



Ogni stagione
ha la sua musica.
Note morbide e *Intense*
ne creano la pausa
perfetta.





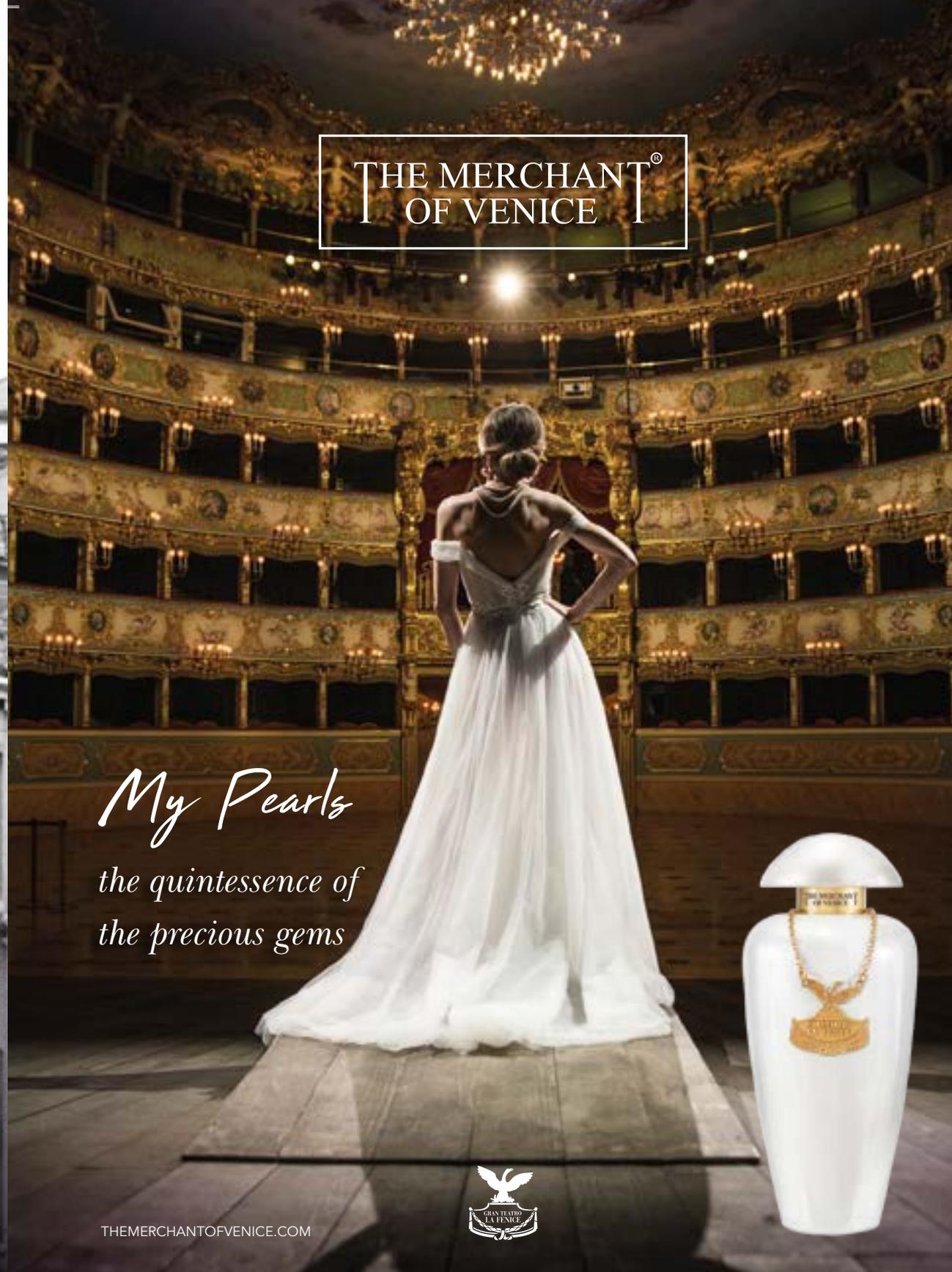
Maria Callas
MARIA CALLAS
+ of +
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center Hellovenezia: (+39) 041 2424

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



THEMERCHANTOFVENICE.COM



Giuseppe Verdi (1813-1901) in un'incisione (Achille Frulli, disegnatore-Angiolini, incisore) eseguita in occasione di una ripresa al Comunale di Bologna di Luisa Miller (1849) o Macbeth (1850).

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2020-2021

RIGOLETTO

Teatro La Fenice

mercoledì 29 settembre 2021 ore 19.00

venerdì 1 ottobre 2021 ore 19.00

sabato 2 ottobre 2021 ore 19.00

in diretta su 

domenica 3 ottobre 2021 ore 15.30

martedì 5 ottobre 2021 ore 19.00

giovedì 7 ottobre 2021 ore 19.00

venerdì 8 ottobre 2021 ore 19.00

sabato 9 ottobre 2021 ore 19.00

domenica 10 ottobre 2021 ore 15.30



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Francesco Maria Piave (1810-1876) scrisse per Verdi i libretti di Ernani, I due Foscari, Macbeth (con Andrea Maffei), Il corsaro, Stiffelio, Rigoletto, La traviata, Simon Boccanegra, Aroldo, La forza del destino.

SOMMARIO

La locandina	9
<i>Rigoletto</i> in breve a cura di Gianni Ruffin	11
<i>Rigoletto</i> in short	13
Argomento	15
Synopsis	18
Argument	21
Handlung	24
Il libretto	27
<i>Rigoletto</i> , il dramma che visse solo in musica di Alessandro Roccatagliati	53
Guida all' ascolto di Alessandro Roccatagliati	67
Damiano Michieletto: «La tragedia di un padre ossessivo» a cura di Leonardo Mello	73
Damiano Michieletto: "The tragedy of an obsessive father"	77
Daniele Callegari: «Un'opera a tinte scure e di grande teatralità»	81
Daniele Callegari: "An opera with dark hues and great drama"	85
«Il <i>Rigoletto</i> è la <i>Semiramide</i> del maestro Verdi» a cura di Franco Rossi	89
MATERIALI	
Divertimento e dolore da Hugo a Verdi di Guido Paduano	102
CURIOSITÀ	
Rigoletto apre la strada all' edizione critica di Verdi	123
Biografie	124
DINTORNI	
Il tragico buffone di corte di Giuseppina La Face Bianconi	132

RIGOLETTO

melodramma in tre atti

libretto di **Francesco Maria Piave**
dal dramma *Le Roi s'amuse* di *Victor Hugo*

musica di **Giuseppe Verdi**

prima rappresentazione assoluta: Venezia, Teatro La Fenice, 11 marzo 1851

personaggi e interpreti

<i>Il duca di Mantova</i>	Ivan Ayon Rivas (29/9, 2, 5, 8, 10/10) Marco Ciaponi (1, 3, 7, 9/10)
<i>Rigoletto</i>	Luca Salsi (29/9, 2, 5, 8, 10/10) Dalibor Jenis (1, 3, 7, 9/10)
<i>Gilda</i>	Claudia Pavone (29/9, 2, 5, 8, 10/10) Lara Lagni (1, 3, 7, 9/10)
<i>Sparafucile</i>	Mattia Denti
<i>Maddalena</i>	Valeria Girardello
<i>Giovanna</i>	Carlotta Vichi
<i>Il conte di Monterone</i>	Gianfranco Montresor
<i>Marullo</i>	Armando Gabba
<i>Matteo Borsa</i>	Marcello Nardis
<i>Il conte di Ceprano</i>	Matteo Ferrara
<i>La contessa di Ceprano</i>	Rosanna Lo Greco
<i>Un usciere di corte</i>	Emanuele Pedrini (29/9, 2, 5, 8, 10/10) Umberto Imbrenda (1, 3, 7, 9/10)
<i>Un paggio della duchessa</i>	Sabrina Mazzamuto (29/9, 2, 5, 8, 10/10) Francesca Poropat (1, 3, 7, 9/10)

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia

Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin

costumi Agostino Cavalca

light designer Alessandro Carletti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Dutch National Opera, Amsterdam



Locandina della prima rappresentazione assoluta di Rigoletto di Giuseppe Verdi, Teatro La Fenice, 11 marzo 1851.
Archivio storico del Teatro La Fenice.

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Roberta Ferrari; altro maestro di sala Laura Colonnello; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paroletti; maestro alle luci Maria Cristina Vavolo; assistente alle scene Elena Zamparutti; assistente ai costumi Chiara Amaltea Ciarelli; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene, costumi, attrezzeria Dutch National Opera (Amsterdam); calzature Dutch National Opera (Amsterdam), Calzature Epoca (Milano); trucco, parrucco Michela Pertot (Trieste); video design Rocafilm (Graz), videoproiezioni Videogamma (Rimini), sopratitoli Studio GR (Venezia)

Rigoletto in breve

a cura di Gianni Ruffin

Rigoletto esordì al Teatro La Fenice di Venezia l'11 marzo 1851. Preceduta da una cattiva fama – Francesco Maria Piave aveva tratto il libretto dallo 'scandaloso' dramma di Victor Hugo *Le roi s'amuse* –, l'opera giunse sulla scena dopo una serie di vicissitudini legate all'interdizione della censura veneta (ma di fatto austriaca). Il censore imperiale Luigi Martello, seguendo alla lettera le indicazioni del generale austriaco Gorzkowski, indirizzò alla dirigenza della Fenice un vero e proprio editto per proibire il debutto di un dramma pericoloso allora intitolato *La maledizione*, poiché lo riteneva soggetto «di ributtante immoralità ed oscura trivialità». Altre obiezioni vennero poi mosse alla scelta di fare interpretare al più negativo dei protagonisti la parte di un monarca: ciò indusse gli autori a degradare il Francesco I di Francia di Hugo a duca di Mantova attuando così un richiamo probabilmente intenzionale alla figura dello spregiudicato Vincenzino Gonzaga. Un'empietà vera e propria era poi la maledizione lanciata da Castiglione (poi Monterone) nel finale primo, che agisce spietatamente sino alla drammatica conclusione.

Verdi era entusiasta della *pièce* di Hugo – «è il più grande soggetto e forse il più grande dramma dei tempi moderni. *Triboulet* è creazione degna di Shakespeare!», ebbe a scrivere, entusiasta, a Piave – al punto di giungere a sfidare la censura e di evitare contatti diretti con Hugo, nel timore che gli potesse negare l'autorizzazione all'utilizzo del proprio modello drammatico (pare che il grande scrittore francese, ricorso alla giustizia, sia receduto dopo l'ascolto del quartetto dell'atto terzo, riconoscendo che in letteratura sarebbe stato impossibile fare qualcosa di analogo). Tra vicissitudini d'ogni tipo l'opera giunse infine al termine, «Te Deum laudamus» fu il significativo commento di Piave. L'opera incontrò il favore del pubblico, ma non quello della critica, come minimo disorientata dall'eccentricità del dramma e dal suo trattamento.

Prima opera della cosiddetta 'trilogia popolare' (comprendente anche *Il trovatore* e *La traviata*), *Rigoletto* segna una svolta epocale nell'evoluzione artistica di Verdi: con esso si conclude la parte più pesante dei cosiddetti «anni di galera», che dal 1839 al 1850 avevano visto sfornare, tra originali e rifacimenti, ben sedici opere (saranno solo sette fino al 1859); lo stesso personaggio di Rigoletto, buffone ma triste, rancoroso e provocatore ma dolorosamente afflitto, dipinto da Verdi in tutto lo spessore tragico della sua condizione umana, rappresenta una vistosa eccezione in un panorama operistico che distingueva con molto maggior rigore fra misera abiezione da un lato e immacolata virtù dall'altro.

Dalla sentita necessità di potenziare la caratterizzazione del personaggio principale, indagandone gli opposti lati di una personalità contrastata e, proprio in questo, così umana, muove il rinnovamento operato dalla drammaturgia verdiana intorno a convenzioni radicate: «Cortigiani, vil razza dannata» è l'esempio memorabile che sancisce nel modo più autorevole la nascita di una nuova voce per il melodramma italiano, quella 'spinta' del baritono che verrà chiamato per antonomasia 'verdiano', sovente chiamato ad esibire doti attoriali su un potente declamato, per il quale non regge più la tradizionale definizione di 'basso cantante'. La stessa distribuzione dei ruoli fra prime parti, comprimari e ruoli secondari non rispetta le 'convenienze' teatrali: dopo le crisi dell'ombroso Stiffelio, il duca di Mantova, libertino impenitente oltre che spregiatore di qualsivoglia principio etico, è il primo tenore che viola lo statuto romantico che lo vorrebbe eroe; mentre il personaggio di Gilda sfrutta l'evoluzione della vocalità nel corso dell'opera, da soprano quasi lirico-leggero a lirico pieno, per attestare la propria maturazione, da bimba innocente a vittima consapevole.

Sul piano della costruzione formale, infine, il duetto fra il protagonista e il *killer* Sparafucile, e poi soprattutto il grande monologo di Rigoletto «Pari siamo!...», premesso come scena al duetto n. 4 fra padre e figlia, oltre alle scene di desolazione in riva al Mincio dell'atto terzo, realizzano un originalissimo esempio di dissoluzione e ricomposizione della tradizionale sequenza dei tempi nei numeri d'opera convenzionali, confermando la priorità conferita da Verdi alla ricerca di originalità formale e drammatica su condizionamenti d'altro genere. Inseguendo la verità drammatica di Shakespeare come prodotto dello stile, Verdi rivoluzionò l'impalcatura dell'opera romantica italiana, ponendo le premesse per l'evoluzione del genere melodramma nella seconda metà del secolo.

