DIO MI POTEVI – OTELLO'S PRAYER

Letiția Goia

"Iuliu Hațieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca

Abstract: Prayers or sacred expressions are common in most operas composed by Giuseppe Verdi. Desdemona's Ave Maria in act IV of Otello is probably the first one to come to mind, while at the other end of the spectrum lies Iago's Credo, the self-acknowledgement of a Mephistophelian character. The present article analyses Otello's monologue in act III – Dio! mi potevi scagliar – from the perspective of the sacred, revealing a prayer uttered by a man wavering between good and evil.

Keywords: Otello, prayer, Dio mi potevi, Shakespeare, Verdi

Subtextul sacrul din tragedia shakespeariană *Othello* (1604), transferat în opera *Otello* (1887) de Giuseppe Verdi, este țesut cu mare măiestrie de compozitor și libretistul său – Arrigo Boito, atât în libret cât și în acompaniamentul orchestral. Acesta se regăsește pe tot parcursul operei, constituindu-se într-o dualitate divin-diabolic ce îl situează pe Otello-omul la răscrucea dintre bine și rău. Pasajul care va fi analizat în acest studiu este adesea numit monologul lui Otello, arie, solilocviu sau lamentație, însă, după cum vom observa pe parcursul cercetării, acesta este de fapt o rugăciune.

Sfântul Ioan Damaschinul definește rugăciunea ca fiind „înălţarea sufletului către Dumnezeu sau cererea de la Dumnezeu a unor bunuri potrivite". Din perspectiva bisericii, există mai multe feluri de rugăciune: rugăciunea vocală, meditația sau rugăciunea mentală. Catehismul Bisericii Catolice explică[1]: „Prin Cuvântul său, Dumnezeu îi vorbește omului. Iar rugăciunea noastră se întrupează în cuvinte mentale sau vocale. Lucrul cel mai important este însă prezenţa inimii faţă de Cel căruia îi vorbim în rugăciune." (art. 2700) și puțin mai jos: „Rugăciunea se interiorizează în măsura în care devenim tot mai mult conştienţi de Acela „căruia îi vorbim". (art. 2704).

Verdi a introdus numeroase rugăciuni în operele sale, un exemplu grăitor fiind *Ave Maria* rostită de Desdemona în actul IV al operei *Otello*. În contrast cu divinul pe care îl reprezintă Desdemona, compozitorul îi oferă scena lui Iago în actul II pentru un *Credo*, care se dovedește a fi de fapt o antiteză a simbolului creștin de credință. Otello se află constant în relație cu binele și cu răul; pe tot parcursul său, el oscilează între încrederea în divinitate, simbolizată de Desdemona și ispita diavolească a lui Iago. Aria pregătită de Verdi pentru el în actul al III-lea îl surprinde în momentul în care începe să conștientizeze influența celor două forțe care îi încadrează viața. Mai mult, Otello începe să realizeze înrâurirea nefastă a celui rău și să înțeleagă, poate pentru prima dată, pericolul la care s-a supus urmând calea acestuia. Primul cuvânt pe care îl rostește este *Doamne!* Acesta exprimă o invocare a divinității, o formulare obișnuită celor ce se adresează lui Dumnezeu într-o rugăciune. Urmat de semnul exclamării, el cheamă, imploră ...

[1] *Catehismul Bisericii Catolice*, Arhiepiscopia Romano-Catolică de București, 1993

BDD-A25713 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:11:35 UTC)

Aria lui Otello din actul al III-lea este unul din pasajele în care libretistul Arrigo Boito preia cu puține schimbări textul shakespearian. În piesa de teatru, pasajul se află în actul IV, scena 2:

Othello: *Ah, cerul dac-ar vrea*
Prin chinuri să mă-ncerce! De-ar ploua
Rușini și griji pe creștetul meu gol!
De m-ar cuprinde-n lipsuri pân'la gât
Și-ntemnița cu sfintele-mi nădejdi,
În sufletu-mi tot aș găsi-n vrun colț,
Un strop de resemnare! Dar, vai mie!
Să fiu făcut un popândău țintit
În ceasul de dispreț cu-n deget moale
Și nemișcat! Și-aș fi-ndurat și asta,
Și bine chiar, prea bine! Dar din locul
În care mi-am pus inima prinos,
În care sau trăiesc, sau nu-ndur viața,
Fântâna de-unde-al meu izvor purcede,
Sau altfel seacă: să fiu scos de-acolo!
Sau să rămân în el, ca-ntr-o băltoacă
Ce colcăie de broaște-mperecheate!
O, tu, răbdare, tânăr heruvim
Cu roșii buze, schimbă-te la față
Și-ntunecă-te, iadului asemeni![2]

