, če Boito tega lika ne bi postavil v primež med mogočno zastavljena koncepta dobrega in zla.

Boito je Shakespearovo dramsko pripoved v vsebinskem smislu zgoščeval tako, da je preostala štiri dejanja s skupno dvanajstimi prizori strnil v štiri bistveno krajša dejanja, od katerih se vsako odvija brez prekinitev. Benetke, dož, senat in Brabantio so tako v celoti izpuščeni, Boitova adaptacija pa s tem doseže novo raven prostorske enotnosti, saj se začne in konča na Cipru, ki je iz grške mitologije znan tudi kot kraj rojstva Afrodite, boginje ljubezni, čeprav se na koncu sprevrne v kraj njene smrti, izničenja. Toda namesto da bi izpustitev nekaterih dogodkov predstavljalo izgubo v smislu dramske vsebine, se je to izkazalo za ključno prednost operne pripovedi. Prav izpustitev prvega dejanja Shakespearove tragedije namreč opernemu narativu omogoča imanenten zdrs v dih jemajočo glasbeno dramo: že sam dvig zavese nas tako rekoč *in medias res* pahne pred mogočni prizor nevihte na morju, iz katere se – podobno kot mitološko rojstvo Afrodite iz morske pene – izvije spektakularen Otellov vstop, ki po svoji učinkovitosti na glasbenem odru ostaja brez primere.

Kadar je Boito potreboval elemente iz prvega dejanja Shakespearovega izvirnika, da bi z njimi pojasnil širši kontekst odrskega dogajanja, jih je vključil v libreto po načelu fluidne intertekstualne diegeze, na primer dialog med Jagom in Roderigom: »Roderigo, ebben che pensi?« (»*No, Roderigo, kaj misliš?*«) Prav omenjeni dialog se izkaže kot bistven element za pojasnitev odnosov med Jagom in Roderigom kakor tudi za osmišljevanje odnosov med Jagom, Otellom in Cassiem. Ljubezenski duet na koncu tega dejanja temelji pretežno na gradivu iz Shakespearovega prvega dejanja, v katerem Othello in Desdemona pred dožem pripovedujeta zgodbo o dvorjenju oziroma začetkih svoje ljubezni, a ga je Boito prepletel s frazami iz njunega srečanja ob prihodu na Ciper, kar se v Shakespearovi tragediji zgodi šele v drugem dejanju.

Preostali del tega dejanja in velik del Boitovega drugega dejanja temeljita na Shakespearovem drugem dejanju, vendar so prizori in celo deli prizorov razstavljeni, preurejeni in nato znova vstavljeni v strukturo, ki je ob natančnem pregledu presenetljivo drugačna od izvirnika. Eden izmed takšnih primerov je Jagov nasvet Cassiu, naj zaprosi Desdemono, da bi pri Otellu posredovala v njegovo korist, s čimer bi si povrnil ugled in položaj, kar se v Shakespearovem izvirniku zgodi takoj po tem, ko najde Otello Cassia v opitem stanju. Boito je izločil ta trenutek odrske konfrontacije in ga postavil tik pred sam pogovor Cassia in Desdemone, ki ga Otello opazuje z distance, kar Jago izkoristi kot prvo priložnost, da začne zastrupljati Otellov (raz)um o domnevni Desdemonini nezvestobi. Ta sprememba se v dramaturškem smislu izkaže kot pomembna in na splošno učinkovitejša, saj »zgosti« Jagov nasvet in njegovo odrsko konkretizacijo v bistveno krajši časovni okvir, pri čemer še dodatno poudari Jagovo strašljivo sposobnost manipuliranja z ljudmi.

Še v istem prizoru smo lahko priča dodatni ekonomizaciji dramskega narativa, saj lahko vidimo zgolj pogovor med Desdemono in Cassiem, medtem ko se sočasno sliši tudi Jagov komentar, v katerem razkrije, kako bo ta pogovor uporabil v svojo korist. Čeprav je razmeroma veliko prizorov iz angleškega izvirnika povsem izpuščenih, medtem ko so drugi »utesnjeni« v krajše oblike, je Boitu s sopostavitvijo več dramskih situacij uspelo ustvariti prepričljive ansambelske prizore, ki jih je mojstrsko prilagodil za operni oder in ustrezno rekalibriral težo njihove spevnosti (*vocalità*). Boito je Shakespearovo dramo v tekstovnem smislu skrajšal na manj kot četrtino njene dolžine – in to kljub temu, da je vključil nekaj obsežnih interpolacij s svojimi izvirnimi domislicami.

