

Otello

dramma lirico in quattro atti

Libretto: Arrigo Boito (dal dramma *Othello* di William Shakespeare)

Prima assoluta: 5 febbraio 1887, Teatro alla Scala, Milano.

Personaggi: Otello, moro, generale dell'Armata veneta (T), Jago, alfiere (Br), Cassio, capo di squadra (T), Roderigo, gentiluomo veneziano (T), Lodovico, ambasciatore della Repubblica veneta (B), Montano, predecessore d'Otello nel governo dell'isola di Cipro (B), un Araldo (B), Desdemona, moglie d'Otello (S), Emilia, moglie di Jago (Mzs); **Coro, comparse:** Soldati e marinai della Repubblica Veneta, gentildonne e gentiluomini veneziani, popolani ciprioti d'ambo i sessi, uomini d'arme greci, dalmati, albanesi, fanciulli dell'isola; un taverniere, quattro servi di taverna, bassa ciurma.

Orchestra: Ott, 3 Fl, 2 Ob, C.I., 2 Cl, ClB, 4 Fag, 4 Cor, 2 Crt, 2 Trb, 3 Trbn, TrbnB; Tp, Perc (2 GC, Pt, Tam-tam), 2 Ar, Archi. Sul palco: Mand, Chit (o 2 Ar), Cornamusa (o 2 Ob), Tmb; Internamente: 2 Pistons (o Crt in Do), 6 Crt in Sib, 2 Trb in Sib, 3 Genis in Mib, 3 Trbn, Org, Cannone.

Rappresentazione: Durata ca. 2 ore e 20 min.

Genesi: L'interesse di Verdi per il teatro shakespeariano risale agli anni di studio a Milano, e fu sempre una costante nei suoi pensieri di drammaturgo in musica. Ma non avrebbe osato avvicinarsi a *Othello* senza la forte sollecitazione venutagli dallo scrittore e compositore Arrigo Boito che, dopo gli inizi da ribelle scapigliato in aperta contestazione del mondo operistico italiano di allora e del suo principale rappresentante (*Ode saffica*, 1864), si era convinto della grandezza di

Verdi. Il riavvicinamento fra i due artisti fu propiziato dall'editore Giulio Ricordi, che si stava adoperando con tutte le sue forze per far recedere il bussetano dal proposito di ritirarsi dalle scene, manifestato dopo *Aida*. Nel 1880 Boito preparò uno scenario che catturò l'attenzione di Verdi, poi, dopo la collaborazione prestata per la revisione del *Boccanegra* nel 1881, le discussioni shakespeariane ripresero a partire dal maggio successivo, e si protrassero sinché tutto il libretto non fu pronto, salvo una pausa dovuta alla preparazione della versione in quattro atti del *Don Carlo* nel 1884. Verdi iniziò a comporre nel marzo di quell'anno, e completò la partitura negli ultimi giorni del 1886.

Trama: Una città di mare nell'isola di Cipro, alla fine del XV secolo.

I atto; l'esterno del castello: Dopo aver trionfato sui musulmani e superato indenne una tempesta di mare, Otello, nuovo comandante della rocca di Cipro, viene entusiasticamente accolto dagli abitanti dell'isola. Fanno eccezione Roderigo, innamorato di Desdemona, e l'alfiere Jago che, mosso dall'odio verso il suo signore, inizia a tramare contro di lui, coinvolgendo il suo favorito Cassio in abbondanti libagioni. Ubriaco, questi perde il senno e ferisce in duello Montano, mentre Jago fomenta una rissa, sedata da Otello. Il moro degrada Cassio, poi si allontana teneramente insieme a Desdemona, per trascorrere la prima notte di nozze.