Rigoletto in short

by Gianni Ruffin

Rigoletto premiered at Teatro La Fenice in Venice on 11 March 1851. Having been preceded by its bad reputation as Francesco Maria Piave had based the libretto on Victor Hugo's 'scandalous' play *Le Roi s'amuse*, it was not until after several interruptions owing to censorship by the Veneto Region (but actually Austrian), that it was staged. The Austrian censor, Luigi Martello followed the instructions of the Austrian general Gorzkowski to the letter and sent the Fenice management an actual edict, forbidding the debut of a dangerous drama which was then called *La maledizione*, as he regarded the subject to be of "repugnant immorality and obscure triviality". Further objections were made regarding the decision to have a sovereign play the most negative protagonist role; as a result, the authors demoted Hugo's Francis I of France to the Duke of Mantua, which was probably a deliberate reference to the unscrupulous figure of Vincenzino Gonzaga. This real impiety was the curse cast by Castiglione (and later Monterone) in the first *finale*, with his merciless actions until the dramatic conclusion.

Verdi was really enthusiastic about Hugo's *pièce*: "It is a great subject and could even be one of the greatest creations in modern times. *Tribolet* is a creation worthy of Shakespeare!" he wrote enthusiastically to Piave, asking him to defy censorship and avoid any direct contact with Hugo, fearing he might not authorise the use of his own work (apparently, the great French writer, who had resorted to legal means, backtracked after hearing the quartet in the third act, having realised that something similar would have been impossible in literature). After a series of ups and downs, the opera was finally completed, upon which Piave commented "Te Deum laudamus". The opera was met with success by the public, but not by the critics who were bewildered by the eccentric nature of the work and its treatment.

The first of Verdi's so-called 'popular trilogy' (which also included *Il trovatore* and *La traviata*), *Rigoletto* was a watershed in the composer's artistic development: it marked the end of the heavier, so-called 'galley years', during which he produced no less than sixteen operas, including originals and adaptations (seven already by 1859); comic but sad, full of rancour and provocative but suffering terribly, Verdi portrayed Rigoletto's character with all the tragic substance of its human condition and as a result it is a conspicuous exception in the panorama of opera that distinguished between abject misery on the one hand, and unblemished virtue on the other.

Verdi's innovation in his dramaturgy around deeply rooted conventions arose from his need to strengthen the characterisation of the main figure, studying the opposite aspects

of such a controversial and therefore such a human personality: “Cortigiani, vil razza dannata” is the memorable example that is the most authoritative blessing of the birth of a new voice for Italian opera, the ‘stimulus’ of the baritone that was to be called the Verdi baritone and was often required to display acting skills with a powerful recitative and therefore no longer fitted the traditional definition of ‘basso cantante’. The distribution of the roles into main, supporting and secondary roles no longer respected theatre ‘convenience’: after the crisis of the diffident Stiffelio, the unrepentant libertine Duke of Mantua who disregarded any ethical principles was the first tenor who violated the romantic statute that wanted him as a hero; on the other hand, the character of Gilda makes the most of the vocal development throughout the opera, from what is almost a light-operatic to full-operatic soprano, testimony she has matured, going from innocent little girl to become a conscious victim.

As regards its formal construction, not only the duet between the protagonist and the killer Sparafucile, but later in particular Rigoletto’s great monologue “Pari siamo!” introduced as ‘scene’ for duet no. 4 between father and daughter, and the scenes of desolation on the river banks of the Mincio in the third act, all create a highly original example of dissolution and reconstruction of the traditional sequence of tempos in conventional opera, thus confirming the importance Verdi placed on formal and dramatic originality instead of being conditioned by things of a different kind. By following Shakespeare’s dramatic truth as a product of style, Verdi revolutionised the structure of Italian romantic opera, laying the basis for the evolution of the opera genre in the second half of the century.

Argomento

ATTO PRIMO

Mantova, secolo XVI. Gran festa a palazzo ducale. Dopo aver vantato le proprie conquiste al cortigiano Borsa, il duca rivela di desiderare una fanciulla che vede ogni domenica in chiesa, ove si reca sotto mentite spoglie per far conquiste. Frattanto egli corteggia l’avvenente moglie del conte di Ceprano. Il gobbo buffone di corte, Rigoletto, irride a quest’ultimo; pur divertiti, i cortigiani meditano vendetta nei suoi confronti... ne hanno scoperto un segreto: Rigoletto tiene nascosta una donna, che suppongono sia la sua amante. Si aprono le danze, ma la festa viene interrotta dal conte di Monterone, sopraggiunto a difendere l’onore della figlia, sedotta dal duca. La lingua di Rigoletto non si ferma neppure innanzi a lui. Monterone, trascinato fuori dalla sala, scaglia una maledizione al duca e soprattutto a Rigoletto, che ammutolisce.

Una via cieca. Notte. Rigoletto, avvolto nel proprio mantello, pensa alla maledizione di Monterone; con lui è Sparafucile, che gli offre i suoi servizi di sicario. Rigoletto si informa del suo nome e recapito; una volta rimasto solo egli sfoga lo struggimento della sua vita: deforme, sfortunato, schernito, è costretto a far ridere gli altri; in Sparafucile egli vede una possibilità per far giustizia dei torti patiti. In casa lo attende l’unico affetto rimastogli dopo la morte della moglie: quello di Gilda sua figlia. Egli teme che questo suo segreto venga scoperto, in particolare dai cortigiani. Mentre, pieno di sospetti, esce dal cortile di casa, vi penetra furtivamente il duca, in abiti borghesi. Con Gilda egli si finge Gualtier Maldè, studente e povero. È lui il giovane che l’aveva avvicinata in chiesa e che ora le dichiara il proprio amore. L’idillio è interrotto da rumori improvvisi provenienti dall’esterno: il duca si allontana, aiutato da Giovanna, cui Rigoletto aveva affidato l’incarico di sorvegliare la figlia ma che il duca aveva comprato con una borsa di danari. Gilda sale nella propria stanza ancora trasportata per l’incontro con lo studente. Al di fuori Marullo, Borsa e gli altri cortigiani giunti armati e mascherati per rapire la supposta amante del gobbo attirano l’attenzione di Rigoletto: gli fanno credere di voler rapire la moglie di Ceprano. Rigoletto si unisce a loro: mascherato e bendato, egli sostiene la scala per consentire di scavalcare il muro. Gilda viene rapita e perde una sciarpa. Liberatosi della benda, Rigoletto vede la sciarpa, corre a casa e, resosi conto della sciagura piombatagli addosso, rievoca la maledizione.

ATTO SECONDO

Salotto nel palazzo ducale. Il duca è in preda a forte agitazione: tornato in casa di Gilda, l'ha trovata deserta. Contrariato, giura vendetta e sembra provare tenerezza al suo ricordo. Sopraggiungono Marullo, Ceprano, Borsa e gli altri cortigiani raccontando l'avventura notturna: il duca viene così a sapere che la giovane è a palazzo ed esce di fretta con sorpresa di tutti. Entra Rigoletto, che cerca di nascondere la preoccupazione che lo attanaglia; irrequieto, si guarda intorno. Un paggio viene a cercare il duca su ordine della duchessa, ma i cortigiani gli dicono che è impegnato; comprendendo che oggetto dell'impegno del duca è Gilda, Rigoletto perde il controllo: infuriato, si getta contro la porta, smania e impreca, ma alla fine implora i cortigiani affinché gli rendano la figlia. Gilda stessa esce incontro al padre, confessandogli di aver perduto l'onore; quindi narra di come abbia conosciuto Gualtier Maldè, ossia il duca. Rigoletto medita vendetta.



Foto di scena di Rigoletto di Giuseppe Verdi alla Nazionale Opera di Amsterdam, maggio 2017; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Agostino Cavalca (foto di Baus, Nazionale Opera di Amsterdam).

ATTO TERZO

La sponda destra del Mincio. Un'osteria mezza diroccata. Sullo sfondo Mantova. Notte. Gilda e Rigoletto sono sulla strada. Il padre chiede alla figlia se è ancora innamorata del duca: Gilda conferma... Rigoletto la invita a guardare dentro l'osteria, dove il suo adoratore, travestito da ufficiale di cavalleria, chiede una stanza e del vino, e intona una canzonetta amorosa; scende Maddalena, che il duca corteggia. Un veloce dialogo fra Sparafucile e Rigoletto lascia comprendere la segreta intesa che li unisce per uccidere il duca. Rigoletto dà conforto alla figlia, sconvolta dal comportamento del duca con Maddalena e le promette un'imminente vendetta, lei intanto riparerà a Verona ove il padre la raggiungerà l'indomani. Gilda si allontana, Rigoletto anticipa dieci scudi d'oro a Sparafucile; altri dieci verranno alla consegna del cadavere. Si avvicina un temporale. Il duca va a dormire, Maddalena cerca di convincere Sparafucile a risparmiare il giovane avventore. Gilda rientra con addosso gli abiti maschili che dovevano servirle per la fuga a Verona e ascolta, non vista, il colloquio. Maddalena suggerisce al fratello di uccidere il gobbo: il duca è troppo bello e lei ne è innamorata. Sparafucile rifiuta, ma si dichiara disposto a sostituire la vittima designata con qualche altro avventore, purché giunga all'osteria prima della mezzanotte, l'ora convenuta con Rigoletto. Gilda chiede perdono a Dio e al padre; augura ogni bene all'uomo che ama e che salverà, batte l'uscio e viene trafitta da Sparafucile. Il temporale diminuisce. A mezzanotte Rigoletto salda il debito con Sparafucile e ritira il sacco con il cadavere, apprestandosi a gettarlo nel fiume. Nella notte si ode la voce del duca che si allontana canticchiando la sua canzone. Rigoletto, preso dall'angoscia, taglia il sacco e alla luce di un lampo riconosce Gilda. Questa, ancora in vita, gli racconta l'accaduto e muore con parole di perdono: in cielo, vicina alla madre, pregherà per lui. Rigoletto, quasi in preda alla follia, cade sul cadavere della figlia riconoscendo nell'accaduto il terribile effetto della maledizione.

Synopsis

ACT ONE

Mantua – XVIth century. Great feast in the ducal palace. Having boasted of his own conquests to the courtier Borsa, the Duke reveals that he desires a young lady whom he sees every Sunday in church where he goes in disguise to make conquests among the young women of Mantua. In the meantime he courts the lovely wife of the Count of Ceprano. The hunchback court jester, Rigoletto, makes fun of the Count of Ceprano; though amused, the courtiers present meditate to take their revenge upon him; they have discovered a secret: Rigoletto keeps a woman hidden, whom they assume is his lover. The dances begin, but the spectacle is interrupted by the Count of Monterone, come to defend the honor of his daughter who has been seduced by the Duke. Rigoletto does not hold his tongue even before him. Monterone, dragged out of the room, yells a curse at the Duke and especially at Rigoletto, who falls silent.

A blind alley. At night. Rigoletto, wrapped in his own cloak, thinks of Monterone's curse; with him is Sparafucile, who offers his services as an assassin. Rigoletto asks for his name and address; when he is left alone, he unburdens the tragedy of his life: deformed, unlucky, jeered at, he is forced to make others laugh; Sparafucile seems to him to be a way to achieve justice for all the wrongs he has suffered. At home awaits the only loved one left to him after the death of his wife: his daughter. He is afraid that this secret of his will be discovered, especially by the courtiers. While, immersed in his suspicions, he leaves the courtyard of his house, the Duke secretly enters it, dressed as commoner. To Gilda he pretends to be Gualtier Maldè, a poor student. He is the young man who had approached her in church and who now declares his love to her. The moment is interrupted by sudden noises coming from outside: the Duke disappears, assisted by Giovanna, whom Rigoletto has charged with looking out for his daughter, and whom the Duke had earlier won over with a bag of money. Gilda goes up to her room still transported by the encounter with the student. Outside, Marullo, Borsa and the other masked and armed courtiers attract Rigoletto attention: they make him believe they want to kidnap Ceprano's wife. Ceprano, in fact, is with them; the designated victim of the kidnapping is Gilda. Rigoletto joins them: masked and hooded, he holds the ladder which allows them to climb over the wall. Gilda is kidnapped and loses a scarf. Rigoletto sees the scarf, runs home, and realizing what tragedy has just befallen him, remembers the curse.

ACT TWO

The great Hall in the ducal palace. The Duke is deeply disturbed: upon his return to Gilda's house, he found it deserted; he swears revenge and fondly remembers her. Marullo, Ceprano, Borsa and the other courtiers arrive and recount their night of adventure: the Duke thus discovers that the girl is in the palace: he leaves quickly, to everyone's surprise. Rigoletto enters, trying to hide the pain and the worry that grip him; restlessly, he looks around. A page comes looking for the Duke by order of the Duchess, the courtiers hint at what he is up to, understanding that the object of the Duke's occupation is Gilda, Rigoletto loses control: infuriated, he throws himself against the door, ranting and raving, but in the end implores the courtiers to give him back his daughter. Gilda herself comes out to her father, confessing that she has lost her honor; then she tells how she has met Gualtier Maldè, that is the Duke. Rigoletto plans his revenge.



Foto di scena di Rigoletto di Giuseppe Verdi alla Nazionale Opera di Amsterdam, maggio 2017; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Agostino Cavalca (foto di Baus, Nazionale Opera di Amsterdam).