Boitove najobsežnejše interpolacije se pojavijo tam, kjer je besedilo namenjeno zboru. Na teh mestih, s katerimi tlakuje pot opernemu spektaklu v najžlahtnejšem pomenu te besedne zveze, pušča prosto pot domišljiji, svoji sposobnosti ustvarjanja fleksibilnih ritmičnih struktur ter domiselnih in pevsko učinkovitih rim. Kot je razvidno iz korespondence med soustvarjalcema, se je Verdi na začetku komponiranja poigraval z mislijo, da bi pri Otellu povsem opustil zbor in zapeljal to »tragedijo medrasnega zakona«,[[8]](#footnote-8) kot je Shakespearovo dramo označil muzikolog James Parakilas, v sfero intimnega, domač(ijsk)ega. Toda svojo namero je nemudoma opustil, ko je od Boita prejel dokončan libreto, saj je že ob pogledu na zborovske dele izrazil navdušenje – povsem upravičeno, kajti Boitova zasnova zborovskih vložkov ni bila zgolj izgovor za pisanje izrazno bogate poezije, ki bi zazvenela še bolj veličastno v Verdijevi uglasbitvi, ampak je želel libretist zbor, bržkone po zgledu starogrškega gledališča, vtkati v samo jedro operne drame.[[9]](#footnote-9)

Boitova najopaznejša domislica, s katero je libretist, kot zatrjuje Parakilas, tudi radikalno premestil celotno metaforo drame v sfero religioznega,[[10]](#footnote-10) je zagotovo Jagov *Credo*, ki ga številni razumejo kot popolno antitezo krščanstva. Čeprav je Verdi ta del entuziastično označil kot »pristno shakespearjanski«, je v resnici povsem Boitov, kar pokaže tudi podrobna analiza vseh Jagovih monologov v Shakespearovem besedilu, v katerem ni mogoče najti nobenega ustreznega zgleda ali vsebinsko sorodnega odlomka. Shakespearov Jago velja za antagonista, ki je med vsemi liki, ki jih je ustvaril, še najbolj prežet z zlom, čeprav so njegovi motivi za to nejasni. Za angleškega dramatika izhaja velik del zlobne sile prav iz te *zlonamernosti brez* (*očitnega*) *motiva* – gre torej za upodobitev esence zla, zla samega po sebi. Za libretista, ki naj bi ustvaril jasnejše like, ki so imanentno prepoznavni na odru, pa bi bila takšna, izključno metafizična zasnova Jagovega značaja preveč subtilna in posledično neučinkovita. Poleg tega je Boito za lik Jaga že našel ustreznega »dvojnika«, ki ga je želel vključiti v libreto – dvojnika, ki je bil tako zelo podoben izvirnemu Jagu, da je skoraj (čeprav ne povsem) njegov dvojnik.

Zgled za Jaga je Boito našel v »svojem« uničevalcu, ki uničuje, ker mora, ker verjame, da mu že pripadnost človeški vrsti nalaga uničevanje, in ker v sebi čuti prvinsko silo uničevanja. Ta uničevalec ni ne navaden niti izjemen zlobnež, temveč sam Večni črv – najvišje, neizogibno načelo uniče(va)nja. Niti zlata krsta iz pesnitve *Kralj Orso* ga ni mogla zadržati – tisti, ki se je enkrat za vselej zatekel k drevesu življenja v Edenskem vrtu, kakor tudi ta drobni raj ljubezni, nedolžnosti in vrednosti človeškega življenja sta bila za Večnega črva le potencialno truplo, s katerim se bo hranil. Toda za razliko od metafizičnih razsežnosti Večnega črva, ki se kot negacija vsega dobrega zajeda v samo srčiko življenja, je Boito vztrajal, da njegov Jago v sebi nima ničesar nadnaravnega – da je človek, sicer popolnoma vsakdanji, a brezmejno zloben človek, ki bi ga danes brez zadržkov označili kot psihopata in ultimativnega manipulatorja. Na prvi pogled bi se takšna konstrukcija »banalnega zla« v liku, kakršen je Jago, lahko zdela v nasprotju z njegovo izenačitvijo z Večnim črvom, a velja upoštevati, da je bil Boito kot dober poznavalec Fausta nedvomno seznanjen z Goethejevo formulacijo o »dveh dušah v mojih prsih«. Dobro in zlo sta torej le človeško dobro in človeško zlo, človek pa je človek, ker mu je dano, da med njima izbira.

Kljub temu lahko Boitu očitamo določeno raven samoprevare, saj obstajata (vsaj) dva odlomka, ki razkrivata Jagovo povezavo z bolj metafizičnim konceptom, kot ga nakazuje Boitova oznaka »samo človek«. Prvi se pojavi ob koncu tretjega dejanja, in sicer v trenutku Jagovega triumfa nad zdaj popolnoma podrejenim in celo nezavestnim Otellom: »Chi può vietar che questa fronte prema col mio tallone?« (»Le kdo mi lahko prepreči, da s svojo peto ne zdrobim te glave?«) Jagovo porogljivo vprašanje se zdi na tem mestu na vso moč podobno besedam iz Geneze, ki se kažejo kot neposreden izziv samemu Bogu, ki je hodil po Edenskem vrtu. Mar se v tem trenutku ni oglasila sama Kača? Drugi namig, ki morda razkriva globljo dimenzijo Jagove zlobe, pa velja iskati v njegovem zadnjem režijskem napotku, »fuggendo« (»*bežeč*«). V Shakespearovi drami Jago ne beži pred kaznijo, temveč je izročen »času, kraju in mučenju«, a to ne velja za Črva, katerega odhod je vedno že priprava na nov prihod. Prav ta indic nas lahko morda napelje k zaključku, da je Boito globoko ponotranjil Shakespearovo dramo in jo morda med adaptacijo za operni medij spontano približal lastnemu imaginarnemu svetu, kot ga je zasnoval v pesnitvi *Kralj Orso*.