II atto; una sala terrena del castello: Jago perfeziona il suo disegno, volto al progressivo annientamento delle certezze d'Otello, e spinge Cassio a rivolgersi a Desdemona affinché perori la sua causa col marito. Insinua poi nell'animo di Otello, che ha scorto i due a colloquio in un angolo del giardino, il sospetto dell'infedeltà della moglie, e quando ella intercede perché Cassio riacquisti il suo grado di capitano, l'ira

del moro esplode. Dalle mani di lei cade il fazzoletto donatole dal marito in pegno d'amore, che Jago si fa consegnare da Emilia, dama di compagnia di Desdemona, progettando di nascondere in casa di Cassio. Promette infine ad Otello che gli farà vedere la preziosa seta in mano al suo presunto rivale, e questi giura solennemente di vendicarsi.

III atto; la gran sala del castello: Desdemona tenta nuovamente di difendere la causa del capitano, ma quando Otello chiede di vedere il fazzoletto subisce la furia del marito che monta sino al parossismo, costringendola ad allontanarsi sconvolta. Ferito nell'intimo, Otello si cela per ascoltare il dialogo successivo e si persuade del tradimento nel momento in cui Jago riesce a far esibire a Cassio il fazzoletto, da lui creduto l'omaggio di un'ignota corteggiatrice. Squillano le trombe che annunciano l'arrivo delle venete galee, Cassio s'allontana e Otello rende partecipe Jago della sua decisione di uccidere i colpevoli. Entrano Lodovico, Montano, Desdemona e i dignitari: leggendo il messaggio del Doge che lo richiama a Venezia Otello perde la ragione, insulta la moglie e sviene. Tutti s'allontanano in preda all'orrore e Jago contempla il suo trionfo mentre da fuori risuonano inni in onore del moro.

IV atto; la camera da letto di Desdemona: La protagonista congeda con mestizia Emilia e, dopo aver pregato, si prepara al sonno. Nonostante ella si proclami innocente Otello, entrato nella stanza, la soffoca prima che Emilia, tornata sui suoi passi, dia l'allarme. Accorre Cassio dopo aver ucciso Roderigo nell'agguato in cui lui stesso avrebbe dovuto soccombere, seguito da Lodovico, Montano e Jago, che fugge dopo che le sue malefatte sono state svelate. Allora Otello estrae un'arma e si trafigge: spira dopo aver baciato le labbra innocenti di Desdemona.

Commento: Arrigo Boito svolse un ruolo fondamentale per la nascita di *Otello*, mettendo a disposizione di Verdi tutta la sua sapienza di uomo di teatro. Egli si immedesimò nel suo interlocutore, cercando di indovinare le soluzioni più adatte a sollecitarne il genio. Ebbe anche il merito di difendere la coerenza interna dell'ossessiva tragedia quando Verdi, forse riluttante a lasciarsi del tutto alle spalle il suo mondo di valori, propose un attacco dei Turchi nel finale del terz'atto come occasione di riscatto per il protagonista. Il librettista seppe persuaderlo con finezza, scrivendogli che l'azione avrebbe rotto «quell'ambiente intimo di morte creato con tanto studio da Shakespeare [*sic*]» (18 ottobre 1880).

Boito seguì piuttosto fedelmente la trama di *Othello*, da cui omise peraltro l'atto iniziale ambientato a Venezia. Il taglio, oltre ad aumentare la concentrazione degli eventi, rende più bruciante e imprevedibile lo svilupparsi della vicenda, privando di più articolate premesse la malattia morale del moro e il sordo rancore che Jago nutre nei suoi confronti.

A questo stimolo Verdi reagì ideando una sofisticata struttura musicale per l'esordio *in medias res*, tale da indicare con chiarezza le linee principali in cui si svilupperà il dramma. All'impatto potentissimo dell'accordo di undicesima a piena orchestra su cui si leva il sipario segue un campionario di effetti consolidati (scale cromatiche dei legni, sibili dell'ottavino) e più inusuali, come il cannone e il pedale grave dell'organo su un piccolo *cluster*, destinato per oltre duecento battute a incarnare il sordo brontolio dell'uragano. La furia degli elementi s'ingigantisce progressivamente sino a toccare l'apice nella preghiera corale «Dio fulgor della bufera».