ACT THREE

The right bank of the Mincio. A dilapidated tavern. In the background, Mantua. At night. Gilda and Rigoletto are on the road. The father asks his daughter if she is still in love with the Duke: Gilda says that she is... Rigoletto invites her to look into the tavern, where her admirer, dressed as an officer of the cavalry, asks for a room and some wine, and sings a love song; Maddalena whom the Duke is wooing, comes down the stairs. A quick conversation between Rigoletto and Sparafucile hints at the agreement which binds them to eliminate the Duke. Rigoletto consoles his daughter, upset by the Duke's behaviour with Maddalena and promises her a rapid revenge, she in the meantime will go to Verona where her father will meet her the next day. Gilda walks away, Rigoletto gives ten golden scudi to Sparafucile; another ten will come when the body is delivered. A storm is approaching. The Duke goes to sleep, Maddalena tries to convince Sparafucile to save the young man. Gilda comes back in dressed in the men's clothes that she was to use for her escape to Verona, and listens to the conversation unseen. Maddalena tells her brother to kill the hunchback: the Duke is too handsome and she is in love with him. Sparafucile refuses, but says he is willing to substitute the designated victim with some other young man, as long as he comes to the tavern before midnight, the hour he has agreed upon with Rigoletto. Gilda begs forgiveness from God and from her father; she wishes well to the man that she loves and whom she will save, knocks on the door and is killed by Sparafucile. The storm abates. At midnight, Rigoletto pays his debt to Sparafucile and takes the bag with the corpse, to throw into the river. In the night the voice of the Duke is heard humming his song as he leaves. Rigoletto is taken by panic: he cuts the bag open and recognized Gilda by lamplight. Gilda, still alive, tells him what has happened and dies with words of forgiveness: in Heaven, next to her mother, she will pray for him. Rigoletto, almost in prey to madness, falls on the corpse of his daughter and recognizes the terrible effect of the curse in what has happened.

Argument

PREMIER ACTE

A Mantoue, au XVI^{ème} siècle. Grande fête au palais ducal. Après avoir vanté ses conquêtes au courtisan Borsa, le duc révèle qu'il désire une jeune fille qu'il voit chaque dimanche à l'église où il se rend sous un faux nom, afin de conquérir les jeunes de Mantoue. Il courtise entre temps la séduisante épouse du comte de Ceprano, dont se moque le bossu, le bouffon de la cour, Rigoletto. Bien qu'il les divertisse, les courtisans ourdissent une vengeance contre lui, car ils ont découvert son secret: Rigoletto cache une femme dont ils supposent qu'elle est sa maîtresse. Les danses commencent, mais le spectacle est interrompu par le comte de Monterone, arrivé pour défendre l'honneur de sa fille, que le duc a séduite. Rigoletto ne retient pas sa langue, même devant lui. Monterone, que l'on fait sortir de la salle, maudit le duc et surtout Rigoletto, qui se tait soudain.

Dans une impasse. La nuit. Rigoletto, enveloppé dans son manteau, songe à la malédiction de Monterone. Il est accompagné de Sparafucile, qui lui offre ses services de tueur à gages. Rigoletto se renseigne sur son nom et son adresse. Une fois seul, il révèle ce qui brise sa vie: difforme, bafoué et malheureux, il est obligé de faire rire les autres. Il voit en Sparafucile la possibilité de se venger de tous les torts qu'il a subis. Chez lui l'attend la seule personne aimante, depuis la mort de son épouse: sa fille; il vit dans la crainte que ce secret ne soit découvert, surtout parmi les courtisans. Tandis qu'il sort de chez lui, tout empli de soupçons, entre le duc, qui a abandonné ses vêtements de noble pour d'autres plus simples. Il se présente à Gilda sous un faux nom: il se fait passer pour Gualtier Maldè, un pauvre étudiant. C'est le jeune homme qui l'avait abordée à l'église et qui lui déclare maintenant sa flamme. L'idylle est interrompue par des bruits soudains, qui proviennent de l'extérieur. Le duc s'éloigne, aidé par Giovanna que Rigoletto avait chargé de surveiller sa fille, mais dont le duc a acheté le silence. Gilda monte dans sa chambre, encore troublée par la rencontre avec le prétendu étudiant. Dehors Marullo, Borsa et d'autres courtisans, armés et masqués, font croire à Rigoletto qu'ils veulent enlever la femme de Ceprano. En réalité, la victime désignée de l'enlèvement est Gilda. Rigoletto s'unit à eux: masqué et bandé, il tient l'échelle pour qu'ils puissent passer le mur. Gilda est enlevée, mais perd son écharpe. Rigoletto voit l'écharpe, court chez lui et se rend compte du malheur qui vient de le frapper; il évoque la malédiction dont il a fait l'objet.

DEUXIÈME ACTE

Dans un salon du palais ducal. Le duc est en proie à une forte agitation: retourné chez Gilda, il a trouvé la maison déserte. Il jure de se venger et il semble éprouver de la tendresse au souvenir de la jeune femme. Arrivent Marullo, Ceprano, Borsa et les autres courtisans qui lui racontent l'aventure advenue pendant la nuit: le duc apprend ainsi que la jeune femme est dans le palais; il sort précipitamment, à la surprise de tous. Entre Rigoletto, qui cherche à cacher la douleur et l'inquiétude qui le tenaillent. Il regarde partout autour de lui. Un page vient chercher le duc, sur l'ordre de la duchesse; les courtisans lui disent qu'il est occupé et Rigoletto comprend que c'est Gilda qui est l'objet de ses soins. Il perd alors le contrôle et furibond, il se précipite vers la porte, en lançant toutes sortes d'imprécations. A la fin il implore les courtisans de lui rendre sa fille. Gilda sort et avoue à son père qu'elle a perdu son honneur. Elle lui raconte sa rencontre avec Gualtier Maldè, autrement dit le duc. Rigoletto médite sa vengeance.



Luca Salsi interprète le protagoniste de Rigoletto de Giuseppe Verdi alla Nationale Opera di Amsterdam, maggio 2017; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Agostino Cavalca (foto di Baus, Nationale Opera di Amsterdam).

TROISIÈME ACTE

Sur la rive droite du Mincio. Dans une taverne à moitié en ruines. A l'arrière-plan, la ville de Mantoue. La nuit. Gilda e Rigoletto sont dans la rue. Le père demande à sa fille si elle aime encore le duc. Gilda le lui confirme... Rigoletto l'invite à jeter un coup d'oeil dans la taverne, où son adorateur, déguisé en officier de cavalerie, demande une chambre et du vin et entonne une chansonnette d'amour. Descend Madeleine, que le duc est en train de courtiser. Un dialogue rapide entre Rigoletto et Sparafucile laisse entendre l'entente secrète qu'ils sont en train de sceller pour supprimer le duc. Rigoletto reconforte sa fille, bouleversée par le comportement du duc envers Madeleine. Il lui promet une vengeance imminente. Elle, en attendant, se rendra à Vérone où son père ira la rejoindre le lendemain. Gilda s'éloigne. Rigoletto donne dix écus d'or à Sparafucile. Il lui en donnera dix autres à la livraison du cadavre. L'orage approche. Le duc va dormir. Madeleine tente convaincre Sparafucile d'épargner le jeune officier. Gilda rentre en portant les vêtements d'homme qui devaient lui servir pour sa fuite à Vérone et elle écoute, en cachette, leur conversation. Madeleine suggère à son frère de tuer le bossu: le duc est trop beau et elle est amoureuse de lui. Sparafucile refuse, mais il se déclare disposé à remplacer la victime désignée par une tout autre personne, l'essentiel étant qu'elle arrive à la taverne avant minuit, l'heure convenue avec Rigoletto. Gilda demande pardon à Dieu et à son père. Elle souhaite tout le bien du monde à l'homme qu'elle aime et qu'elle sauvera; elle frappe à la porte et Sparafucile la tue. L'orage diminue. À minuit, Rigoletto règle sa dette avec Sparafucile et retire le sac avec le cadavre, en s'appêtant à le jeter à la rivière. On entend dans la nuit la voix du duc qui s'éloigne, en chantonnant. Rigoletto est saisi d'angoisse: il ouvre le sac et à la lumière d'un éclair, il reconnaît sa fille. Gilda, encore en vie, lui raconte ce qui s'est passé et meurt en prononçant des mots de pardon. Près de sa mère, au ciel, elle priera pour lui. Fou de désespoir, Rigoletto s'écroule sur le cadavre de sa fille en voyant dans cet événement le terrible effet de la malédiction.

Handlung

ERSTER AKT

Mantua, im 16. Jahrhundert. Ein großes Fest im Palast des Herzogs. Nachdem der Herzog dem Höfling Borsa von seinen Eroberungen erzählt hat, gesteht er ihm seinen Wunsch das junge Mädchen kennenzulernen, dem er jeden Sonntag in der Kirche begegnet, in die er sich verkleidet begibt, um unter den jungen Mantuanerinnen seine Eroberungen zu machen. Inzwischen aber macht er der schönen Gattin des Grafen Ceprano den Hof. Der Hofnarr Rigoletto ergießt seinen Spott über den Grafen Ceprano. Die anwesenden Höflinge scheinen belustigt, wollen dafür aber Rache an ihm nehmen. Sie haben sein Geheimnis aufgedeckt: Rigoletto hält eine Frau versteckt, die, so nehmen sie an, seine Geliebte ist. Der Tanz beginnt, wird aber durch die Ankunft des Grafen von Monterone unterbrochen, der gekommen ist die Ehre seiner, vom Grafen verführten, Tochter zu verteidigen. Nicht einmal vor dem Schmerz des Vaters schweigt die spitze Zunge Rigolettos. Monterone schleudert seinen Fluch gegen den Grafen aber vor allem gegen Rigoletto, der verstummt.

Eine Sackgasse. Rigoletto, in seinen Mantel gehüllt, in Begleitung von Sparafucile der ihm seine Dienste anbietet, will der Fluch Monterones nicht aus dem Sinn gehen. Allein geblieben ergeht sich Rigoletto in verzweifelten Klagen über sein Los: mißgestaltet, erfolglos, verspottet ist er gezwungen die anderen bei guter Laune zu halten. In Sparafucile sieht er die Möglichkeit seine erlittene Schmach zu rächen. Zu Haus erwartet ihn der einzige Trost der ihm nach dem Tode seiner Frau geblieben ist: seine Tochter. Er ist besorgt, daß die Höflinge sein Geheimnis enthüllen. Voller Mißtrauen verläßt Rigoletto den Hof seines Hauses, während sich, in bürgerlicher Kleidung, der Herzog hereinstiehlt, und sich vor Gilda als Gualtier Maldè, einen mittellosen Studenten, ausgibt. Er ist es, der sich ihr in der Kirche näherte und der ihr jetzt seine Liebe gesteht. Geräusche von Schritten unterbrechen das Idyll. Mit Hilfe von Giovanna, der Rigoletto aufgetragen hatte über die Tochter zu wachen, die aber einem gefüllten Geldbeutel des Herzogs nicht widerstehen konnte, verschwindet der Herzog. Gilda, noch voller Erinnerungen an die Begegnung mit dem Studenten, zieht sich in ihr Zimmer zurück. Im Schutze der Nacht schleichen sich, bewaffnet und verkleidet, Marullo, Borsa und andere Höflinge heran, denen es gelingt, Rigolettos Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Sie geben vor Cepranos Ehefrau, die sich aber unter ihnen befindet, entführen zu wollen. Das wirkliche Entführungsoffer ist Gilda. Rigoletto

ist zur Mitwirkung bereit. Mit verbundenen Augen hält er die Leiter die zum Überklettern der Mauer nötig ist. Gilda verliert während ihrer Entführung einen Schal. Rigoletto sieht den Schal, stürzt ins Haus und findet seine Befürchtung bestätigt. Eingedenk des Fluches, bricht er zusammen.

ZWEITER AKT

Ein Salon im Palast des Herzogs. Der Herzog ist erregt und beunruhigt: bei seiner Rückkehr in die Wohnung Gildas, hat er das junge Mädchen nicht mehr angetroffen. Marullo, Ceprano, Borsa erscheinen und erzählen den anderen Höflingen von ihrem nächtlichen Erlebnis. So erfährt der Herzog, daß sich das Mädchen im Schloß befindet. Zur Überraschung aller, verläßt er eilig den Raum. Rigoletto, der versucht seinen Schmerz und seine Sorge unter gespielter Heiterkeit zu verbergen, naht. Ein Page, der auf Bitte der Herzogin nach dem



Foto di scena di Rigoletto di Giuseppe Verdi alla Nazionale Opera di Amsterdam, maggio 2017; regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Agostino Cavalca (foto di Baus, Nazionale Opera di Amsterdam).

Herzog sucht, tritt ein. Die Höflinge geben ihm zu verstehen, daß die Beschäftigung des Herzogs nur Gilda sein kann. Rigoletto verliert die Kontrolle: rasend vor Wut, wirft er sich gegen die Tür; bittet am Ende aber die Höflinge flehentlich ihm seine Tochter zurückzugeben. Gilda stürzt in die Arme des Vaters, aus ihrem Mund vernimmt der Vater von der erlittenen Schande und wie sie Gualtier Maldè, d. h. den Herzog, kennengelernt hat. Rigoletto schwört Rache.