Kakorkoli že, Boitova metafizična poenostavitev Jaga, zlasti izvornega motiva njegovega zla, je morala najti svoj nujni protipol v psihološki zasnovi Desdemone. Z izpustitvijo njenega soočenja z očetom in beneškim dožem v prvem dejanju Desdemona izgubi dimenzijo »pravične bojevnice«, ki jo tam izkazuje, ter velik del svoje eksplicitne seksualnosti. Boitova dramaturška rekalibracija premesti Desdemonin lik v register *femme fragile* (krhke ženske), v katerega sodi denimo tudi Ofelija iz Shakesperovega *Hamleta*. Še več, zaradi svoje kreposti in empatije do krivično odstavljenega kapitana Cassia postane Desdemona celo nekakšen simbol oziroma reprezentacija angela nedolžnosti, kar jo naredi v dramskem smislu še toliko bolj prepričljivo, saj je prav njena nedolžnost tista, ki ji zamegljuje pogled na grozečo nevarnost in jo naredi popolnoma ranljivo. Njena popolna, tako rekoč angelska dobrota jo prav tako nedvoumno postavi na nasprotni pol Jagove popolne zlobe, kar povzroči preusmeritev dramskega fokusa na »pravo mesto«, tj. na Otella in na strašljive preizkušnje, ki jih doživlja v kontekstu Jagove demonične spletke.

Otello je tako rekoč edini lik, na katerem zares leži breme človečnosti. Kljub svojim človeškim značilnostim, ki jih kažeta Jago in Desdemona, pa sta oba v dramaturškem smislu arhetipska lika, ikoni oziroma enodimenzionalna simbola, ki jima ni dano, da bi bila kaj drugega, kot sta; prav zato ju nič, kar se (jima) zgodi, ne more spremeniti. Medtem ko bi lahko Jaga označili kot poosebitev »Inferna«, Desdemono pa utelešenje »Paradisa«, ima le »nesrečni« Otello sposobnost, da omahuje in niha med obema, dokler ga naposled ne uniči neusmiljen in večen konflikt med dobrim in zlom, ki se zrcali v neprepodljivem dvomu v lasten ideal ljubezni in v njeni končni negaciji. V kontekstu teze o premestitvi osnovne metafore drame v sfero religioznega je zato pomenljiva ugotovitev Jamesa Parakilasa, ki poudarja, da sta Boito in Verdi v svojem prikazu religioznih nravi v *Otellu* osupljivo neusmiljena: skupnostna in institucionalna solidarnost ženske religioznosti (v tem primeru ciprske različice marijanskega kulta, usmerjenega v čaščenje Desdemone) je patetično neučinkovita, prav tako kot je zavračanje te solidarnosti v moški religioznosti uničujoče, medtem ko se Jagovo popolno zanikanje vrednot krščanstva manifestira v poosebitvi hudiča.[[11]](#footnote-11) Najbolj zastrašujoče pa je, da takšen prikaz moških in ženskih značajev nakazuje, da so odnosi med moškimi in ženskami že v osnovi obsojeni na nerazumevanje, nezaupanje, maščevalnost, nasilje in smrt. Potem ko umori Desdemono in se zave svojega dejanja, Boitov in Verdijev Otello nima niti možnosti odrešitve v obliki retorično ekspresivnega zaključnega govora, kot ga lahko zasledimo v Shakespearovem *Othellu*: »Then must you speak / Of one that loved not wisely, but too well«.[[12]](#footnote-12)

Kot ugotavlja Parakilas, »s to retorično ekspresivnostjo, ki izhaja iz Othellove krivde in žalosti, Shakespeare obnovi njegov dar za povezovanje z drugimi ljudmi«, medtem ko na isti točki v operi Boitov in Verdijev Otello, ki še vedno »blodi v nočni mori« kot nekakšen zombi, lahko govori le z mrtvimi: »E tu ... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella.«[[13]](#footnote-13) Kakor da bi avtorja želela dokazati človeštvu, da se vsak »pristen stik med moškim in žensko neizogibno spremeni v poljub smrti,«[[14]](#footnote-14) s čimer sta se (morda nehote) še najbolj približala Wagnerjevim fatalističnim upodobitvam ljubezni.

Kot lahko z gotovostjo povzamemo, je Boito pri ustvarjanju drame za Verdijevo glasbo sledil svojim umetniškim idealom – *formule* so bile izbrisane, *forma* je bila ustvarjena, medtem ko so »najvišjo utelesitev drame« prepoznali celo najstrožji kritiki. Kar se tiče »uresničitve najširšega možnega harmoničnega in ritmičnega razvoja našega časa«, je bilo to prepuščeno Verdijevi glasbeni invenciji, ki je opero sicer zasnoval v (kontinuirani) prekomponirani obliki, v kateri pa so, resnici na ljubo in kljub opuščeni delitvi na oštevilčene glasbene točke, še vedno prisotne nekatere tradicionalne glasbene oblike, ki sicer s svojim komajda opaznim, a kljub temu slušno otipljivim skeletom narekujejo jasen in do neke mere predvidljiv dramaturški lok glasbenega toka. Tako recimo ne preseneča, da je že uvodni prizor večerne nevihte v skladu z italijansko operno tradicijo namenjen zborovskemu uvodu, v katerem zbrano ciprsko ljudstvo pozdravi prihod zmagovite flote pod Otellovim poveljstvom. Še več, kot se izkaže iz same metastrukture opernega narativa, je Verdi z jasno trikotniško konstelacijo, ki jo izrisuje antagonizem med Otellom in Desdemono kot ljubezenskim parom in Jagom kot »motečim baritonom«, ponovno zavil na že uhojeno pot italijanske operne konvencije.