L'intento di Verdi non è quello di mostrarci un popolo che vibra all'unisono per il suo nuovo comandante, prova ne sia

il rilievo che Jago acquista subito, aggirandosi tra la folla pronto ad agire. Le immani proporzioni di questa bufera, che la musica fa rivivere con intensità sconvolgente, mettono piuttosto in risalto il valore del protagonista, ed è l'unica occasione di percepire l'effettiva portata del suo passato. Nell'«Esultate!» di Otello, poche frasi declamate in Do diesis maggiore, si concentra dunque non solo l'eco della lotta appena sostenuta, ma anche quella delle mille battaglie di una vita eroica che gli ha meritato il grado. La tempesta passa poi dall'atmosfera all'interno dell'animo senza soluzione di continuità quando il rumore soffocato dell'organo si spegne sul pedale di Mi dei contrabbassi. Da qui inizia il dialogo fra Roderigo e Jago, la cui frenetica e capillare azione metterà in moto un dramma dal passo implacabile.

La maligna sottigliezza dell'alfiere emerge poi nella *chanson à boire* «Innaffia l'ugola», grazie allo stridente contrasto fra le strofe in Si minore e l'insinuante linea cromatica del suo canto nel ritornello, che scende di un tono a La maggiore («Beva, beva, con me»). La saldatura fra questo numero in continuo crescendo, il precedente coro «Fuoco di gioia!» e il duello fra Cassio, ubriacato da Jago, e Montano è talmente abile da fornire l'impressione che il piano del baritono prenda forma all'impronta, e solo l'imperioso «Abbasso le spade!» di Otello spezza l'intrico.

Chiude il primo atto il duetto con Desdemona introdotto da un quartetto di celli, intima sonorità venata di erotismo dagli accordi aumentati, cui risponde il moro intonando i versi allitteranti di Boito («Già nella notte densa» in Sol bemolle maggiore). L'intero brano è costruito su un mosaico di brevi sezioni modellate su stati d'animo cangianti: l'orgoglio del protagonista («Pingea dell'armi il fremito») sollecitato dalla moglie («Quando narravi»), la compassione («E tu m'amavi

per le mie sventure»), desiderio e paura («Venga la morte!»). Verdi sottolinea questa mutevolezza andando enarmonicamente da Do bemolle al Mi maggiore in cui il canto di Otello scivola con un'incrinatura cromatica («che più non mi sarà concesso»). Ogni tensione s'acqueta nel lirismo di Desdemona («Disperda il ciel gli affanni») sino all'invocazione di «Un bacio»: nient'altro che un breve motto che le appoggiature dei violini nel movimento melodico (due settime maggiori rivoltate sul II e VI grado) caricano di slancio amoroso. «Vien Venere splende» è un invito esplicito al connubio che culmina nel La bemolle emesso dal tenore in pianissimo e viene seguito dal breve riepilogo dei celli. Questo duetto sarà l'unico scorcio sottratto alle necessità del dramma, una finestra sulla fugace felicità amorosa del protagonista sinora mai spalancata da Verdi in termini di così aperta sensualità.

La terzina proposta all'inizio del second'atto da celli e fagotti invade progressivamente il tessuto orchestrale a partire dal recitativo di Jago, per imprimersi nell'accompagnamento al successivo *Credo* quale emblema musicale di un genio del male in continuo divenire. Nel monologo ideato da Boito, il baritono esprime convinzioni estranee al personaggio di Shakespeare, pure le fattezze scapigliate del brano identificano con straordinaria efficacia il nichilismo di Jago, per cui «La Morte è il Nulla. È vecchia fola il Ciel».