DRITTER AKT

Das Ufer des Mincio. Ein halbzerfallener Gasthof. Im Hintergrund Mantua bei Nacht. Gilda und Rigoletto sind auf der Straße. Der Vater fragt die Tochter, ob sie immer noch dem Herzog zugeneigt sei: Gilda bejaht dies. Rigoletto, um sie von dessen Untreue zu überzeugen, rät ihr einen Blick in den Gasthof zu tun, wo ihr Verehrer, als Kavallerieoffizier verkleidet, nach einem Zimmer fragt, Wein bestellt und mit einem Liebeslied um die Gunst Maddalenas wirbt. Der kurze Wortwechsel zwischen Sparafucile und Rigoletto läßt verstehen, daß sie sich darauf einigen konnten: den Herzog zu töten. Rigoletto tröstet seine Tochter die sich, durch das Verhalten des Herzogs Maddalena gegenüber, zutiefst verletzt fühlt. Er rät ihr nach Verona zu fliehen, wohin er ihr am Tag darauf folgen werde. Gilda entfernt sich. Rigoletto gibt Sparafucile als Anzahlung zehn Scudi; die weiteren zehn bei Auslieferung der Leiche. Ein Gewitter nähert sich. Der Herzog hat sich inzwischen zur Ruhe begeben. Maddalena versucht Sparafucile zu überreden, den jungen Gast zu schonen. Gilda, schon in der Männerkleidung die ihr die Flucht nach Verona ermöglichen soll, belauscht das Gespräch. Maddalena sagt dem Bruder, er solle den Narren töten, denn sie sei vom Herzog angetan und in ihn verliebt. Sparafucile weigert sich, ist aber bereit, das auserwählte Opfer gegen einen anderen Gast der Herberge einzutauschen, sofern dieser vor Mitternacht, der mit Rigoletto vereinbarten Stunde, einträte. Als Gilda, die Gott und ihren Vater um Vergebung gebeten und dem geliebten Manne, für den sie bereit ist, sich zu opfern, ihre letzten Gedanken gewidmet hat, an die Tür klopft und um Einlaß bittet, durchbohrt sie der Degen Sparafuciles. Das Gewitter zieht ab. Um Mitternacht übergibt Sparafucile Rigoletto die Leiche und erhält den Rest der vereinbarten Summe. In der Nacht hört man plötzlich die Stimme des Herzogs, der singend den Heimweg angetreten hat. Rigoletto, von Angst erfaßt, schneidet den Sack auf und erkennt im Lichte eines Blitzes Gilda, die noch einmal zu kurzem Leben erwacht, das Vorgefallene erzählt und mit dem letzten Hauch ihres Mundes Vergebung erfleht: im Himmel, vereint mit ihrer Mutter, wird sie für ihn beten. Rigoletto, erdrückt von der Last des Fluches, sinkt über der Leiche seiner Tochter zusammen.

Rigoletto

melodramma in tre atti

libretto di Francesco Maria Piave
musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

Il duca di Mantova tenore
Rigoletto, suo buffone di corte baritono
Gilda, sua figlia soprano
Sparafucile, bravo basso
Maddalena, sua sorella contralto
Giovanna, custode di Gilda mezzosoprano
Il conte di Monterone baritono
Marullo, cavaliere baritono
Borsa Matteo, cortigiano tenore
Il conte di Ceprano basso
La contessa, sua sposa mezzosoprano
Usciere di corte basso
Paggio della duchessa mezzosoprano
Cavalieri, dame, paggi, alabardieri

*La scena si finge nella città di Mantova e suoi dintorni.
Epoca, il secolo XVI.*

La presente versione del libretto di Francesco Maria Piave riprende l'edizione curata da Federico Fornoni e pubblicata in *Rigoletto*, «La Fenice prima dell'opera», Venezia 2010, di cui sono stati mantenuti i criteri editoriali. In corsivo e colore grigio sono segnalate le porzioni di testo non musicate e/o rimpiazzate. In nota (pp. 54-55) sono invece indicate le varianti che compaiono in partitura.

ATTO PRIMO

Sala magnifica nel palazzo ducale con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate; folla di cavalieri e dame in gran costume nel fondo delle sale; paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scroscii di risa di tratto in tratto.

SCENA PRIMA

Il duca e Borsa che vengono da una porta del fondo.

DUCA

De la mia bella incognita borghese toccare il fin dell'avventura *io* voglio.

BORSA

Di quella giovin che vedete al tempio?

DUCA

Da tre *lune*¹ ogni festa.

BORSA

La sua dimora?

DUCA

In un remoto calle;
misterioso un uom v'entra ogni notte.

BORSA

E sa colei chi sia
l'amante suo?

DUCA

Lo ignora.

(Un gruppo di dame e cavalieri attraversa la sala)

BORSA

Quante beltà!... Mirate.

DUCA

*L*² vince tutte di Ceprano la sposa.

BORSA

(piano)

Non v'oda il conte, o duca...

DUCA

A me che importa?

BORSA

Dirlo ad altra ei potria...

DUCA

Né sventura per me certo saria.

Questa o quella per me pari sono
a quant'altre d'intorno mi vedo,
del mio core l'impero non cedo
meglio ad una che ad altra beltà.

La costoro avvenenza è qual dono
di che il fato ne infiora la vita;
s'oggi questa mi torna gradita,
forse un'altra doman lo sarà.

La costanza, tiranna del core,
detestiamo qual morbo crudele,
sol chi vuole si serbi fedele;
non *v'ha*³ amor, se non *v'è*⁴ libertà.

De' mariti il geloso furore,
degli amanti le smanie derido,
anco d'Argo i cent'occhi disfido
se mi punge una qualche beltà.

SCENA SECONDA

Detti, il conte di Ceprano che segue da lungi la sua sposa servita da altro cavaliere. Dame e signori entrano da varie parti.

DUCA

(alla signora di Ceprano, movendo ad incontrarla con molta galanteria)

Partite?... Crudele!

CONTESSA

Seguire lo sposo
m'è forza a Ceprano.

DUCA

Ma dèe luminoso
in corte tal astro qual sole *brillar*.⁵
Per voi qui ciascuno dovrà *palpitar*.⁶
(Con enfasi baciandole la mano)

Per voi già possente la fiamma d'amore
inebria, conquide, distrugge il mio core.

CONTESSA

Calmatevi...

DUCA

No.

(Le dà il braccio ed esce con lei)

SCENA TERZA

Detti e Rigoletto che s'incontra nel signor di Ceprano; poi cortigiani.

RIGOLETTO

In testa che avete
signor di Ceprano?

(Ceprano fa un gesto d'impazienza e segue il duca. Ai cortigiani)

Ei sbugia, vedete?

CORO

Che festa!

RIGOLETTO

Oh sì...

BORSA

Il duca qui pur si diverte!...

RIGOLETTO

Così non è sempre? Che nuove scoperte!
Il giuoco ed il vino, le feste, la danza,
battaglie, conviti, ben tutto gli sta.
Or della contessa l'assedio egli avanza,
e intanto il marito fremendo ne va.

(Esce)

SCENA QUARTA

Detti e Marullo premuroso.

MARULLO

Gran nuova! Gran nuova!

CORO

Che avvenne? Parlate!

MARULLO

Stupir ne dovrete...

CORO

Narrate, narrate...

MARULLO

Ah ah!... Rigoletto...

CORO

Ebben?

MARULLO

Caso enorme!...

CORO

Perduto ha la gobba? Non è più difforme?

MARULLO

Più strana è la cosa!... Il pazzo possiede...

CORO

Infine?

MARULLO

Un'amante...

CORO

Un'amante! Chi il crede?

MARULLO

Il gobbo in Cupido or s'è trasformato!...

CORO

Quel mostro Cupido!... Cupido beato!...

SCENA QUINTA

Detti e il duca seguito da Rigoletto, poi da Ceprano.

DUCA

(a Rigoletto)

Ah, *quanto*⁷ Ceprano, importuno *niun*⁸ v'è!...
La cara sua sposa è un angiol per me!

RIGOLETTO

Rapitela.

DUCA	È detto; ma il farlo?	CORO (tra loro) In furia è montato!
RIGOLETTO	Stassera.	DUCA (a Rigoletto) Buffone, vien qua. Ah sempre tu spingi lo scherzo all'estremo, quell'ira che sfidi, colpir ti potrà.
DUCA	Ne ⁹ pensi tu al conte?	RIGOLETTO Che coglier mi potete? Di loro non temo, del duca un ¹² protetto nessun toccherà.
RIGOLETTO	Non c'è la prigione?	CEPRANO (ai cortigiani, a parte) Vendetta del pazzo...
DUCA	Ah no.	CORO Contr'esso un rancore pe' tristi suoi moti, di noi chi non ha?
RIGOLETTO	Ebben... l'esilia. ¹⁰	CEPRANO Vendetta.
DUCA	Nemmeno, buffone.	CORO Ma come?
RIGOLETTO	Adunque ¹¹ la testa... (indicando di farla tagliare)	CEPRANO Domani chi ha core sia in armi ¹³ da me.
CEPRANO (da sé)	(Oh l'anima nera!)	TUTTI Sì.
DUCA (battendo colla mano una spalla al conte)	Che di', questa testa?...	CEPRANO A notte.
RIGOLETTO	È ben naturale... Che far di tal testa?... A cosa ella vale?	TUTTI Sarà. (La folla dei danzatori invade la sala)
CEPRANO (infuriato battendo la spada)	Marrano.	Tutto è gioia, tutto è festa tutto invitaci a goder. ¹⁴ Oh guardate non par questa Or la reggia del piacer. ¹⁵
DUCA (a Ceprano)	Fermate...	
RIGOLETTO	Da rider mi fa.	

SCENA SESTA

Detti e il conte di Monterone.

MONTERONE
(dall'interno)
Ch'io gli parli.

DUCA
No.

MONTERONE
(entrando)
Il voglio.

TUTTI
Monterone!

MONTERONE
(fissando il duca con nobile orgoglio)
Sì, Monteron... la voce mia qual tuono
vi scuoterà dovunque...

RIGOLETTO
(al duca)
Ch'io gli parli.
(Si avvanza con ridicola gravità)
Voi congiuraste contro noi, signore,
e noi, clementi in vero, perdonammo...
Qual vi piglia or delirio... a tutte l'ore
di vostra figlia¹⁶ reclamar l'onore?

MONTERONE
(guardando Rigoletto con ira sprezzante)
Novello insulto!...
(Al duca)

Ah sì, a turbare¹⁷
sarò vostr'orgie... verrò a gridare,
fino a che vegga restarsi inulto
di mia famiglia l'atroce insulto.
E se al carnefice pur mi darete
spettro terribile mi rivedrete
portante in mano il teschio mio
vendetta chiedere al mondo e a Dio.

DUCA
Non più, arrestatelo.

RIGOLETTO
È matto!

CORO
Quai detti!

MONTERONE
(al duca e Rigoletto)
Oh siate entrambi voi maledetti.
Slanciare il cane al leon morente
è vile, o duca...

(a Rigoletto)
e tu serpente,
tu che d'un padre ridi al dolore,
sii maledetto!

RIGOLETTO
(da sé, colpito)
(Che sento! Orrore!)

TUTTI
(meno Rigoletto)
Oh tu che la festa audace hai turbato,
da un genio d'inferno qui fosti guidato;
è vano ogni detto, di qua t'allontana...
va', trema, o vegliando, dell'ira sovrana...
tu l'hai provocata, più speme non v'è,
un'ora fatale fu questa per te.

(Monterone parte fra due alabardieri; tutti gli altri seguono il duca in altra stanza)*

* N.B. Si cala per un istante la tela a fine di mutare la scena.

SCENA SETTIMA

L'estremità più deserta d'una via cieca. A sinistra una casa di discreta apparenza con una piccola corte circondata da muro. Nella corte un grosso ed alto albero ed un sedile di marmo; nel muro una porta che mette alla strada; sopra il muro un terrazzo praticabile, sostenuto da arcate. La porta del primo piano dà su detto terrazzo. A destra della via è il muro altissimo del giardino, e un fianco del palazzo di Ceprano. È notte. Rigoletto chiuso nel suo mantello. Sparafucile lo segue, portando sotto il mantello una lunga spada.

RIGOLETTO
(Quel vecchio maledivami!)

SPARAFUCILE
Signor?...
RIGOLETTO
Va', non ho niente.

SPARAFUCILE
Né il chiesi... a voi presente
un uom di spada sta.

RIGOLETTO
Un ladro?
SPARAFUCILE
Un uom che libera
per poco da un rivale,
e voi ne avete...

RIGOLETTO
Quale?
SPARAFUCILE
La vostra donna è là.

RIGOLETTO
(Che sento!) E quanto spendere
per un signor dovrei?
SPARAFUCILE
Prezzo maggior vorrei...

RIGOLETTO
Com'usasi pagar?
SPARAFUCILE
Una metà s'anticipa,
il resto si dà poi...

RIGOLETTO
(Dimonio!) E come puoi
tanto sicuro oprar?
SPARAFUCILE
Soglio in cittade uccidere,
oppure nel mio tetto.
L'uomo di sera aspetto...
una stoccata, e muor.

RIGOLETTO
E come in casa?
SPARAFUCILE
È facile...
M'aiuta mia sorella...
Per le vie danza... è bella...
Chi voglio attira... e allor...

RIGOLETTO
Comprendo...
SPARAFUCILE
Senza strepito...
(*Mostra la spada*)
È questo il mio stromento,
vi serve?
RIGOLETTO
No... al momento...

SPARAFUCILE
Peggio per voi...
RIGOLETTO
Chi sa?...
SPARAFUCILE
Sparafucil mi nomino...

RIGOLETTO
Straniero?
SPARAFUCILE
(*per andarsene*)
Borgognone...

RIGOLETTO
E dove, all'occasione?...
SPARAFUCILE
Qui sempre a sera.

RIGOLETTO
Va'.
(*Sparafucile parte*)

SCENA OTTAVA

RIGOLETTO
(*guardando dietro a Sparafucile*)
Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale;
l'uomo son io che ride, ei quel che spegne!...
Quel vecchio maledivami!...
O uomini! ... O natura!...
Vil scellerato mi faceste voi!...
Oh rabbia!... Esser difforme!... Esser buffone!...
Non dover, non poter altro che ridere!...
Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il pianto!...
Questo padrone mio,
giovin, giocondo, si possente, bello,
sonnacchiando mi dice:
fa' ch'io rida, buffone...
forzarmi deggio, e farlo!... Oh, dannazione!...
Odio a voi, cortigiani schernitori!...
Quanta in mordervi ho gioia!...
Se iniquo son, per cagion vostra è solo...
Ma in altr'uom¹⁸ qui mi cangio!...
Quel vecchio *malediami!*...¹⁹ Tal pensiero
perché conturba ognor la mente mia!...
Mi coglierà sventura?... Ah no, è follia.
(*Apri con chiave, ed entra nel cortile*)

SCENA NONA

Detto e Gilda ch' esce dalla casa e si getta nelle sue braccia.