Čeprav so začetek soustvarjanja opere *Otello* zaznamovali številni dvomi in nesporazumi – Verdi je bil denimo sprva skeptičen do mlajšega in pogosto preveč impulzivnega libretista, Boito pa je še do nedavnega kritiziral Verdijevo prilagajanje okusu ljudskih množic –, je njuno sodelovanje preraslo v globoko spoštovanje, pri čemer je ključno vlogo odigral predvsem Verdijev založnik Giulio Ricordi. Boito je pristopil k pisanju libreta z izjemno resnostjo, kljub zdravstvenim težavam in časovnim zamudam. Njegova občudovanja vredna prizadevanja so pripeljala do inovativnih rešitev, vključno z ritmično strukturo, ki je bila povsem ukrojena po Verdijevih glasbenih zahtevah. Čeprav so nesporazumi, kot denimo poročanje nekega neapeljskega časnika o Boitovi domnevni želji, da bi sam uglasbil Otella, začasno zamajali njuno sodelovanje, so številna pisma, prežeta z vzajemno čustveno podporo, in Boitova revizija Jagovega *Creda* ponovno vzpostavili zaupanje v skupni umetniški projekt.

V tem kontekstu je še posebej pomenljivo pismo, ki ga je Boito 26. aprila 1884 poslal Verdiju skupaj z revidiranim Jagovim *Credom* in v katerem ne skriva svojega občudovanja skladatelja, ki ga tokrat preveva skoraj panična zaskrbljenost zaradi učinka nesrečnega incidenta: »Samo vi lahko uglasbite *Otella*. Ves operni svet, ki ste nam ga podarili, potrjuje to resnico; če sem sploh lahko zaznal ogromno potenco Shakespearove tragedije, da postane glasbeno delo (česar sprva nisem čutil), in če sem to res dokazal s svojim libretom, je to zato, ker sem se postavil v sfero Verdijeve umetnosti. In to zato, ker sem med pisanjem teh verzov čutil tisto, kar bi čutili vi, ko bi jih ilustrirali z drugim jezikom, tisočkrat bolj intimnim in mogočnim – zvokom.« Verdi se je po pomiritvi strasti naposled le posvetil skupnemu umetniškemu projektu z izjemno predanostjo, pri čemer je po še zadnji reviziji opere 18. decembra 1886 ustvaril eno svojih najbolj dovršenih in revolucionarnih del. Njegova ljubezen do Shakespearove dramatike in Boitova sposobnost preoblikovanja razplastene elizabetinske drame v koncizen libreto, ki je docela ustrezal Verdijevi glasbeni viziji, sta bila ključna za uspeh. Po več letih dela in premorov je bila praizvedba Otella 5. februarja 1887 v milanski Scali izjemen mednarodni triumf, ki je Verdiju prinesel veliko priznanje, doživljenjsko finančno stabilnost in možnost, da uresniči vse svoje dobrodelne projekte, opera Otello pa je že od svoje praizvedbe postala nespregledljiv del opernega kanona in trajni simbol izjemnega sodelovanja med dvema umetniškima genijema.

***Benjamin Virc***

**BIOGRAFIJE**

**Roberto Gianola, dirigent**

Italijanski dirigent Roberto Gianola (rojen leta 1974 v Leccu) velja za enega najzanimivejših dirigentov svoje generacije. Njegovo dirigentsko pot je v izjemno kratkem času zaznamovala cela vrsta uspešnih sodelovanj s številnimi orkestri v ZDA, Rusiji, Mehiki, Avstriji, Franciji, Turčiji, Nemčiji, Španiji, na Poljskem, Japonskem, Kitajskem, Portugalskem, Madžarskem, Češkem, v Ukrajini, Bolgariji, Srbiji, Romuniji, Braziliji, Venezueli, Grčiji, Koreji, na Kitajskem, v Egiptu in Združenih arabskih emiratih. Januarja 2009 je z velikim uspehom debitiral v prestižni newyorški koncertni dvorani Carnegie Hall. Je glasbeni direktor Opere in Baleta (Devlet Opera ve Balesi) v Istanbulu, kjer vodi operni, baletni in simfonični repertoar. Februarja 2015 je tam z velikim uspehom prvič dirigiral Offenbachovo fantazijsko opero *Hoffmannove pripovedke*. Je reden gost pomembnih koncertnih prizoriščih, kot so Musikverein na Dunaju, Lincoln Center in Carnegie Hall v New Yorku, Center umetnosti v Seulu ter gledališča v Hong Kongu, Pekingu in Macau. Sodeloval je s prestižnimi italijanskimi glasbenimi ustanovami, kot so Fundacija Arena di Verona, Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Verdi v Trstu, Kraljevo gledališče v Parmi, Dvorana Verdi v Milanu, ter z orkestri, kot so Orchestra I Pomeriggi musicali di Milano, I Virtuosi del Teatro alla Scala, I Cameristi del Maggio musicale fiorentino, Orchestra sinfonica siciliana v Palermu in Simfonični orkester iz Sanrema. V sezoni 2021/2022 je v ljubljanski Operi debitiral z opero *Capuleti in Montegi*, balet *Trnuljčica* in opero *Norma* je dirigiral v Istanbulu, opero *Don Pasquale* v tržaškem gledališču Verdi, *Manon Lescaut* v Teatro del Giglio v Lucci, *Ljubezenski napoj* v Teatru Lirico v Cagliariju, *Cavallerio rusticano* v Livornu, opero *Don Pasquale* v Teatro Coccia v Novari in *La bohème* v japonski operi Kithakyushu. Kot umetniški vodja je ustanovil Simfonični orkester jezera Como in Glasbeno akademijo jezera Como, ki sta v dveh desetletjih delovanja priredila več pomembnih glasbenih dogodkov (oper in koncertov), tekmovanj (iz opernega petja in dirigiranja) ter mojstrih tečajev opernega petja. Diskografija Roberta Gianole vključuje zgoščenko *Stradivarius* z Orkestrom I Pomeriggi musicali iz Milana in zgoščenko z glasbo Respighija, posneto s Simfoničnim orkestrom iz Sanrema in izdano v reviji Amadeus. V začetku leta 2022 je izšla dvojna zgoščenka neobjavljenih del Franca Alfana, ki je bila posneta v Dvorani Verdi v Milanu za založbo Bongiovanni.