L'indifferenza per ogni valore morale permette all'alfiere d'imporsi su Otello nel successivo colloquio, perché sa fargli intendere quel che vuol sentire e vedere ciò che vuol vedere, deformando i contorni originali delle situazioni. La reazione del moro è segnata dalla continua interpolazione dello stile recitativo nel canto, soprattutto da quando la frase «Ciò m'accora» viene pronunciata da Jago per connotare negativamente l'incontro fra Cassio e Desdemona, innestando il

meccanismo della tragedia. L'incubo viene messo a fuoco quando compare la protagonista, accolta sullo sfondo dal coro mentre sul proscenio Otello soffre di gelosia: la visione dell'innocenza della moglie ridona solo temporaneamente al moro la fiducia, subito smarrita nel recitativo seguente. Tutto il quartetto, poi, ruota intorno all'angelica melodia di Desdemona sinché la linea vocale del tenore emerge nella conclusione contorta cromaticamente, quasi fosse contaminata dal 'veleno' del suo alfiere.

Nella grande scena a due che chiude l'atto Verdi recupera la forma dell'antica cabaletta per concedere ad Otello, roso dal dubbio, un ultimo istante di fierezza. «Ora e per sempre addio» è il solenne congedo dalla propria gloria oramai tramontata, dove il canto del tenore si eleva diatonico per l'ultima volta, prima che il perfido *Sogno* di Jago faccia lievitare la tensione sino al culmine del delirante giuramento su cui cala il sipario.

L'inizio del terzo atto si riallaccia al secondo poiché la stessa terzina ascendente riappare nel tema del fugato intonato dai celli: la figura ha perso ogni funzione dinamica, poiché nulla è più in divenire. Perciò la sua presenza all'interno dell'austera melodia segnala che il veleno di Jago è penetrato tanto a fondo nell'animo del moro da ottenebrarne la coscienza.

Nel duetto in Mi maggiore, che per complessità si situa tra i vertici dell'arte di Verdi, vengono opposti due mondi impenetrabili: Desdemona, la cui ingenua innocenza è condizione altrettanto assoluta della cieca gelosia del marito, prosegue imperterrita a perorare la causa di Cassio, Otello vuole soltanto la conferma dei suoi sospetti. La linea vocale del tenore nel tempo d'attacco ricalca quella del soprano, realizzando un'opposizione simbolico-realistica. Nella sezione in Fa maggiore («Io prego il ciel») la melodia della donna passa, am-

plificata con grande effetto emotivo, ai violini nella sesta ottava, e anche in quella circostanza Otello oppone il declamato – «S'or ti scorge il tuo démone, un angelo ti crede e non t'afferra». Questo passo ci apre lo spazio recondito dell'animo del protagonista che deforma l'invocazione della moglie in un richiamo erotico rivolto all'amante, ponendo le premesse perché la ripresa della sezione iniziale si carichi di terribile ironia, violentemente rotta dal Do strascicato su cui scarica la sua rabbiosa invettiva.

Accasciato e vinto, Otello, rimasto solo, intona «Dio mi potevi scagliar», monologo in due tempi, ma in realtà struttura ben più complessa in cui vengono inglobati l'intervento di Jago che annunzia l'arrivo di Cassio, l'urlo di gioia sul Si bemolle acuto e la drammatica ricaduta nel registro grave («Orror, supplizi immondi»). Il protagonista dà motivazioni inequivocabili della propria sofferenza declamando su tonica (La bemolle) e dominante fino alla modulazione che porta al cantabile in Mi bemolle maggiore, la cui melodia lirica ci fa penetrare nel mondo delle sue sofferenze.

Il breve duetto tra Jago e Cassio serve a provare un tradimento che non esiste, ma è anche l'occasione di udire un vero miracolo di leggerezza orchestrale: l'intrico, sottile quasi come la trama del fazzoletto ostentato dal capitano, si dipana nel disegno danzante degli archi mentre le voci sussurrano sullo sfondo della scena. In primo piano sta Otello nascosto: le sue frasi ansiose chiudono, come un ritornello, le strofe dei due interlocutori, assumendo un rilievo potentissimo.