RIGOLETTO
Figlia...
GILDA
Mio padre!
RIGOLETTO
A te dappresso
trova sol gioia il core oppresso.

GILDA
Oh quanto amore!
RIGOLETTO
Mia vita sei!
Senza te in terra qual bene avrei?
(*Sospira*)

GILDA
Voi sospirate!... Che v'ange tanto?
Lo dite a questa povera figlia...
se v'ha mistero..., per lei sia franto...
ch'ella conosca la sua famiglia.

RIGOLETTO
Tu non ne hai...
GILDA
Qual nome avete?
RIGOLETTO
A te che importa?
GILDA
Se non volete
Di voi parlarmi...
RIGOLETTO
(*interrompendola*)²⁰
Non uscir mai.
GILDA
Non vo che al tempio.
RIGOLETTO
*O*²¹ ben tu fai.

GILDA
Se non di voi, almen chi sia
fate ch'io sappia la madre mia.

RIGOLETTO
Deh non parlare al misero
del suo perduto bene...
ella sentia, quell'angelo,
pietà delle mie pene...
Solo, difforme, povero,
per compassion mi amò.
Moria...²² le zolle coprano
lievi quel capo amato...
Sola or tu resti al misero...
o Dio, sii ringraziato!...
(*Singhiozzando*)

GILDA
*Quanto*²³ dolor!... Che spremere
sì amaro pianto può?

Padre, non più, calmatevi...
mi lacerata tal vista...
il nome vostro ditemi,
il duol che si v'attrista...

RIGOLETTO

A che nomarmi?... È inutile!...
Padre ti sono, e basti...
Me forse al mondo temono,
d'alcuno ho forse gli asti...
Altri mi maledicono...

GILDA

Patria, parenti, amici
voi dunque non avete?

RIGOLETTO

Patria!... parenti!... *dici?...²⁴*
(Con effusione)
Culto, famiglia, patria,
il mio universo è in te!

GILDA

Ah se può lieto rendervi,
gioia è la vita a me!
Già da tre lune son qui venuta,
né la cittade ho ancor veduta;
se il concedete, farlo *or* potrei...

RIGOLETTO

Mai!... mai!... uscita, dimmi, unqua sei?

GILDA

No.

RIGOLETTO

Guai!

GILDA

(Che²⁵ dissi!)

RIGOLETTO

Ben te ne guarda!
(Potrien seguirla, rapirla ancora!
Qui d'un buffone si disonora
la figlia, e *ridesi...*²⁶ Orror!)
(Verso la casa)

Olà?

SCENA DECIMA

Detti e Giovanna dalla casa.

GIOVANNA

Signor?

RIGOLETTO

Venendo, mi vede alcuno?
Bada, di' il vero...

GIOVANNA

Ah no, nessuno.

RIGOLETTO

Sta ben... la porta che dà al bastione
è sempre chiusa?

GIOVANNA

Lo fu e sarà.²⁷

RIGOLETTO

(a Giovanna)

Veglia,²⁸ o donna, questo fiore
che a te puro confidai;
veglia attenta, e non sia mai
che s'offuschi il suo candor.
Tu dei venti dal furore
ch'altri fiori hanno piegato
lo difendi, e immacolato
lo ridona al genitor.

GILDA

Quanto affetto!... Quali cure!
Che²⁹ temete, padre mio?
Lassù in cielo, presso Dio,
veglia un angiol protettor.
Da noi stoglie le sventure
di mia madre il priego santo;
non fia mai *divolto o infranto³⁰*
questo a voi diletto fior.

SCENA UNDICESIMA

Detti e il duca in costume borghese dalla strada.

RIGOLETTO

Alcuno è³¹ fuori...

(Apri la porta della corte e, mentre esce a guardar sulla strada, il duca guizza furtivo nella corte e si nasconde dietro l'albero; gettando a Giovanna una borsa la fa tacere)

GILDA

Cielo!

Sempre novel sospetto...

RIGOLETTO

(a Gilda tornando)³²
Alla chiesa vi seguiva mai nessuno?³³

GIOVANNA

Mai.

DUCA

(Rigoletto!)

RIGOLETTO

Se talor qui picchiano
guardatevi da *aprir...*³⁴

GIOVANNA

Nemmeno al duca...

RIGOLETTO

Meno che *a tutti³⁵* a lui... Mia figlia, addio.

DUCA

(Sua figlia!)

GILDA

Addio, mio padre.

(S'abbracciano e Rigoletto parte chiudendosi dietro la porta)

SCENA DODICESIMA

Gilda, Giovanna, il duca nella corte, poi Ceprano e Borsa a tempo sulla via.

GILDA

Giovanna, ho dei rimorsi...

GIOVANNA

E perché mai?

GILDA

Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.

GIOVANNA

Perché ciò dirgli?... l'odiare dunque
cotesto giovin, voi?

GILDA

No, no, ché troppo è bello e spira amore...

GIOVANNA

E magnanimo sembra e gran signore.

GILDA

Signor né principe – io lo vorrei;
sento che povero – più l'amerei.
Sognando o vigile – sempre lo chiamo,
e l'anima in estasi – gli dice t'a...

DUCA

*(esce improvviso, fa cenno a Giovanna d'andarsene,
e inginocchiandosi a' piedi di Gilda termina la frase)*
T'amo!

T'amo, ripetilo – sì caro accento,
un puro schiudimi – ciel di contento!

GILDA

Giovanna?... Ah! misera! – non v'è più alcuno
che qui rispondami!... - Oh Dio!.... Nessuno!...

DUCA

Son io coll'anima – che ti rispondo...
ah, due che s'amano – son tutto un mondo!...

GILDA

Chi mai, chi giungere – vi fece a me?

DUCA

S'angelo o demone – che importa a te?
Io t'amo...

GILDA

Uscitene. –

DUCA

Uscire!... Adesso!...
Ora che accendene – un fuoco istesso!...
Ah, inseparabile – d'amore il dio
stringeva, o vergine, – tuo fato al mio!

È il sol dell'anima, – la vita è amore,
sua voce è il palpito – del nostro core...
e fama e gloria, – potenza e trono,
terrene,³⁶ fragili – cose qui sono.
Una pur àvvene, – sola, divina,
è amor che agli angeli – più ne avvicina!
Adunque amiamoci, – donna celeste,
d'invidia agli uomini – sarò per te.

GILDA
(Ah de' miei vergini – sogni son queste
le voci tenere – sì care a me!)

DUCA
Che m'ami, deh, ripetimi...

GILDA
L'udiste.

DUCA
Oh me felice!

GILDA
Il nome vostro ditemi...
saperlo non mi lice?...

CEPRANO
(a Borsa dalla via)
Il loco è qui...

DUCA
(pensando)
Mi nomino...

BORSA
(a Ceprano e partono)
Sta ben...

DUCA
Gualtier Maldè...
Studiante *sono*...³⁷ povero...

GIOVANNA
(tornando spaventata)
Romor di passo è fuore...

GILDA
Forse mio padre...

DUCA
(Ah, cogliere
potessi il traditore
che si mi sturba!)

GILDA
(a Giovanna)
Adducilo
di qua al *bastione*...³⁸ Ite...

DUCA
Di', m'amerai tu?...

GILDA
E voi?

DUCA
L'intera vita... poi...

GILDA
Non più... non più... partite...

A DUE
Addio... speranza ed anima
sol tu sarai per me.
Addio... vivrà immutabile
l'affetto mio per te.

(Il duca entra in casa scortato da Giovanna. Gilda resta fissando la porta ond'è partito)

SCENA TREDICESIMA

GILDA
Gualtier Maldè!... Nome di lui si amato,
*scolpisciti*³⁹ nel core innamorato!

Caro nome che il mio cor
festi primo palpitar,
le delizie dell'amor
mi dèi sempre rammentar!

Col pensiero il mio desir
a te *ognora*⁴⁰ volerà,
e *pur*⁴¹ l'ultimo sospir,
caro nome, tuo sarà.

(Entra in casa e comparisce sul terrazzo con una lucerna per vedere anco una volta il creduto Gualtier, che si suppone partito dall'altra parte)

SCENA QUATTORDICESIMA

Marullo, Ceprano, Borsa, cortigiani armati e mascherati dalla via. Gilda sul terrazzo che tosto rientra.⁴²

BORSA
(indicando Gilda al coro)
È là.

CEPRANO
Miratela...

CORO
Oh quanto è bella!

MARULLO
Par fata od angiol.

CORO
L'amante è quella
di Rigoletto!

SCENA QUINDICESIMA

Detti e Rigoletto concentrato.

RIGOLETTO
(Riedo!... perché?)

BORSA
Silenzio... all'opra... badate a me.

RIGOLETTO
(Ah da quel vecchio fui maledetto!)
(Urta in Borsa)
Chi è⁴³ là?

BORSA
(ai compagni)
Tacete... c'è Rigoletto.

CEPRANO
Vittoria doppia!... L'uccideremo...

BORSA
No, ché domani più rideremo...

MARULLO
Or tutto aggiusto...

RIGOLETTO
(Chi parla qua?)

MARULLO
Ehi Rigoletto?... Di'?

RIGOLETTO
(con voce terribile)
Chi va là?

MARULLO
Eh non mangiarci!... Son...

RIGOLETTO
Chi?

MARULLO
Marullo.

RIGOLETTO
In tanto buio lo sguardo è nullo.

MARULLO
Qui ne condusse ridevol cosa...
tòrre a Ceprano vogliam la sposa.

RIGOLETTO
(Ohimè respiro!...) Ma come entrare?

MARULLO
(piano a Ceprano)
La vostra chiave?
(A Rigoletto)
Non dubitare
non dèe mancarci lo stratagemma...
(Gli dà la chiave avuta da Ceprano)
ecco le chiavi...

RIGOLETTO
(*palpandole*)
Sento il suo stemma.
(*Respirando*)
(Ah terror vano fu dunque il mio!
N'è là il palazzo)... Con voi son io.

MARULLO
Siam mascherati...

RIGOLETTO
Ch'io pur mi mascheri;
a me una larva!...

MARULLO
Si, pronta è già.
Terrai la scala...
(*Gli mette una maschera, e nello stesso tempo lo benda con un fazzoletto, e lo pone a reggere una scala, che avranno appostata al terrazzo*)

RIGOLETTO
Fitta è la tenebra...

MARULLO
(*a' compagni*)
La benda cieco e sordo il fa.

TUTTI
Zitti, zitti moviamo a vendetta,
ne sia còlto or che meno l'aspetta.
Derisore sì audace, costante
a sua volta schernito sarà!...
Cheti, cheti, rubiamgli l'amante,
e la corte doman riderà.

(*Alcuni salgono al terrazzo, rompon la porta del primo piano, scendono, aprono ad altri ch'entrano dalla strada, e riescono, trascinando Gilda, la quale avrà la bocca chiusa da un fazzoletto. Nel traversare la scena, ella perde una sciarpa*)

GILDA
(*da lontano*)
Soccorso, padre mio...

CORO
(*da lontano*)
Vittoria!...

GILDA
(*più lontano*)
Aita!

RIGOLETTO
Non han finito ancor!...
(*Si tocca gli occhi*)
Qual derisione!...

Sono bendato!...
(*Si strappa impetuosamente la benda e la maschera, ed al chiarore d'una lanterna scordata riconosce la sciarpa, vede la porta aperta, entra, ne trae Giovanna spaventata; la fissa con istupore, si strappa i capelli senza poter gridare; finalmente, dopo molti sforzi, esclama*)
Ah!... La maledizione!!

(*Sviene*)

ATTO SECONDO

Salotto nel palazzo ducale. Vi sono due porte laterali, una maggiore nel fondo che si chiude. A' suoi lati pendono i ritratti in tutta figura della duchessa e del duca. V'ha un seggiolone presso una tavola coperta di velluto.

SCENA PRIMA

DUCA
(*dal mezzo, agitato*)
Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel?... Ne' brevi istanti, prima che un⁴⁴ mio presagio interno sull'orma corsa ancora mi spingesse!... Schiuso era l'uscio!... La⁴⁵ magion deserta!... E dove ora sarà quell'angioli caro?... Colei che *poté prima*⁴⁶ in questo core destar la fiamma di costanti affetti?... Colei sì pura, al cui modesto *accento*⁴⁷ quasi *tratto*⁴⁸ a virtù talor mi credo!... Ella mi fu rapita!... E chi l'ardiva?... Ma ne avrò vendetta: lo chiede il pianto della mia diletta.

Parmi veder le lagrime
scorrenti da quel ciglio,
quando fra il *duolo*⁴⁹ e l'ansia

del sùbito periglio,
dell'amor nostro memore,
il suo Gualtier chiamò.
Ned ei *potè*⁵⁰ soccorrerti,
cara fanciulla amata;
ei che vorria coll'anima
farti quaggiù beata;
ei che le sfere agli angeli
per te non invidiò.

SCENA SECONDA

Marullo, Ceprano, Borsa ed altri cortigiani dal mezzo.

TUTTI
Duca, duca?

DUCA
Ebben?

TUTTI
L'amante
fu rapita a Rigoletto.

DUCA
*Bella*⁵¹ E d'onde?

TUTTI
Dal suo tetto.

DUCA
Ah ah! Dite, come fu?
(*Siede*)

TUTTI
Scorrendo uniti remota via
brev'ora dopo caduto il di,
come previsto ben s'era in pria
rara *beltade*⁵² ci si scoprì.
Era l'amante di Rigoletto
che, vista appena, si dileguò.
Già di rapirla s'avea il progetto,
quando il buffone ver noi spuntò;
che di Ceprano noi la contessa
rapir volessimo, stolto, credé;
la scala quindi all'uopo messa,
bendato, ei stesso ferma tené.