**Guy Montavon, režiser**

Guy Montavon se je rodil v Ženevi, kjer je diplomiral iz fagota na tamkajšnjem konservatoriju, nato pa delal kot pomočnik direktorja Velikega gledališča v Ženevi (Grand Théâtre de Genève). Zatem je pri Götzu Friedrichu študiral operno režijo na Visoki šoli za glasbo in uprizoritvene umetnosti v Hamburgu. Kot asistent režiserja Giancarla del Monaca je delal v številnih opernih hišah, med drugim tudi v Hamburgu, Berlinu, Stuttgartu, Bregenzu, Barceloni in v Metropolitanski operi v New Yorku. Po končanem študiju operne režije leta 1986 je deloval kot režiser v Hamburški državni operi ter v opernih hišah v Livornu, Pisi, Lyonu, Montpellieru in Saarbrücknu. Med letoma 1985 in 1988 je bil asistent režije in dramaturg v Gledališču Bremen, od leta 1992 do 1995 pa je bil zaposlen kot glavni režiser in namestnik umetniškega direktorja Opere v Bonnu. Med njegove večje umetniške preboje velja prišteti režijo Bizeteve opere Carmen, ki je bila otvoritvena produkcija nove Nacionalne finske opere v Helsinkih decembra 1993. Leta 1996 je bil imenovan za umetniškega in generalnega direktorja Mestnega gledališča Gießen. Bil je član žirij številnih priznanih pevskih tekmovanj v Parizu, Barceloni, Verviersu, Montrealu, mednarodnega tekmovanja »Hans Gabor Belvedere« na Dunaju idr. Vlogo generalnega direktorja gledališča v Erfurtu je opravljal od avgusta 2002 pa vse do začetka leta 2024. Je član upravnega odbora Združenja nemških odrov dežele Turingije, od leta 2007 pa deluje kot generalni sekretar Evropskega združenja gledaliških režiserjev (CPDO) s sedežem v Parizu.

**Sung Kyu Park, tenor**

Tenorist Sung Kyu Park je študiral petje na seulski Univerzi Sham-Yook, na mednarodni pevski šoli Flaine v Franciji ter v Italiji pri Katii Ricciarelli in Vittoriu Terranovi. Poleg tega je pridobil tudi diplomo iz petja na Konservatoriju Giuseppe Verdi v Milanu. V svoji karieri je prejel več prestižnih nagrad, med drugim prve nagrade na mednarodnih tekmovanjih »Ruggero Leoncavallo« v Cosenci, »Flaviano Labò« v Piacenzi, »Riccardo Zandonai« v Rivi del Garda in na marsejskem tekmovanju »D’Opera«. Med tenoristove najvidnejše in obenem najuspešnejše upodobitve nedvomno sodijo vloge, kot so Calaf (*Turandot*), Des Grieux (*Manon Lescaut*), Radamès (*Aida*), Pollione (*Norma*), Gabriele Adorno (*Simon Boccanegra*), naslovna vloga Verdijeve opere *Ernani*, Riccardo (*Ples v maskah*), Turiddu (*Kmečka čast*), Jacopo Foscari (*Dva Foscarija*), Faust (*Mefistofele*), Bacchus (*Ariadna na Naksosu*), Cavaradossi (*Tosca*), Benjamin F. Pinkerton (*Madama Butterfly*) idr. Prav z omenjenimi vlogami se je proslavil v številnih opernih gledališčih po Evropi, med drugimi v Theatru Kiel, kjer je doslej upodobil največ vlog, v Teatru Petruzzelli v Bariju, Državni operi v Pragi, Kraljevi operni hiši v Londonu, Teatru San Carlu v Neaplju, Gledališču Bonn, rimski Operi, Filharmoničnem gledališču v Veroni, Deželnem gledališču Linz, na Puccinijevem festivalu v Torreju del Lago, tržaški Operi idr. Redno nastopa tudi drugod po svetu, denimo na Japonskem (Koncertna dvorana NHK v Tokiu), v Koreji (Center umetnosti, Korejska nacionalna opera in Center Sejong v Seulu) in Čilu (Mestno gledališče Santiago). Operni oder si je večkrat delil s sopranistkama Dimitro Theodossiou in Anno Pirozzi ter nastopil pod glasbenim vodstvom mednarodno priznanih dirigentov, kot so Julian Kovačev, Nello Santi, Daniele Callegari in Myung-Whun Chung. Med umetniškimi angažmaji, ki kažejo na pevčev širok repertoarni diapazon, izstopajo tenorska parta iz Verdijevega *Rekviema* in Beethovnove *Devete simfonije* ter nastopi v opernih uprizoritvah Puccinijeve *La bohème*, Masseneteve opere *Esclarmonde*, Lehárjeve operete *Dežela smehljaja*, Verdijevih oper *Trubadur* in *Rigoletto* idr.