Improvvisamente s'odono gli squilli d'ottoni, che annunciano lo sbarco dei dignitari veneziani. Cassio parte e Jago rimane solo con Otello a decidere i dettagli dell'uccisione di Desdemona e del suo presunto amante. Tutta la breve scena a due è accompagnata dalla fanfara affidata a dodici trombe

che connota, grazie alla speciale posizione degli strumenti voluta da Verdi, tre altri luoghi nello spazio oltre il palcoscenico: i gruppi di trombe si riuniscono poi per produrre un effetto di avvicinamento.

La musica in scena segnala che le istanze pubbliche vengono a sovrapporsi a quelle private: poiché le cause della tragedia stanno tutte nell'animo di Otello, è lo sviluppo di questa intima continuità che il suono delle trombe interrompe. Il moro si reca a incontrare gli ambasciatori ancora preda del proprio turbamento, mentre la fanfara s'unisce all'orchestra e al coro che entra in scena insieme agli altri personaggi.

Ma il protagonista non è più in grado di contenere le proprie reazioni e s'accascia: di fronte a lui Desdemona intona il più grande e al tempo stesso problematico di tutti i concertati del teatro verdiano. La melodia iniziale trapassa dagli strumentini al canto di lei, siglando un lungo attimo di amara riflessione mentre gli affetti vengono condensati nell'immobilità del canto. Il tempo si ferma, ma non dovrebbe fermarsi il dramma per consentire una conclusione logica. Per questo, al di là dello splendore melodico delle tre idee tematiche principali enunciate da Desdemona, Verdi si preoccupò – e lo attestano le modifiche per le rappresentazioni del 1894 a Parigi – che nella sezione centrale la parte di Jago avesse il necessario risalto. Ma l'impresa di trasformare uno statico concertato tradizionale in brano d'azione, in linea con tutto l'andamento dell'opera, non riesce del tutto, poiché prevalgono la qualità stupefacente di questa musica e le esigenze della fitta elaborazione delle parti reali (sette solisti nella versione senza l'abituale taglio di quarantatré battute, più il coro a quattro parti), che non consentono di afferrare il discorso, né tantomeno di distinguere le singole componenti.

Peraltro il quadro d'insieme s'impone come tempo interiore della prostrazione del protagonista per istanti intensissimi, fino a che il moro si riscuote e di fronte all'orrore generale maledice la sposa, mentre la settima diminuita degli ottoni dietro le quinte ci palesa il suo travaglio.

La fanfara continuerà ad esercitare una duplice funzione, denotando l'atmosfera di generale tripudio e al tempo stesso connotando la tragedia privata di Otello fino all'allegoria finale del trionfo di Jago. Tutti escono lasciando il moro a terra insieme al suo oppressore: Otello delira, menzionando in modo sconnesso la frase che è origine del suo dramma («*ciò m'accora!*») e il fazzoletto, entrambi su una linea cromatica, ad estremo coronamento di quella coerente strategia tesa a caratterizzare il personaggio mediante la relazione fra lo stile vocale, la sua psicologia e il meccanismo in atto.

Aprire il quarto atto la grande scena di Desdemona, intrisa di tocchi di poetico realismo come, nell'intensa *Canzone del salice*, l'inciso melodico discendente che evoca l'albero e il canto degli uccelli, mimato da ottavino e flauti nella terza strofa. Il brano si chiude col disperato addio ad Emilia – quasi il simulacro d'una cabaletta concentrato in pochi attimi – che ha una carica emotiva e una posizione formale vicina all'«Amami Alfredo» e viene, dopo il primo saluto, come presagio della fine. E ancora l'«Ave Maria» ripetuta una seconda volta tra sé e sé, di cui si odono principio e fine mentre la melodia sta in orchestra, procedimento che accorcia il tempo del dramma verso le ultime parole: «... nell'ora della morte».