Salimmo, e rapidi la giovinetta
ci venne fatto quinci asportar.
Quand'ei s'accorse della vendetta
restò scornato ad imprecar.

DUCA
(*Che sento!*...⁵³ È dessa la mia diletta!...
Ah tutto il cielo non mi rapì!)
(*Al coro*)
Ma dove or trovasi la poveretta?

TUTTI
Fu da noi stessi addotta or qui.

DUCA
(*alzandosi con gioia*)
(Possente amor mi chiama
volare io deggio a lei;
il serto mio darei
per consolar quel cor.
Ah sappia alfin chi l'ama,
conosca *appien*⁵⁴ chi sono,
apprenda ch'anco in trono
ha degli schiavi amor.)
(*Esce frettoloso dal mezzo*)

TUTTI
(*Quale*⁵⁵ pensiero or l'agita;
come cangiò d'umor!)

SCENA TERZA

Marullo, Ceprano, Borsa, altri cortigiani, poi Rigoletto dalla destra.

MARULLO
Povero Rigoletto!...

CORO
Ei vien... silenzio.

TUTTI
*Buon*⁵⁶ giorno, Rigoletto...

RIGOLETTO
(Han tutti fatto il colpo!)

CEPRANO
Ch'hai di nuovo,
buffon?

RIGOLETTO
Che dell'usato
più noioso voi siete.

TUTTI
Ah! Ah! Ah!

RIGOLETTO
(spiando inquieto dovunque)
(Dove l'avran nascosta?...)

TUTTI
(Guardate com'è inquieto!)

RIGOLETTO
Son felice
che nulla a voi nuocesse
l'aria di questa notte...

MARULLO
Questa notte!...

RIGOLETTO
Lì...⁵⁷ Ah, fu il bel colpo!...

MARULLO
S'ho dormito sempre!

RIGOLETTO
Ah, voi dormiste!... Avrò dunque sognato!
*(S'allontana e vedendo un fazzoletto sopra la tavola,
ne osserva inquieto la cifra)*

TUTTI
(Ve' come tutto osserva!)

RIGOLETTO
(gettandolo)
(Non è il suo.)
Dorme il duca tuttor?

TUTTI
Sì, dorme ancora.

SCENA QUARTA

Detti e un paggio della duchessa.

PAGGIO
Al suo sposo parlar vuol la duchessa.

CEPRANO
Dorme.

PAGGIO
Qui or or con voi non era?

BORSA
È a caccia.

PAGGIO
Senza paggi!... Senz'armi!...

TUTTI
E non capisci
che vedere per ora non può alcuno?...

RIGOLETTO
*(che a parte è stato attentissimo al dialogo, balzando
improvviso tra loro prorompe)*
Ah ell'è qui dunque!... Ell'è col duca!...

TUTTI
Chi?

RIGOLETTO
La giovin che stanotte
al mio tetto rapiste...

TUTTI
Tu deliri!

RIGOLETTO
Ma la saprò riprender... Ella è qui...

TUTTI
Se l'amante perdesti, la ricerca
altrove.

RIGOLETTO
Io vo' mia figlia...

TUTTI
La sua figlia...

RIGOLETTO
Sì, la mia figlia... d'una tal vittoria...
che?... adesso non ridete?...
Ella è là... la vogl'io... la *renderete*.⁵⁸
*(Corre verso la porta di mezzo, ma i cortigiani gli at-
traversano il passaggio)*

Cortigiani, vil razza dannata,
per qual prezzo vendeste il mio bene?
A voi nulla per l'oro sconviene,
ma mia figlia impagabil tesoro.
La rendete... o se pur disarmata
questa man per voi fora cruenta;
nulla in terra più l'uomo paventa,
se dei figli difende l'onore.
Quella porta, assassini, m'aprite.
*(Si getta ancor sulla porta che gli è nuovamente contesa
dai gentiluomini; lotta alquanto, poi torna spossato sul
davanti del teatro)*
Ah! voi tutti a me contro venite!...
(Piange)
Ebben piango... Marullo... signore,
tu ch'hai l'alma gentil come il core,
dimmi *or tu dove* l'hanno nascosta?...
È là?... È ⁵⁹ vero?... Tu taci!... *Perché?*⁶⁰
Miei signori... *ah* perdono, pietate...
al vegliardo la figlia ridate...
*ridonarla*⁶¹ a voi nulla ora costa,
tutto *io*⁶² mondo è tal figlia per me.

SCENA QUINTA

*Detti e Gilda ch'èscè dalla stanza a sinistra e si getta
nelle paterne braccia.*

GILDA
Mio padre!

RIGOLETTO
Dio! Mia Gilda!...
Signori, in essa è tutta
la mia famiglia... Non temer più nulla,
angelo mio...
(Ai cortigiani)

Fu scherzo, non è vero?...
Io che pur piangi or rido... E tu a che piangi?...

GILDA
Il ratto... l'onta, o padre!...

RIGOLETTO
*Ciel!*⁶³ Che dici?

GILDA
Arrossir voglio innanzi a voi soltanto...

RIGOLETTO
(rivolto ai cortigiani con imperioso modo)
Ite di qua voi tutti...
se il duca vostro d'appressarsi osasse,
*che*⁶⁴ non entri gli dite, e ch'io ci sono.
(Si abbandona sul seggiolone)

TUTTI
(tra loro)
(Co' fanciulli e coi dementi
Spesso giova il simular.
Partiam pur, ma quel ch'èi tenti
Non lasciamo d'osservar.)
(Escon dal mezzo e chiudon la porta)

SCENA SESTA

Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO
Parla... siam soli.

GILDA
(Ciel dammi coraggio!)

Tutte le feste al tempio
mentre pregava Iddio,
bello e fatale un giovane
*s'offerse*⁶⁵ al guardo mio...
Se i labbri nostri tacquero,
dagli occhi il cor parlò.
Furtivo fra le tenebre
sol ieri a me giungeva...
Sono *studente*⁶⁶, povero,
commosso mi diceva,

e con ardente palpito
amor mi protestò.
Partì... il mio core aprivasi
a speme più gradita,
quando improvvisi *apparvero*⁶⁷
color che m'han rapita
e a forza qui m'addussero
nell'ansia più crudel.

RIGOLETTO

*Non dir... non più, mio angelo.
(T'intendo, avverso ciel!
Solo*⁶⁸ per me l'infamia
a te chiedeva, o Dio...
Ch'ella potesse ascendere
quanto caduto er'io...
Ah, presso del patibolo
bisogna ben l'altare!...
Ma tutto ora scompare...
l'altar si rovesciò!)
Piangi, fanciulla, e scorrere
fa' il pianto sul mio cor.

GILDA

Padre, in voi parla un *angelo*⁶⁹
per me consolator.

RIGOLETTO

Compiuto pur quanto a fare *mi*⁷⁰ resta,
lasciare potremo quest'aura funesta.

GILDA

Si.

RIGOLETTO

(E tutto un sol giorno cangiare poté!)

SCENA SETTIMA

Detti, un usciere e il conte di Monterone, che dalla destra attraversa il fondo della sala fra gli alabardieri.

USCIERE

(alle guardie)

Schiudete... ire al carcere *Castiglion*⁷¹ dèe.

MONTERONE

(fermandosi verso il ritratto)

Poiché fosti invano da me maledetto,
né un fulmine o un ferro *colpiva*⁷² il tuo petto,
felice pur anco, o duca, vivrai...
(Esce fra le guardie dal mezzo)

RIGOLETTO

No, vecchio, t'inganni... un vindice avrai.

SCENA OTTAVA

Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO

(con impeto volto al ritratto)

Sì, vendetta, tremenda vendetta
di quest'anima è solo desio...
di punirti già l'ora s'affretta,
che fatale per te tuonerà.
Come fulmin scagliato da Dio
*il buffone colpirti*⁷³ saprà.

GILDA

(da sé)

O mio padre qual gioia feroce
balenarvi negli occhi vegg'io!...
Perdonate... a noi pure una voce
di perdono dal cielo verrà.
(Mi tradiva, pur l'amo, gran Dio
per l'ingrato *ti*⁷⁴ chiedo pietà!)

(Escon dal mezzo)

ATTO TERZO

Deserta sponda del Mincio. A sinistra è una casa in due piani, mezza diroccata, la cui fronte, volta allo spettatore, lascia vedere per una grande arcata l'interno d'una rustica osteria al piano terreno, ed una rozza scala che mette al granaio, entro cui, da un balcone, senza imposte, si vede un lettuccio. Nella facciata che guarda la strada è una porta che s'apre per didentro; il muro poi n'è sì pien di fessure, che dal di fuori si può facilmente scorgere quanto avviene nell'interno. Il resto del teatro rappresenta la deserta parte del Mincio, che nel fondo scorre dietro un parapetto in mezza ruina; al di là del fiume è Mantova. È notte.

SCENA PRIMA

Gilda e Rigoletto inquieto, sono sulla strada; Sparafucile nell'interno della osteria, seduto presso una tavola, sta ripulendo il suo cinturone, senza nulla intendere di quanto accade al di fuori.

RIGOLETTO

E l'ami?

GILDA

Sempre.

RIGOLETTO

Pure
tempo a guarirne t'ho lasciato.

GILDA

Io l'amo.

RIGOLETTO

Povero cor di donna!... Ah il vile infame!...
*Ma*⁷⁵ avrai vendetta, o Gilda...

GILDA

Pietà, mio padre...

RIGOLETTO

E se tu certa fossi
ch'ei ti tradisse, l'ameresti ancora?

GILDA

Nol so, ma pur m'adora.

RIGOLETTO

Egli!...

GILDA

Sì.

RIGOLETTO

Ebbene, osserva dunque.
(La conduce presso una delle fessure del muro, ed ella vi guarda)

GILDA

Un uomo

vedo.

RIGOLETTO

Per poco attendi.

SCENA SECONDA

Detti e il duca, che, in assisa di semplice ufficiale di cavalleria, entra nella sala terrena per una porta a sinistra.

GILDA

(trasalendo)

Ah padre mio!

DUCA

(a Sparafucile)

Due cose e tosto...

SPARAFUCILE

Quali?

DUCA

*Una stanza*⁷⁶ e del vino...

RIGOLETTO

(Son questi i suoi costumi!)

SPARAFUCILE

(Oh il bel zerbino!)

(Entra nella vicina stanza)

DUCA

La donna è mobile
qual piuma al vento,

muta d'accento – e di *pensier*.⁷⁷
 Sempre un amabile
 leggiadro viso,
 in pianto o in riso, – è *menzogner*.⁷⁸
 È sempre misero
 chi a lei s'affida,
 chi le confida – mal cauto il *cor*.⁷⁹
 Pur mai non sentesi
 felice appieno
 chi su quel seno – non liba *amor*.⁸⁰

SPARAFUCILE
*(rientra con una bottiglia di vino e due bicchieri che de-
 pone sulla tavola, quindi batte col pome della sua lunga
 spada due colpi al soffitto. A quel segnale una ridente
 giovane, in costume di zingara, scende a salti la scala. Il
 duca corre per abbracciarla, ma ella gli sfugge. Frattanto
 Sparafucile, uscito sulla via, dice a parte a Rigoletto)*
 È là il vostr'uomo... viver dèe o morire?

RIGOLETTO
 Più tardi tornerò l'opra a compire.

(Sparafucile si allontana dietro la casa lungo il fiume)

SCENA TERZA

*Gilda e Rigoletto nella via, il duca e Maddalena nel
 piano terreno.*

DUCA
 Un dì, se ben rammentomi,
 o bella, t'incontrai...
 mi piacque dite chiedere,
 e intesi che qui stai.
 Or sappi, che d'allora
 sol te quest'alma adora.⁸¹

MADDALENA
 Ah ah!... e vent'altre appresso
 le scorda forse adesso?...
 Ha un'aria il signorino
 da vero libertino...

DUCA
 Sì?... Un mostro son...
*(Per abbracciarla)*⁸²

MADDALENA
 Lasciatemi,
 stordito.

DUCA
 Eh che fracasso!

MADDALENA
 Stia saggio.

DUCA
 E tu sii docile,
 non farmi tanto chiasso.
 Ogni saggezza chiudesi
 nel gaudio e nell'amore...
(Le prende la mano)
 La bella mano candida!...

MADDALENA
 Scherzate, voi signore.

DUCA
 No, no.

MADDALENA
 Son brutta.

DUCA
 Abbracciami.⁸¹

MADDALENA
 Ebro...

DUCA
(ridendo)
 D'amore ardente.

MADDALENA
 Signor l'indifferente.
 vi piace canzonar?...

DUCA
 No, no, ti vo' sposar.

MADDALENA
 Ne voglio la parola...

DUCA
(ironico)
 Amabile figliuola!

RIGOLETTO
(a Gilda che avrà tutto osservato ed inteso.)
*Ebben?... T?*⁸³ basta ancor?

GILDA
 Iniquo traditor!

DUCA
 Bella figlia dell'amore,
 schiavo son de' vezzi tuoi;
 con un detto sol tu puoi
 le mie pene consolar.
 Vieni, e senti del mio core
 il frequente palpitar.

MADDALENA
 Ah! Ah! Rido ben di core,
 ché tai baie costan poco;
 quanto valga il vostro giuoco,
 mel credete, so apprezzar.
 Sono avvezza, bel signore,
 ad un simile *scherzar*.⁸⁴

GILDA
 Ah così parlar d'amore
 a me pur l'infame ho udito!
 Infelice cor tradito,
 per angoscia non scoppiar.
*Perché, o credulo mio core,
 un tal uom dovevi amar!*

RIGOLETTO
(a Gilda)
 Taci, il piangere non vale;
 ch'ei mentiva or sei sicura...
 Taci e mia sarà la cura
 la vendetta d'affrettar.
*Pronta*⁸⁵ fia, sarà fatale,
 io saprollo fulminar.