Versurile libretului nu transferă exact textul piesei, însă, împreună cu acompaniamentul muzical, acest fragment reușește să redea pe deplin sensul conferit de Shakespeare. Mai mult, dacă în piesa elisabetană discursul lui Otello e un monolog ce surprinde disperarea provocată de gelozie, în opera romantică acesta se transformă într-o rugăciune ce dezvăluie mișcările unui suflet zbuciumat. „Otello se întoarce din nou în centrul scenei pentru cea mai extinsă parte de solo din operă, solilocviul în care își plânge de milă *Dio mi potevi scagliar*, care începe cu fragmente de abia coerente, se înalță treptat la un lirism controlat, iar apoi se prăbușește din nou, de aceast dată în expresia violenței."[3] Verdi a vizualizat acest moment în patru părți pe care le-a explicat în *Disposizioni scenica* pentru opera *Otello* alcătuită de editorul său, Giulio Ricordi, pentru primul spectacol de la teatrul Scala din Milano – 1887. Julian Budden[4] a preluat și tradus aceste indicații cuprinse în documentul italian ce conține informații detaliate privind personajele, decorul sau aspectele regizorale. Aceste patru secțiuni ale intervenției lui Otello urmăresc metamorfoza celor mai profunde sentimente pe care le trăiește maurul. „După emoțiile violente extreme stârnite în scena anterioară cu Desdemona, Otello rămâne într-o stare de apatie. In acest prim interval, vocea sa este gâtuită, iar cuvintele întrerupte de durere și suspine; este necesară o imobilitate totală, cu excepția unor mișcări ușoare ale capului; doar la rostirea cuvintelor: *resemnat de voia cerurilor* Otello ar trebui să-și ridice brațul drept către cer, iar vocea sa ar trebui să fie mai fermă și mai hotărâtă. În același moment ar trebui să se ridice în picioare și să facă doi-trei pași spre centrul scenei."[5]

[2] William Shakespeare, *Othello*, IV,2 în William Shakespeare. *Opere complete*. Vol.6. București: Univers, 1987, p.339
[3] *New Grove Dictionary of Opera*, Ed. Stanley Sadie, vol.3, New York, Lon-Rod, 1992, p.793 (tr.n.)
[4] Julian Budden, *The Operas of Verdi 3, From Don Carlos to Falstaff*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
[5] *Disposizione scenica* pp.62-63, în Julian Budden, *The Operas of Verdi 3, From Don Carlos to Falstaff*, Oxford, Clarendon Press, 1992, nota 3, p.377 (tr.n.)

BDD-A25713 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:11:35 UTC)

Rugăciunea lui Otello reprezintă momentul în care generalul atât de învingător în lupte grele, generalul cel drept și dârz, care și-a adunat de-a lungul timpului trofee de netăgăduit, eroul care în prima scenă a operei (scena furtunii care ține loc de uvertură) își face triumfătoarea apariție, realizează că este înfrânt. El este nimicit de un adversar necunoscut pentru el: minciuna și insinuările mefistofelice ale lui Iago. Într-o analiză din perspectivă psihologică a lucrării lui Shakespeare, Mihai Rădulescu observă: „Învingător în atâtea bătălii unde sorţii izbânzii nu atârnau de braţul, ci de mintea sa şi de puterea ei de a ridica sute şi sute de oameni ca un zid viu în faţa vrăjmaşului, s-a lăsat învins de un om mai inteligent oare? de un strateg mai dibaci? de un conducător de oşti cu mai multă experienţă sau mai bine sfătuit? Nu, Othello nu a fost învins prin înfruntare, Othello nu şi-a văzut vrăjmaşul. Acesta s-a insinuat în el, l-a învins din abisurile propriei sale gândiri, l-a îndemnat să judece după un tipar de cugetare a cărui geografie nu o cunoştea, până l-a îmbrâncit în mlaştinile disperării. Othello a fost răzbit de nemaiînţelegerea propriei sale gândiri.”[6]