La sequenza dell'uxoricidio viene aperta da un raffinato tocco di elaborazione tematica che rimanda a Wagner: la melodia dei contrabbassi in un sinistro Mi maggiore si presenta come una variante dell'*Abendmahl-Motiv* che apre il *Parsi-*

fal, prima di evolvere nella sua forma definitiva in *La minore*, col timbro lamentoso delle ance (solo di fagotto e corno inglese). Dopodiché la reminiscenza del motto del bacio s'incarica di segnare la continuità del sentimento che porta Otello al delitto, compiuto al culmine di un episodio intenso e sempre più concitato, retto da una figura ritmica che pulsa sotto le due voci.

Nel finale, pagando con la propria vita, il protagonista riconquisterà una dimensione umana, a partire dal «Niun mi tema», desolato monologo dalle fattezze monteverdiane, declamato sugli accordi in pianissimo dell'orchestra. Poco per volta il canto riacquista l'espressione lirica che l'azione di Jago aveva corrotto, e il sentimento amoroso, liberato da ogni scoria, cresce sino alle ultime visionarie battute, quando Otello rivive il momento in cui era entrato nella camera della sposa. Dopo il lamento delle ance, la musica si cristallizza nel motto del bacio. Pochi minuti prima quel gesto aveva destato la sposa, ora segna l'attimo in cui realtà e delirio diventano tutt'uno, legato dell'arte shakespeariana qui rivissuto sino in fondo.

Il ritorno di Verdi sulle scene liriche non avrebbe potuto essere più fertile di sviluppi per il teatro europeo del tempo. Egli si mosse in sintonia con la sensibilità della *fin de siècle* scegliendo come soggetto uno dei drammi psicologici più inquietanti di tutto il teatro di prosa, dove l'azione è prodotta dall'intreccio di passioni tanto assolute quanto devastanti – dall'odio maligno di Jago alla cieca gelosia di Otello sino all'amore innocente di Desdemona.

Pure non è lecito scorgere in questo ennesimo atto di rinnovamento da parte di Verdi la volontà di allinearsi con le tendenze di allora, dal dramma borghese trattato da Massenet a quello 'realistico' di Bizet, né affermare che il compositore

intendesse colmare le distanze col *Musikdrama* wagneriano, come indicò parte della critica coeva. Tornando a Shakespeare dopo *Macbeth* e il progettato *Re Lear*, egli coronò un'evoluzione naturale del suo teatro, cresciuto in ambiente romantico e a mano a mano sviluppatosi in una direzione ricca di chiaroscuri.

Verdi aveva da tempo preso atto che i valori intorno a lui erano mutati, e che se era tramontato il tempo delle battaglie per i grandi ideali era venuta l'ora di sondare gli abissi vertiginosi dell'animo umano, scavando in profondità nella traccia indicata da alcuni dei suoi personaggi tenorili più inquieti e tormentati, da Stiffelio a Riccardo sino allo stesso Don Carlo. L'esito consegnato alla posterità figura ancora oggi nei repertori come uno dei drammi più moderni e sconvolgenti.

Fortuna: Gli interpreti della prima rappresentazione furono Francesco Tamagno (Otello), Victor Maurel (Jago), Giovanni Paroli (Cassio), Vincenzo Fornari (Roderigo), Francesco Navarrini (Lodovico), Napoleone Limonta (Montano), Angelo Lagomarsino (Araldo), Romilda Pantaleoni (Desdemona), Ginevra Petrovich (Emilia); Carlo Ferrario realizzò le scene, Alfredo Edel i costumi. Verdi collaborò attivamente col direttore Franco Faccio alla concertazione dell'opera, apportando poi notevoli cambiamenti nella successiva messinscena a Roma. L'opera fu data a New York nel 1888, diretta da Campanini, poi a Londra l'anno successivo, diretta da Faccio, e venne ripresa il 12 ottobre 1894 al Théâtre National de l'Opéra di Parigi, nella traduzione francese di Gailhard, con cui lavorarono Arrigo Boito e Camille Du Locle. Sotto la guida di Paul Taffanel cantarono Albert Saléza (Otello), Victor Maurel (Jago), Rose Caron (Desdemone). In questa circostanza Verdi, che s'impegnò strenuamente alle