**Sabina Cvilak, sopran**

V Mariboru rojena sopranistka Sabina Cvilak se je po diplomi leta 1996 vpisala na Univerzo za glasbo in uprizoritveno umetnost v Gradcu, in sicer v razred Annemarie Zeller na oddelku za solopetje, kjer je leta 2004 diplomirala z odliko. Že v času študija je zmagala na nekaterih tekmovanjih in postala stalna gostja v mestnem gledališču v Leobnu, kjer je debitirala v Mozartovi operi *Figarova svatba*, Lehárjevi opereti *Carjevič*, Kálmánovi opereti *Grofica Marica* in v Lortzingovi komični operi *Divji lovec*. Pozornost javnosti je pritegnila zlasti po dunajskem debiju v Blochovi operi *Macbeth*, ki je bila izvedena v okviru Dunajskih slavnostnih tednov. V sezoni 2004/2005 je bila štipendistka Karajanovega sklada in članica dunajske Državne opere, kjer je nastopila v operah *Dafne*, *Rensko zlato*, *Valkira*, *Somrak bogov*, *Figarova svatba*, *Čarobna piščal*, *Aladin*, *Ljubezenski napoj* idr. V vlogi Liù iz Puccinijeve opere *Turandot* je nastopila v hamburški Državni operi, kasneje pa tudi v Singapurju in v Finski nacionalni operi v Helsinkih. Med vidnejšimi vlogami spadajo tudi Micaëla iz Bizeteve opere *Carmen*, Fiordiligi v Mozartovi operi *Così fan tutte* in Marguerite v Gounodevem *Faustu* – z zadnjima dvema vlogama je debitirala v Operi SNG Maribor. V naslednjih letih je požela odlične kritiške odzive kot Mimì iz Puccinijeve opere *La bohème*, Liù v *Turandot*, Desdemona v *Otellu*, Nedda v operi *Glumači*, Marinka v *Prodani nevesti* ter za svoje solistične partije v Mahlerjevi *Drugi* in *Osmi simfoniji*, v *Nemškem rekviemu* Johannesa Brahmsa, Brittnovem *Vojnem rekviemu*, Straussovih *Štirih poslednjih samospevih*, Beethovnovi *Deveti simfoniji*, Bachovih pasijonih, Mozartovih mašah in drugih vidnejših vokalno-instrumentalnih delih. Na povabilo slovitega tenorja Plácida Dominga je v sezoni 2007/2008 debitirala kot Mimì v Nacionalni operi v Washingtonu in požela izvrstne kritike; uspehu so sledila vnovična povabila, in sicer za vlogi Liù in Micaële, ki ju je upodobila tudi na odru Opere v Los Angelesu. V sezoni 2010/2011 je kot Mimì nastopila v operah v Kölnu, Palmi de Mallorca, Helsinkih in v Hongkongu, kot Desdemona v Operi v Palm Beachu, kot Mařenka v Valencii in kot Micaëla v Pamploni. Sodeluje s številnimi simfoničnimi orkestri (filharmoniki v Monte Carlu, Dresdnu, Beogradu, Bratislavi, Zagrebu, Nizozemska filharmonija, Nacionalni orkester Francije, Londonski simfoniki, Orkester Slovenske filharmonije idr.), prav tako je redna gostja številnih glasbenih festivalov, kot so Dunajski slavnostni dnevi, festivala v Aix en Provence in v Savonlinni, ter uglednih glasbenih gledališč in koncertnih prizorišč (Dunajska državna opera, Theater an der Wien, Alte Oper Frankfurt, Concertgebouw Amsterdam, Barbican v Londonu, Dvorana Averyja Fischerja v New Yorku idr.). Po uspešni izvedbi Rossinijeve *Male slavnostne maše* s tenoristom Andreo Bocellijem je redna spremljevalka njegovih koncertnih turnej po Aziji, Veliki Britaniji in drugod po Evropi. Posega tudi po sodobnejšem opernem repertoarju – nastopila je kot Kitty v operi *Doctor Atomic* sodobnega ameriškega skladatelja Johna Adamsa. Med njene zadnje odrske upodobitve sodijo vloge, kot so Fiordiligi (*Così fan tutte*), Tatjana (*Evgenij Onjegin*), naslovna vloga Puccinijeve opere *Suor Angelica*, Elsa von Brabant (*Lohengrin*), Čočo san (*Madama Butterfly*), Blanche de la Force (*Pogovori karmeličank*), Freia (*Rensko zlato*), Sieglinde (*Valkira*), Gutrune (*Somrak bogov*), Micaëla (*Carmen*), naslovna vloga Puccinijeve opere *Manon Lescaut* in vloga Magde de Civry (*Lastovka*).