Mlaștinile disperării sunt descrise cu multă profunzime emoțională de orchestră, care amintește la început de valurile zbuciumate ale mării din timpul furtunii care a deschis opera, ducându-ne apoi cu gândul spre o lagună noroioasă. O priveliște stranie, întunecată, introdusă din nou de un *passus duriusculus* tulburător. Verdi folosește diferite mijloace muzicale pentru a ilustra trăsăturile personajelor sale, printre care și linii melodice dedicate. De-a lungul întregii opere, Iago este caracterizat printr-un cromatism descendent – *passus duriusculus* – el sugerează natura diabolică a lui Iago și apare nu doar odată cu eroul, ci și în lipsa lui, indicând viclenia și perfidia acestuia, precum și influența lui nefastă asupra minților și sufletelor celorlalte personaje, pe care le conduce în jos, înspre infern. Discursul muzical al lui Otello este introdus prin această mișcare cromatică, pentru ca apoi să se audă doar viorile într-o atmosferă ce pare un tărâm al neființei sprijinit pe sunete foarte grave și îndelung susținute de către corzile din registrul de jos (violoncel și contrabas) și corn bas.

Zbuciumul sufletului care vrea să se desprindă de abisul care-l absoarbe intonează suspinele liniei melodice ale acompaniamentului orchestral: acele triolete în șaisprezecimi cu accent pe prima notă. Această linie melodică a sufletului este susținută doar de sensibilele viori, interpretul neputând parcă să vocalizeze ceea ce simte atât de intens în interiorul ființei sale.

Declamația verdiană a protagonistului vine să sublinieze acest tablou sumbru al neputinței omenești. Compozitorul cere ca începutul acestei rugăciuni să fie interpretat într-o atitudine însoțită de amărăciune și tristețe, Otello se întoarce pe scenă *nel massimo grado dell'abbattimento* (extrem de abătut) și în același timp *con voce soffocata* (cu voce sufocată). În nuanță foarte scăzută (patru de piano *pppp*) răzbate, ca din ceața gândurilor întunecate, vocea descurajată ce rostește o rugăciune din adâncul tăinuit al sufletului: *Doamne, puteai arunca asupra mea toate relele sărăciei… ruşinii…* Otello, sfârșit după duetul cu Desdemona, abia șoptește câteva sunete pe aceeași notă într-o tonalitate extrem de tristă: do bemol major. Budden remarcă senzația de epuizare din acest pasaj: „După textura armonică bogată a duetului, pustietatea din partea solistică a lui Otello este deosebit de grăitoare”[7]. *Să faci din mândrele mele trofee o ruină… o minciună…mi-aş fi purtat cruda cruce de tulburare şi de batjocură, cu fruntea calmă şi resemnat de voia cerurilor.* Sfâșietoare recunoaștere a deșertăciunii *mândrelor trofee* și sfâșietoare ultima dâră de speranță îndreptată în mod sublim către cer printr-un scurt fragment de patru măsuri în care se rostesc cuvintele *resemnat de voia cerurilor*. Acest pasaj ce apare după intonarea cu voce sufocată a posibilelor nenorociri este în sfârșit interpretat cu voce cantabilă într-un *legatto* și o înălțătoare linie melodică ascendentă, ajutat fiind și de orchestră în același sens ... spre ceruri; ruga este întărită de gestul cerut de compozitor în indicațiile scenice prezentate mai sus: mâna dreaptă ridicată spre divinitate. Otello înțelege că

[6] Mihai Rădulescu, în http://www.literaturasidetentie.ro/category/stilistica/
[7] Julian Budden, *op.cit.*, p.377

BDD-A25713 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:11:35 UTC)

a pierdut cel mai prețios dar – sufletul său, care nu ar putea fi nicidecum pus în balanță cu toate cele lumești.