prove nonostante gli ottant'anni suonati, operò una profonda revisione del grande concertato del terz'atto, e aggiunse i tradizionali ballabili (d'impronta esotica). L'opera acquisì subito una grande popolarità nei paesi di lingua tedesca, grazie a direttori come Mahler e Walter, e a cantanti come Roswaenge e Melchior. Toscanini, Panizza, Serafin la ripresero in esecuzione canoniche nei teatri di tutto il mondo, dalla Scala al Covent Garden di Londra sino al Metropolitan di New York. Pressoché tutti i soprani ebbero in repertorio il ruolo di Desdemona, ma anche molti tenori, nonostante la difficoltà della parte, ebbero modo di sostenere il ruolo di Otello, da wagneriani come Slezak, Melchior e, in tempi più recenti, Vickers, a specialisti come Zenatello e Martinelli, Vinay e Merli fino a Del Monaco, il più celebre interprete del dopoguerra. Attualmente il ruolo è quasi esclusivo appannaggio di Domingo, mentre fra i baritoni si devono menzionare Amato, De Luca, Titta Ruffo, Stabile, Tibbett, Gobbi, Capuccilli. Negli ultimi anni hanno diretto esecuzioni di riferimento soprattutto Karajan e Kleiber.

Autografo: Arch. Ricordi Milano; **Edizioni:** Part: Ricordi 1918, 1958 (P.R. 155, rist. 1980); rid. c e pf di F. Parenti, Ricordi, 19??, Nr. 19708; **Materiale:** Ricordi; *Disposizione scenica [...] compilata da Giulio Ricordi, secondo la messa in scena del Teatro alla Scala (1887)*, Milano 1888, nr. 52159 (rist. in: J. Hepokoski, M. Viale Ferrero, *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano 1990).

Bibliografia: *Otello. Drame lyrique in quattro atti. Versi di Arrigo Boito. Giudizi della stampa italiana e straniera*, Milano 1887; *Verdi e l'Otello, Numero unico pubblicato dall'Illustrazione Italiana*, Milano 1887; B. ROOSEVELT, *Verdi: Milan and Othello*, London 1887; F. BUSONI, *Verdi's Otello: eine kritische Studie*, NZfM, 54:1887, p. 125-127; V. MAUREL, *A propos de la mise en scène du drame lyrique Otello*, Roma 1888 (anche in: ID., *Dix Ans de Carrière: 1887-1897*, Paris 1897, p. 1-148; rist.: New York 1971); J. KERMAN, *Verdi's Otello, or Shakespeare Explained*, in ID., *Opera as Drama*, New York 1956, Berkeley 31992, p. 100-139; W. DEAN, *Verdi's Otello: a Shakespearean Masterpiece*, in *Shakespeare Survey*, 21:1968, p. 87-96 (rist. in: ID., *Essays on Opera*, Oxford 1988, p. 219-229); A. BUSI, *Otello in Italia (1777-1972)*, Bari 1973; G. P. MINARDI, *Temporalità e battaglie nell'opera verdiana*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Parma 1974, p. 322-337; *Otello*, «L'avant-scène Opéra», 3: 1976; G. CARUTTI, *Musica e dramma nell'ultimo Verdi*, Diss., Milano 1976-1977; D. LAWTON, *On the «Bacio» Theme in Otello*, «19th Century Music», 1, 1977-78, p. 211-220; *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici, M. Conati, Parma 1978; D. COE, *The original production book for Otello: an Introduction*, «19th Century Music», 2, 1978-79, p. 148-158; F. DEGRADA, *Otello: da Boito a Verdi*, in ID., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*