M'odi, ritorna a casa...
 Oro prendi, un destriero,
 una veste viril che t'apprestai,
 e per Verona parti...
 Sarovvi io pur domani...

GILDA
 Or venite...

RIGOLETTO
 Impossibil.

GILDA
 Tremo.

RIGOLETTO
 Va'.

*(Gilda parte. Durante questa scena e la seguente il
 duca e Maddalena stanno fra loro parlando, riden-
 do, bevendo. Partita Gilda, Rigoletto va dietro la
 casa, e ritorna parlando con Sparafucile, e contando
 delle monete)*

SCENA QUARTA

Sparafucile, Rigoletto, il duca e Maddalena.

RIGOLETTO
 Venti scudi hai tu detto?... Eccone dieci;
 e dopo l'opra il resto.
 Ei qui rimane?

SPARAFUCILE
 Sì.

RIGOLETTO
 Alla mezza notte
 ritornerò.

SPARAFUCILE
 Non cale.
 A gettarlo nel fiume basto io solo.

RIGOLETTO
 No, no, il vo' far io stesso.

SPARAFUCILE
 Sia... il suo nome?

RIGOLETTO
 Vuoi saper anco il mio?
 Egli è *Delitto*, *Punizion* son io.
(Parte, il cielo si oscura e tuona)

SCENA QUINTA

Detti, meno Rigoletto.

SPARAFUCILE

La tempesta è vicina!...
Più scura fia la notte.

DUCA

(per prenderla)
Maddalena?...

MADDALENA

(sfuggendogli)
Aspettate... mio fratello
viene...

DUCA

Che importa?

(S'ode il tuono)

MADDALENA

Tuona?

SPARAFUCILE

(entrando)
E pioverà tra poco.

DUCA

Tanto meglio.

Io qui mi tratterrò...
(A Sparafucile)

Tu dormirai
in scuderia... all'inferno... ove vorrai.

SPARAFUCILE

Grazie.⁸⁶

MADDALENA

(piano al duca)
(Ah no... partite.)

DUCA

(a Maddalena)
(Con tal tempo?)

SPARAFUCILE

(piano a Maddalena)

(Son venti scudi d'oro.)

(Al duca)

Ben felice

d'offerirvi la mia stanza..., se a voi piace
tosto a vederla andiamo.
(Prende un lume e s'avvia per la scala)

DUCA

Ebben sono con te... presto, vediamo.
(Dice una parola all'orecchio di Maddalena e segue Sparafucile)

MADDALENA

(Povero giovin!... Grazioso tanto!
(Tuona)
Dio!... qual *mai* notte è questa!)

DUCA

(giunto al granaio, vedendone il balcone senza imposte)
Si dorme all'aria aperta? Bene, bene...
Buona notte.

SPARAFUCILE

Signor, vi guardi Iddio.

DUCA

Breve sonno dormiam... stanco son io.
(Depone il cappello, la spada e si stende sul letto, dove in breve addormentasi. Maddalena frattanto siede presso la tavola, Sparafucile beve dalla bottiglia lasciata dal duca. Rimangono ambidue taciturni per qualche istante, e preoccupati da gravi pensieri)

MADDALENA

È amabile invero cotal giovinotto.

SPARAFUCILE

Oh sì... venti scudi ne dà di prodotto...

MADDALENA

Sol venti!... Son pochi!... Valeva di più.

SPARAFUCILE

La spada, s'ei dorme, va', portami giù.

MADDALENA

(sale al granaio e contemplando il dormente)
Peccato!... È pur bello!
(Ripara alla meglio il balcone e scende)

SCENA SESTA

Detti e Gilda che comparisce nel fondo della via in costume virile, con stivali e speroni, e lentamente si avvanza verso l'osteria, mentre Sparafucile continua a bere. Spessi lampi e tuoni.

GILDA

Ah più non ragiono!...
Amor mi trascina!... Mio padre, perdono...
(Tuona)
Qual notte d'orrore!... Gran Dio che accadrà?

MADDALENA

(sarà discesa ed avrà posato la spada del duca sulla tavola)
Fratello?

GILDA

Chi parla?
(Osserva pella fessura)

SPARAFUCILE

(frugando in un credenzone)
Al diavol ten va'.

MADDALENA

Somiglia un Apollo quel giovine... io l'amo...
ei m'ama... riposi... né più l'uccidiamo.

GILDA

(ascoltando)
Oh cielo!...

SPARAFUCILE

(gettandole un sacco)
Rattoppa quel sacco!

MADDALENA

Perché?

SPARAFUCILE

Entr'esso il tuo Apollo, sgozzato da me,
gettar dovrò al fiume...

GILDA

L'inferno qui vedo!

MADDALENA

Eppure il danaro salvarti scommetto,
serbandolo in vita.

SPARAFUCILE

Difficile il credo.

MADDALENA

*M'*ascolta... anzi facil ti svelo un progetto.
De' scudi, già dieci dal gobbo ne avesti;
venire cogli altri più tardi il vedrai...
Uccidilo, e venti allora ne avrai,
così tutto il prezzo goder si potrà.

SPARAFUCILE

Uccider quel gobbo!... Che diavol dicesti!
Un ladro son forse? Son forse un bandito?...
Qual altro cliente da me fu tradito?...
Mi paga quest'uomo... fedele m'avrà.

GILDA

Che sento!... Mio padre!...

MADDALENA

Ah, grazia per esso.

SPARAFUCILE

È d'uopo ch'ei muoia...

MADDALENA

(va per salire)
Fuggire il fo adesso...

GILDA

Oh buona figliuola!

SPARAFUCILE

(trattenendola)
Gli scudi perdiamo.

MADDALENA

È ver!...

SPARAFUCILE

Lascia fare...

MADDALENA

Salvarlo dobbiamo.

SPARAFUCILE
Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato
alcuno qui giunga, per esso morrà.

MADDALENA
È buia la notte, il ciel troppo irato,
nessuno a quest'ora da qui passerà.

GILDA
Oh qual tentazione!... Morir per l'ingrato!...
Morire!... E mio padre!... Oh cielo, pietà!

(Battono le undici e mezza)

SPARAFUCILE
*Ancor c'è*⁸⁷ mezz'ora.

MADDALENA
(piangendo)
Attendi, fratello...

GILDA
Che! Piange tal donna!... Né a lui darò aita?...
Ah, s'egli al mio amore⁸⁸ divenne rubello
io vo' per la sua gettar la mia vita...
(Picchia alla porta)

MADDALENA
Si picchia?

SPARAFUCILE
Fu il vento...

(Gilda torna a bussare)

MADDALENA
Si picchia, ti dico.

SPARAFUCILE
È strano!...

*MADDALENA*⁸⁹
Chi è?

GILDA
Pietà d'un mendico,
asil per la notte a lui concedete.

MADDALENA
Fia lunga tal notte!

SPARAFUCILE
(va a cercare nel credenzone)
Alquanto attendete.

GILDA
Ah presso alla morte, sì giovane, sono!
O cielo, *pegli*⁹⁰ empi ti chiedo perdono...
Perdona tu, o padre, a quest'infelice!...
Sia l'uomo felice – ch'or vado a salvar.

MADDALENA
Su spicciati, presto, fa' l'opra compita:
anelo una vita – con altra salvar.

SPARAFUCILE
Ebbene... son pronto, quell'uscio dischiudi;
piùcch'altro gli scudi – mi preme salvar.⁹¹

(Va a postarsi con un pugnale dietro la porta; Maddalena apre, poi corre a chiudere la grande arcata di fronte, mentre entra Gilda, dietro a cui Sparafucile chiude la porta, e tutto resta sepolto nel silenzio e nel buio)

SCENA SETTIMA

RIGOLETTO
(solo si avvanza dal fondo della scena chiuso nel suo mantello. La violenza del temporale è diminuita, né più si vede e sente che qualche lampo e tuono)
Della vendetta alfin giunga⁹² l'istante!
Da trenta di l'aspetto
di vivo sangue a lagrime piangendo
sotto la larva del buffon...
(Esaminando la casa)
Quest'uscio!...
È chiuso!... Ah non è tempo ancor!... S'attenda.
Qual notte di mistero!
Una tempesta in cielo!...
In terra un omicidio!...
Oh come invero qui grande mi sento!...
(Suona mezza notte)
Mezza notte!...

SCENA OTTAVA

Detto e Sparafucile dalla casa.

SPARAFUCILE
Chi è là?

RIGOLETTO
(per entrare)
Son io.

SPARAFUCILE
Sostate.
(Rientra e torna trascinando un sacco)
È qui spento il vostr'uomo...

RIGOLETTO
(gli dà una borsa)
Oh gioia!... Un lume!...

*SPARAFUCILE*⁹³
Lesti all'onda il gettiam...

RIGOLETTO
No... basto io solo.

SPARAFUCILE
Come vi piace... Qui men atto è il sito...
più avanti è più profondo il gorgo... Presto,
che alcun non vi sorprenda... Buona notte.
(Rientra in casa)

SCENA NONA

Rigoletto, poi il duca a tempo.

RIGOLETTO
Egli è là!... Morto!... Oh sì!... Vorrei vederlo!
Ma che importa?... È ben desso!... Ecco i suoi sproni!...
Ora mi guarda, o mondo,...
quest'è un buffone, ed un potente è questo!...
Ei sta sotto a⁹⁴ miei piedi!... È desso! È desso!...⁹⁵
È giunta alfin⁹⁶ la tua vendetta, o duolo!...
Sia l'onda a lui sepolcro,
un sacco il suo lenzuolo!...
(Fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è sorpreso dalla lontana voce del duca, che nel fondo at-

traversa la scena)
Qual voce!... Illusion notturna è questa!...
(Trasalendo)
No!... No!... Egli è desso!... È desso!...
Maledizione!
(Verso la casa)
Olà... dimon bandito?...
Chi è mai, chi è qui in sua vece!...
(Taglia il sacco)
Io tremo... è umano corpo!...
(Lampeggia)

SCENA DECIMA

Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO
Mia figlia!... Dio!... Mia figlia!...
Ah no... è impossibil!... Per Verona è in via!...
Fu vision!... È dessa!...
(Inginocchiandosi)
Oh, mia Gilda!... Fanciulla... a me rispondi!...
L'assassino mi svela... Olà?...
(Picchia disperatamente alla casa)
Nessuno!...
*Nessun!... mia figlia?...*⁹⁷

GILDA
Chi mi chiama?

RIGOLETTO
Ella parla!... Si move! ... È viva!... Oh Dio!...
Ah mio ben solo in terra...
mi guarda... mi conosci...

GILDA
Ah... padre mio...

RIGOLETTO
Qual mistero!... Che fu!... Sei tu ferita?...⁹⁸

GILDA
(indicando il core)
L'acciar qui mi piagò...

RIGOLETTO
Chi t'ha colpita?...

GILDA
V'ho ingannato... colpevole fui...
L'amai troppo... ora muoio per lui!...

RIGOLETTO
(Dio tremendo!... ella stessa fu colta dallo stral di mia giusta vendetta!...) Angiol caro... mi guarda, m'ascolta... parla... parlami, figlia diletta...

GILDA
Ah ch'io taccia!... A me... a lui perdonate... benedite alla figlia, o mio padre... Lassù... in cielo... vicina alla madre... in eterno per voi... pregherò.

RIGOLETTO
Non morir... mio tesoro... pietate... mia colomba... lasciarmi non dèi... se t'involi... qui sol rimarrei... non morire... o *ch'io*⁹⁹ teco morirò!...

GILDA
Non più... a lui... perdo... nate... mio padre... ad... dio!...
(*Muore*)

RIGOLETTO
Gilda! Mia Gilda!... È morta!...
Ah la maledizione!!
(*Strappandosi i capelli cade sul cadavere della figlia*)

Note

- 1 «mesi».
- 2 «Ma».
- 3 «v'è».
- 4 «v'ha».
- 5 «brillare».
- 6 «palpitare».
- 7 «più di».
- 8 «non».
- 9 «Non».
- 10 «s'esilia».
- 11 «Allora».
- 12 «il».
- 13 «In armi chi ha core / doman sia».
- 14 «godere!».
- 15 «piacere!».
- 16 «figlia a».
- 17 «sturbare».
- 18 «uomo».
- 19 «maledivami!...».
- 20 «*assorto ne' suoi pensieri interrompendola*».
- 21 «Oh».
- 22 «Ah!... moria».
- 23 «Oh quanto».
- 24 «Amici!...».
- 25 «Ah! Che».
- 26 «se ne ride».
- 27 «Ognor si sta».
- 28 «Ah! Veglia,».
- 29 «Non».
- 30 «disvelto o franto».
- 31 «Alcun v'è».
- 32 «*entrando dice a Giovanna*».
- 33 Verso ipermetro (dodecasillabo).
- 34 «aprire».
- 35 «ad altri».
- 36 «umane».
- 37 «sono... e».
- 38 «bastione... or».
- 39 «ti scolpisci».
- 40 «sempre».
- 41 «fin».
- 42 «*rientra, intanto la scena si riempie a poco a poco di gentiluomini mascherati*».
- 43 «va».
- 44 «il».