**Andreja Zakonjšek Krt, sopran**

Sopranistka Andreja Zakonjšek Krt se je rodila v Celju, kjer tudi živi. Po diplomi iz glasbene pedagogike na mariborski Pedagoški fakulteti se je izpopolnjevala na oddelku za koncertno petje na Visoki šoli za glasbo in upodabljajočo umetnost v Gradcu, kjer je z odliko diplomirala pri profesorjih Karlheinzu Donauerju (oratorij) in Gerhardu Zellerju (samospev). Že med študijem se je izpopolnjevala pri priznani mezzosopranistki in prvakinji Opere SNG Maribor, Dragici Kovačič. Od sezone 1996/1997 je kot solistka redno zaposlena v Operi SNG Maribor, kjer se je predstavila v številnih vlogah, med drugim kot Rosina (*Seviljski brivec*), Micaëla (*Carmen*), Adina (*Ljubezenski napoj*), Adela in Rosalinda (*Netopir*), Maud v krstni izvedbi opere *Princesa Vrtoglavka* Josipa Ipavca, Musetta (*La bohème*), Nannetta (*Falstaff*), Pamina (*Čarobna piščal*), Belinda (*Dido in Enej*), Antonia (*Hoffmannove pripovedke*), Sophie (*Werther*), Liù (*Turandot*), Jerica (*Zlatorog*), Donna Francesca (*Črne maske*), Hanna Glawari (*Vesela vdova*), Elvira (*Italijanka v Alžiru*), v naslovnih vlogah Dvořákove opere *Rusalka* in Monteverdijeve opere *Kronanje Popeje*, v vlogi Madame Lidoine iz Poulencove opere *Pogovori karmeličank* idr. Redno gostuje tudi v SNG Opera in balet Ljubljana, kjer je prvič nastopila kot Metka v Humperdinckovi pravljični operi *Janko in Metka*, zatem pa še kot Susanna (*Figarova svatba*), Norina (*Don Pasquale*), Zerlina v Mozartovi operi *Don Giovanni*, Berenice v Rossinijevi operi *Prilika dela tatu*, Valencienne in Hanna v Lehárjevi *Veseli vdovi*, Grilletta v Haydnovem *Apotekarju*, ki je bil na rednem programu Festivala Ljubljana itd. Sodelovala je s Slovenskim komornim zborom, s Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija, Slovensko filharmonijo, s pianistkama Natašo Valant in Danielo Candillari idr. Večkrat je nastopila tudi na Festivalu Radovljica. Njen obsežni koncertni repertoar vključuje dela od zgodnjega baroka pa vse do glasbe 20. stoletja in sodobnega časa, med drugim je kot solistka sodelovala v izvedbah Händlovih, Telemannovih, Bachovih, Haydnovih in Mozartovih vokalno-instrumentalnih del. Leta 2004 je pri Založbi kaset in plošč RTV Slovenija izšla njena prva zgoščenka z naslovom Slovenski in francoski samospevi, ki sta jo posneli s pianistko Natašo Valant – omenjeni plošči so se pod okriljem iste založbe pridružile še nekatere druge –, sodelovala je tudi s pianistko Bredo Zakotnik ter z orkestrom Hiše kulture Celje, s katerim je med drugim nastopila v vlogi Marjetke iz Ipavčeve opere *Teharski plemiči* in v Kálmánovi opereti *Grofica Marica*. Leta 2016 je prejela prestižno nagrado Sama Smrkolja, ki jo za vrhunske poustvarjalne dosežke opernih pevcev podeljuje Slovensko komorno glasbeno gledališče (SKGG). Kot je zapisala komisija v svoji obrazložitvi, »oblikuje pevka svoje vloge z odlično profesionalnostjo na tehnični in interpretativni ravni. Izvrstna je bila v vlogah Pamine v Mozartovi *Čarobni piščali* ter Madame Lidoine in Matere Marie Sv. Avguština v Poulencovi operi *Pogovori karmeličank*«. Za umetniške dosežke in upodobitvi vlog Amelie iz Verdijeve opere *Simon Boccanegra* in Marguerite iz Gounodeve opere *Faust* je prejela nagrado Prešernovega sklada za leto 2022.