Vocea devine mai pregnantă în următorul pasaj, după cum recomandă și Verdi în aceeași *Disposizione scenica*: „Partea a doua trebuie cântată mai expresiv, fiindcă [Otello] își amintește bucurii trecute”[8]. Ritmica, armonia, timbrul, precum și superba linie melodică a părții vocale inspiră o retrăire a duetul de dragoste de la începutul operei. Conștiința binelui pierdut naște una dintre cele mai tragice exprimări ale artei vocale romantice: *Dar, o, plânset, o, durere! mi-au răpit mirajul în care mă bucuram cu sufletul împăcat.* Aceste gânduri sunt însoțite de o frază muzicală foarte extinsă, cu o linie melodică liniară formată din sunete apropiate și sprijinită adeseori pe acorduri consonante. Vibrează în atmosferă fondul muzical adecvat inserării clipei de amintire a mirajului în care Otello se bucura cu sufletul curat și împăcat. Dar binele a fost alungat pentru totdeauna: *S-a stins acel soare, acel surâs, acea rază care îmi dădea viață…* Desdemona este întruchiparea divinului, îngerul așezat alături de Otello pe drumul său prin această viață, iar surâsul, raza de soare ce s-a stins pentru el e paradisul pe care l-a pierdut.

Partea muzicală devine din ce în ce mai agitată. Pe fundalul creșterii rapide a tempo-ului și a aglomerării de armonii și de ritmuri schimbătoare, Otello își exclamă suferința acestei pierderi. Din acest moment, linia melodică verdiană inconfundabilă prin frumusețe și romantism, însoțită de agitația din orchestră, trădează nesiguranța personajului în rugăciune. El știe că este deja atât de cuprins de răul lumii încât orice speranță pare spulberată: *Acum, tu, Clemență, blând geniu nemuritor cu zâmbet roz, acoperi fața ta sfântă cu oribila mască infernală!* Exclamațiile lui devin din ce în ce mai contradictorii: ba violente, ba sarcastice, ba insinuante. Verdi recomandă interpretului „să treacă brusc, fără nicio tranziție, la cea de-a patra parte. Aici trebuie să izbucnească într-o furie sălbatică, îngrozitoare, implacabilă, ca un tunet. Otello strigă: *Ah! Damnațiune! Întâi mărturisești păcatul și apoi să mori! Mărturisește! Dovada! Cerule! Oh!*, iar cuvintele sale trebuie să crească în putere și violență.”[9]

Aria lui Otello culminează cu celebrul *O gioia!* (si bemol acut), moment în care devine limpede că maurul se zbate în tortura cu adevărat diavolească pe care i-a pregătit-o Iago cu o răbdare și o viclenie batjocoritoare: „Pentru evoluția stării sufletești a lui Otello este deosebit de edificatoare o comparație între monoloagele lui din actele II și III: patetismul și agitația tragică din primul monolog vorbesc despre lupta încordată din sufletul lui Otello, luptă care duce la o explozie de furie frenetică. Cel de-al doilea monolog vădește deznădejde și întunecime: o recitare inertă în partea vocală, iar în acompaniament o figură ostinată, ca o idee fixă, care amintește de chipul diabolic al lui Iago.”[10] Într-adevăr, acest al doilea monolog, o ultimă încercare de rugăciune, marchează teribila cădere a lui Otello și cumplit de dureroasa realizare a acestuia.

BIBLIOGRAPHY

1. Budden, Julian. *The Operas of Verdi 3, From Don Carlos to Falstaff.* Oxford: Clarendon Press, 1992
2. *Catehismul Bisericii Catolice, Arhiepiscopia Romano-Catolică de București, 1993*
3. *New Grove Dictionary of Opera*, Ed. Stanley Sadie, vol.3. New York: Lon-Rod, 1992
4. Rădulescu, Mihai. *Shakespeare un psiholog modern* accesat pe pagina de internet http://www.literaturasidetentie.ro/category/stilistica/ la data de 15 decembrie 2016
5. Shakespeare, William. *Opere complete*. Vol.6. București: Univers, 1987

[8] *Disposizione scenica* pp.62-63, în Julian Budden, *op.cit.*, p.377 (tr.n.)
[9] *Ibidem*
[10] Liubov Solovțova. *Giuseppe Verdi*. București: Editura Muzicală, 1960, p.318

BDD-A25713 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:11:35 UTC)

6. Solovțova, Liubov. *Giuseppe Verdi*. București: Editura Muzicală, 1960
7. Verdi, Giuseppe. *Otello.* Milano: Ricordi, 1964

BDD-A25713 © 2017 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:11:35 UTC)