sno, Fiesole 1979, vol. II, p. 155-166; M. CHUSID, *Verdi's own words: his thoughts on performance, with special reference to Don Carlo, Otello and Falstaff*, in *The Verdi companion*, a cura di W. Weaver, M. Chusid, New York 1979, p. 144-192; D. ROSEN, *The staging of Verdi's operas: an introduction to the Ricordi Disposizioni sceniche*, in *Report of the twelfth Congress of the International Musicological Society*, a cura di D. Hearz, B. Wade, Kassel-Bäsel 1980, p. 444-453; *Giuseppe Verdi Giulio Ricordi. Corrispondenza e immagini 1881-1890*, a cura di F. Cella, P. Petrobelli, Milano 1981; J. BUDDEN, *Time Stands Still in Otello*, in «Opera», 22, 1981, p. 888-893; *Otello*, «English National Opera Guide», a cura di N. John, London 1981; R. PARKER, M. BROWN, «Ancora un bacio» *Three Scenes from Verdi's Otello*, «19th Century Music», 9, 1985-86, p. 51-62; M. GIRARDI, *Verdi e Boito, due artisti fra tradizione e rinnovamento*, in *Arrigo Boito, musicista e letterato*, a cura di G. Tintori, Milano 1986, p. 97-106; J. HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: Otello*, Cambridge 1987; J. MAEHDER, «Banda sul palco» - *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der Italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?*, in *Kongressbericht Stuttgart 1985*, a cura di D. Berke, D. Hanemann, Kassel 1987, vol. II, p. 293-310; *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, C. M. Mossa, Parma 1988; *Verdi's Otello and Simon Boccanegra (revised version) in letters and documents*, a cura di H. Busch, Oxford 1988, 2 voll.; J. HEPOKOSKI, *Boito and F.-V. Hugo's «Magnificent Translation»: a Study in the Genesis of the Otello Libretto*, in *Reading Opera*, a cura di A. Groos, R. Parker, Princeton 1988, p. 34-59; ID., *Verdi's Composition of Otello: the Act II Quartet*, in *Analyzing Opera*, a cura di C. Abbate, R. Parker, Berkeley 1989, p. 125-149; K. KÖRTE, *Die Oper in Film: Analysen des Produktionsapparates und der Regie an Hand von Giuseppe Verdis Othello in der Inszenierung für den Film von Walter Felsenstein*, Frankfurt am Main-New York 1989; W. MARGGRAF, *Desdemonas «Canzon del salice»*, in *Liebestudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, a cura di M. Just, R. Wiesend, Tutzing 1989, p. 371-382; J. HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l'Otello di Verdi. Studio critico*, in *Otello di Giuseppe Verdi*, Milano 1990, p. 7-80; M. VIALE FERRERO, *Le immagini dell'Otello di Verdi*, Ivi, p. 225-260; R. MARVIN, *Rossini's Otello and Verdi's: a reappraisal of two nineteenth century Operas*, Ann Arbor 1990; G. DE VAN, *Amour et mémoire*, in *Opéra, théâtre, une mémoire imaginaire*, Paris, p. 41-52; M. GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, 1990 (1991), p. 99-145; F. D'AMICO, *Shakespeare pietra di paragone per Verdi*, in ID., *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di F. Serpa, Turin 1991, p. 75-84; D. KIMBELL, *Verdi and Boito*, in ID., *Italian Opera*, Cambridge-New York-Port Chester-Melbourne-Sidney 1991, p. 569-618; F. COM-PAGNUCCI, *Le scenografie verdiane di Carlo Ferrario alla Scala*, Diss. Roma 1991-92; P. EINSFELDER, *Zur musicalischen Dramaturgie von Giuseppe Verdis Otello*, Diss. Köln 1992; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di F. Cella, M. Ricordi, M. Di Gregorio Casati, Parma 1994.