**Luka Brajnik, bariton**

Baritonist Luka Brajnik je začel študij petja s svojim dedkom Mirom Brajnikom, prvakom ljubljanske operne hiše, in sicer po zaključenem študiju ekonomije. Študij petja je nadaljeval v Rimu pri sopranistki Renati Scotto ter baritonistu Walterju Alberti Scatarziju. Med letoma 2009 in 2012 je obiskoval operni studio Akademije Santa Cecilia v Rimu, kjer je poglobil svoje poznavanje italijanskega repertoarja. Kot finalist in zmagovalec številnih državnih in mednarodnih tekmovanj je debitiral na glasbenem festivalu Reate (v mestu Rieti), in sicer kot Grof Almaviva v Mozartovi operi *Figarova svatba* pod vodstvom maestra Kenta Nagana. Leta 2013 je prejel štipendijo Mednarodne fundacije Richarda Wagnerja iz Bayreutha. Še istega leta je nastopil na samostojnem recitalu v mednarodno priznani beneški operni hiši La Fenice. Leta 2014 je postal član Opere Carlo Felice v Genovi, kjer je nastopil v več naslovnih in glavnih vlogah. Leta 2015 je v Padovi nastopil kot častni glasbeni gost koncerta, posvečenega stoletnici rojstva slovitega tenorja Maria del Monaca. Naslednje leto (2016) je izvedel uspešen koncert opernih arij na 21. poletnem festivalu v Sarajevu, leta 2017 pa se je slovenski publiki prvič predstavil v vlogi Giorgia Germonta iz Verdijeve opere *La traviata* ob odprtju Festivala Lent v Mariboru, decembra istega leta pa je nastopil tudi na Gala managerskem koncertu v Cankarjevem domu (v spremljavi Simfoničnega orkestra RTV Slovenija) in pod taktirko maestra Georgea Pehlivaniana. Med njegove zadnje upodobitve v mariborski Operi, s katero tesno sodeluje že vrsto let, sodijo pomembne baritonske vloge, kot so Grof Rodolfo (*Mesečnica*), Roucher/Pietro Fléville (*Andrea Chénier*), Frank (*Netopir*), Nabucco (*Nabucco*), Barnaba (*La Gioconda*) in Baron Scarpia (*Tosca*).

1. Z moškimi končnicami Verdi misli na jambovski zaključek verza s poudarjenim zlogom, z ženskimi končnicami, ki jih omenja v nadaljevanju pisma, pa na trohejski zaključek z nepoudarjenim zlogom.

   [↑](#footnote-ref-1)
2. Gre za začetek arije Giorgia Germonta iz drugega dejanja *Traviate*, ko skuša potolažiti svojega sina Alfreda po Violettinem nenadnem odhodu v Pariz.

   [↑](#footnote-ref-2)
3. Kulturno-umetniški program gibanja, ki si je v italijanskem kulturnem prostoru prizadevalo za umetniški napredek predvsem z uporabo nekonvencialnih izraznih sredstev, ki so pogostokrat šokirala ali vsaj vznemirjala konservativni del italijanske družbe, pomenljivo označuje beseda v pridevniški obliki »scapigliato«, katere pomen bi lahko prevedli kot »neurejen«, »razmršen«, »razkuštran«. Kot je znano iz zgodovine delovanja umetniške skupine Scapigliatura, ki se je pojavila po obdobju *risorgimenta*, je ta kritizirala tako etablirano meščansko kulturo kakor tudi tradicionalno melodramo, s čimer je posredno napadala tudi njenega najvidnejšega predstavnika, Giuseppeja Verdija. Boito se je pozneje distanciral od teh stališč, saj je sčasoma tudi sam postal del kulturnega establišmenta. [↑](#footnote-ref-3)
4. V kontekstu Boitove težnje po ustvarjanju nekakšnega novega animalističnega panteona se morda kot pomenljiv detajl izkaže tudi uporaba lastnega imena *Orso*, katerega osnovni pomen je medved. [↑](#footnote-ref-4)
5. Avril Bardoni, »*The Moor of Venice, Milan and Sant'Agata«*, v: Giuseppe Verdi, Nicholas John (ur.): *Otello*. Overture Opera Guides. Oneworld Classics, London 2014, str. 10. [↑](#footnote-ref-5)
6. Boito je formo v tem članku prej opredelil kot »zunanjo manifestacijo, fino glino umetnosti«. [↑](#footnote-ref-6)
7. Prim. Frank Walker, *The Man Verdi*. Dent, London 1962, str. 451.

   [↑](#footnote-ref-7)
8. James Parakilas, »Religion and Difference in Verdi's 'Otello'«, v: *The Musical Quarterly*, letnik 81, št. 3. Oxford University Press. Oxford 1997, str. 373.

   [↑](#footnote-ref-8)
9. Na tem mestu velja kot enega izmed zglednejših primerov zborovskega petja omeniti veličastno zborovsko pesem Ciprčanov, *Fuoco di gioia* (*Ogenj veselja*) iz prvega dejanja opere, ki slavi čar ljubezni, a sočasno opozarja na tragičnost njene minljivosti. [↑](#footnote-ref-9)
10. James Parakilas, nav. delo, str. 375.

    [↑](#footnote-ref-10)
11. Ibid., str. 388–389. [↑](#footnote-ref-11)
12. »Tedaj spregovoriti moraš o tistem, ki ljubil ni modró, a tem bolj močnó« (prev. a.). [↑](#footnote-ref-12)
13. »In ti … kako si bleda! In utrujena, tiha in lepa« (prev. a). [↑](#footnote-ref-13)
14. James Parakilas, nav. delo, str. 389. [↑](#footnote-ref-14)