- 45 «l'uscio!... e la».
- 46 «prima potèa».
- 47 «sguardo».
- 48 «spinto».
- 49 «dubbio».
- 50 «poté».
- 51 «Come?».
- 52 «beltà».
- 53 «Cielo!...».
- 54 «alfin».
- 55 «Oh qual».
- 56 «Oh buon».
- 57 «Sì...».
- 58 «ridarete!».
- 59 «Non è».
- 60 «Ohimè!».
- 61 «il ridarla».
- 62 «al».
- 63 «Ah l'onta, padre mio... / RIGOLETTO / Cielo».
- 64 «ch'ei».
- 65 «offriasi».
- 66 «studente e».
- 67 «entrarono».
- 68 «Ah solo».
- 69 «angiol».
- 70 «ci».
- 71 «Monteron» (il libretto ha erroneamente mantenuto il nome precedente del personaggio).
- 72 «colpisce».
- 73 «te colpire il buffone».
- 74 «vi».
- 75 «Ma ne».
- 76 «Tua sorella».
- 77 «pensiero!».
- 78 «menzognero!».
- 79 «core!».
- 80 «amore!».
- 81 «GILDA / Iniquo!».
- 82 «GILDA / Ah padre mio!».
- 83 «E non ti».
- 84 «scherzare.».
- 85 «Sì, pronta».
- 86 «Oh grazie».
- 87 «Ancora».
- 88 «affetto».
- 89 «SPARAFUCILE».
- 90 «per quegl'».
- 91 In partitura la strofa di Gilda («Ah presso alla

morte») segue, anziché precederle, le strofe dei due fratelli. La scena termina con le parole seguenti, pronunciate durante l'azione descritta dalla didascalia: «MADDALENA / Spicciati! / SPARAFUCILE / Apri! / MADDALENA / Entrate! / GILDA / Dio!... Loro perdonate!».

⁹² «giunge».

⁹³ « SPARAFUCILE / Un lume? No! Il denaro! / (*Rigolletto gli dà una borsa*)».

⁹⁴ «i».

⁹⁵ «Oh gioia!».

⁹⁶ «alfine».

⁹⁷ «Nessun!... Mia figlia? Mia Gilda? Oh, mia figlia!».

⁹⁸ «Ferita?... Dimmi!...».

⁹⁹ «qui».



Victor Hugo (1802-1885) in una litografia di Marie-Alexandre Alophe-Menut (1812-1883). Dalla produzione hugoliana derivano i libretti di dozzine di opere, tra le quali, oltre a *Rigoletto*, *Ernani* (Verdi, *Gabussi*, *Mazzucato*); *Il giuramento di Mercadante*, *La Gioconda di Ponchielli*; *Lucrezia Borgia di Donizetti*.

Rigoletto, il dramma che visse solo in musica

di Alessandro Roccatagliati

È il 28 aprile 1850. Verdi ha appena firmato il contratto con il Teatro La Fenice per la nuova opera della stagione di Carnevale-Quaresima seguente. Con il poeta Francesco Maria Piave, che a Venezia risiede, sta discutendo per lettera – lui da Busseto – i possibili drammi letterari su cui mettersi al lavoro per trarne il libretto. Tra le idee una, su tutte, lo stimola:

Avrei un altro soggetto che se la polizia volesse permettere sarebbe una delle più grandi creazioni del teatro moderno. Chi sa! Hanno permesso l'*Ernani*, potrebbe (la polizia) permettere anche questo, e qui non ci sarebbero congiure. Tentate! il soggetto è grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle più grandi creazioni che vanti il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche. Il soggetto è *Le Roi s'amuse*, ed il carattere di cui ti parlo sarebbe *Tribolet* che se Varesi [ottimo baritono dell'epoca, tarchiato e d'andatura un po' sbilenca di suo. *Nda*] è scritturato nulla di meglio per lui e per noi.

Ma poi subito dopo, cosciente che quel dramma di Victor Hugo è vera e propria dinamite:

Mettiti quattro gambe: corri per tutta la città, e cerca una persona influente che possa ottenere il permesso di fare *Le Roi s'amuse*.

E più ci pensa più si infervora, Verdi. Così, dieci giorni dopo, sempre a Piave:

Oh *Le Roi s'amuse* è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!! [...] quando mi passò per la mente *Le Roi* fu come un lampo, un'ispirazione, e dissi [...] «sì, per Dio ciò non sbaglia».

Si badi bene. Quel «gran dramma» di Hugo Verdi non l'ha mai visto in scena. L'ha solo letto, per la semplice ragione che il giorno dopo il suo poco felice esordio, il 22 novembre 1832 alla Comédie Française, la pur largheggiante censura parigina ne aveva proibito ogni ulteriore rappresentazione; e dovette passare molta acqua sotto i ponti – Luigi Filippo, il '48, Napoleone III, l'esilio e il rientro in Francia dello stesso Hugo – perché *Le Roi s'amuse* venisse di nuovo allestito (nel 1882, pure con scarso successo). Presto dette le ragioni del divieto. Il 're' che in Hugo 'si diverte' è Francesco I, primo sovrano della 'grande Francia' rinascimentale: lo si ritrova allegramente dedito a ogni abiezione libertina, tipo seduzioni di mogli altrui, esercizio del potere a fini sessuali, corteggiamenti sotto mentite spoglie, stupri, visite serali in case di malaffare. A fargli da degna spalla un suo buffone brutto e

gobbo, che gli tiene ben bordone ma che poi gli si rivolta contro – assoldando un *killer* per farlo sgozzare – quando la sua stessa figlia cade nelle grinfie del laido donnaiolo. Quanto alle qualità intrinseche della *pièce*, risulta che in teatro, l'una e l'altra volta che la si vide, aleggiassero la noia per le molte lungaggini e il disgusto, o persino l'ilarità, per certi passaggi ove il contrasto contiguo e insistito di elementi triviali e sublimi, sordidi e angelici – come da credo estetico di Hugo – risultava troppo stucchevole o paradossale.

Insomma: quel dramma «grande immenso» era stato in realtà un fiasco colossale. Eppure Verdi lo volle, fortissimamente volle. Tanto che nei mesi dell'estate e dell'autunno 1850 adoperò, al di là di quelle creative, anche tutte le sue abilità tattiche e di contrattazione – era assai bravo, ed era in posizione di forza – per far sì che *Rigoletto* andasse in scena conservando il più possibile il suo corredo originario di elementi scioccanti e scandalosi. V'era da districarsi tra gli interessi di tutte le parti coinvolte, pur convergenti nel volere neutralizzare gli immaginabili furori censori delle autorità austriache, da poco di nuovo in sella: lui, il musicista, a fini d'arte ma anche commerciali, visto che la partitura l'avrebbe tenuta in proprietà per sfruttarla a noleggio nel tempo insieme all'editore Ricordi (e quindi un successo inequivocabile *doveva* lanciarla); Piave, perché remunerato da Verdi stesso, ma a condizione che il dramma venisse inscenato; la direzione del Teatro veneziano,



Giovanni Pividor (1812-1872), La sala del Teatro La Fenice, col sipario di Cosroe Dusi, raffigurante l'apoteosi della Fenice. Il massimo teatro veneziano ospitò le prime verdiane di Ernani, Attila, Rigoletto, La traviata, Simon Boccanegra.

che confidava in lui per un colpo d'ala (dopo il duro biennio 'repubblicano' 1848-49); l'imprenditore gestore, che sulla novità verdiana puntava molto per chiudere in attivo il conto economico della stagione.

Due, in sostanza, le strategie impiegate. Da un lato lasciar correre il tempo, portando avanti la creazione dell'opera come se il problema dell'autorizzazione politica non esistesse, così da ritrovarsi magari a ridosso delle scadenze senza troppe vie d'uscita alternative. Dall'altro costruirsi tacitamente ma scientemente, tanto Verdi quanto i suoi committenti, un capro espiatorio, onde conservare ulteriori spazi di manovra di fronte all'eventuale mala parata; ruolo assegnato al buon Piave, che s'era assunto fin da subito la responsabilità di fare approvare dai censori il libretto scritto, nel frattempo, secondo i dettami di Verdi: *La maledizione*, fedelissimo a Hugo, dove appunto agivano da par loro re Francesco I, Triboletto, il sicario Saltabadil e sua sorella *escort* Magellona.

Puntualmente – ed erano già gli ultimi di novembre, con debutto programmato il 20 febbraio – dalle alte sfere precipitò il fulmine, completo di rimbrotti:

Sua Eccellenza il Signor Governatore Militare Cavalier de Gorzkowski [...] deplora che il poeta Piave ed il celebre Maestro Verdi non abbiano saputo scegliere altro campo per far emergere i loro talenti che quello di una ributtante immoralità ed oscena trivialità qual'è l'argomento del libretto intitolato *La Maledizione* [...] La prelodata Eccellenza sua ha quindi trovato di vietarne assolutamente la rappresentazione.

La cosa appare a tutti gli effetti definitiva. A Busseto, Verdi si atteggiava da persona cui sia crollato il mondo addosso: la proibizione giunge «inaspettata... da perderne la testa», lui è «alla disperazione», butta la croce per intero su Piave; e tuttavia fa controproposte francamente risibili ai committenti, giacché comunque – guarda un po'... – «ora è troppo tardi per scegliere altro libretto che mi sarebbe impossibile, *affatto impossibile* di musicare per questo Inverno». A Venezia, davvero preoccupati (al di là dei malumori degli abbonati, si rischiano cause civili per danni tra impresa e Teatro), ci si tira su le maniche in fretta; primo tra tutti il Piave, che nel giro di pochissimi giorni lavora al libretto per estirpargli ogni aculeo tematico, conservandone però le strutture poetico-formali (concepite con Verdi, in parte già da lui musicate). Ne nasce un *Duca di Vendome*, testo che viene approvato e poi spedito a Verdi già l'11 dicembre e le cui caratteristiche trapelano, 'al negativo', dalla reazione del musicista-drammaturgo. Consegnata a quella sua risposta epistolare di tre giorni dopo che è una delle più ficcanti esposizioni di drammaturgia verdiana che si conoscano:

Il nuovo libretto [...] manca di carattere, d'importanza, ed infine i punti di scena sono divenuti freddissimi. – S'era necessario cambiare i nomi, dovevasi cambiare anche la località e farne un Principe un Duca d'altro paese per esempio un *Pier Luigi Farnese*, od altro, oppure portare indietro l'azione prima di Luigi XI quando la Francia non era regno unito, e farne o un Duca di Borgogna, o di Normandia etc. etc. in ogni modo un padrone assoluto - [...] La maledizione del vecchio così terribile e sublime nell'originale, qui diventa ridicola perché il motivo che lo spinge a maledire non ha più quell'importanza, e perché non è più il suddito che parla così arditamente al re. Senza questa maledizione quale scopo, quale significato ha il Dramma? Il Duca diventa un carattere nullo e il Duca deve essere assolutamente un libertino, senza di ciò non si può giustificare il timore di Triboletto che sua figlia sorta

L'ORCHESTRA

OTTAVINO

2 FLAUTI

2 OBOI

CORNO INGLESE

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANI

GRANCASSA

CAMPANA

ARCHI

BANDA SUL PALCOSCENICO:

FLAUTO

OTTAVINO

OBOE

2 CLARINETTI

2 CORNI

2 TROMBE

2 TROMBONI

ARCHI

INTERNAMENTE:

GRANCASSA

dal suo nascondiglio, senza di ciò impossibile questo Dramma. Come mai il Duca nell'ultimo atto va in una taverna remota solo senza un invito, senza un appuntamento amoroso? Non capisco perché siasi tolto il sacco: cosa importava del sacco alla polizia? Temono dell'effetto? Ma mi si permetta dire, perché ne vogliono sapere in questo più di me? Chi può fare da Maestro? Chi può dire questo farà effetto, e quello no? Una difficoltà di questo genere c'era pel corno d'Emani: ebbene chi ha riso al suono di quel corno? – Tolto quel sacco non è probabile che Triboletto parli una mezza ora al cadavere senza che un lampo venga a scoprirlo per quello di sua figlia. Osservo infine che si è evitato di fare Triboletto brutto e gobbo!! Per qual motivo? Un gobbo che canta dirà taluno! e perché no?... Farà effetto?... non lo so, ma se non lo so io, non lo sa, ripeto, neppure chi ha proposto questa modificazione. Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio esternamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore. Scelsi appunto tale soggetto per tutte queste qualità e questi tratti originali, se si tolgono io non posso più farvi musica. Se mi si dirà che le note possono stare egualmente su questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note o belle o brutte che sieno non le scrivo a caso, e che procuro sempre di darle un carattere. – In somma di un dramma originale, potente, se ne è fatto una cosa comunissima, e fredda. [...] In coscienza d'artista io non posso mettere in musica questo libretto.

Era parlar chiaro e forte. Non senza fare intravedere, però, i punti su cui Verdi avrebbe potuto transigere per favorire un compromesso (che nessuno dei corrispondenti voleva certo precludersi): alcuni mutamenti superficiali circa luoghi, epoche e personaggi, senza disperderne le peculiarità sceniche e drammatiche. Cosa che ovviamente accadde: a Venezia si prese atto delle legittime pregiudiziali verdiane, fu indetta una riunione alla presenza di Piave e dei censori dove si abbozzarono i termini d'un accettabile accordo. Ambasciatore del quale fu il funzionario teatrale Brenna: insieme al

LE VOCI

IL DUCA DI MANTOVA

TENORE

RIGOLETTO, *SUO BUFFONE DI CORTE*

BARITONO

GILDA, *SUA FIGLIA*

SOPRANO

SPARAFUCILE, *BRAVO*

BASSO

MADDALENA, *SUA SORELLA*

CONTRALTO

GIOVANNA, *CUSTODE DI GILDA*

MEZZOSOPRANO

IL CONTE DI MONTERONE

BARITONO

MARULLO, *CAVALIERE*

BARITONO

MATTEO BORSA, *CORTIGIANO*

TENORE

IL CONTE DI CEPRANO

BASSO

LA CONTESSA, *SUA SPOSA*

MEZZOSOPRANO

USCIERE DI CORTE

BASSO

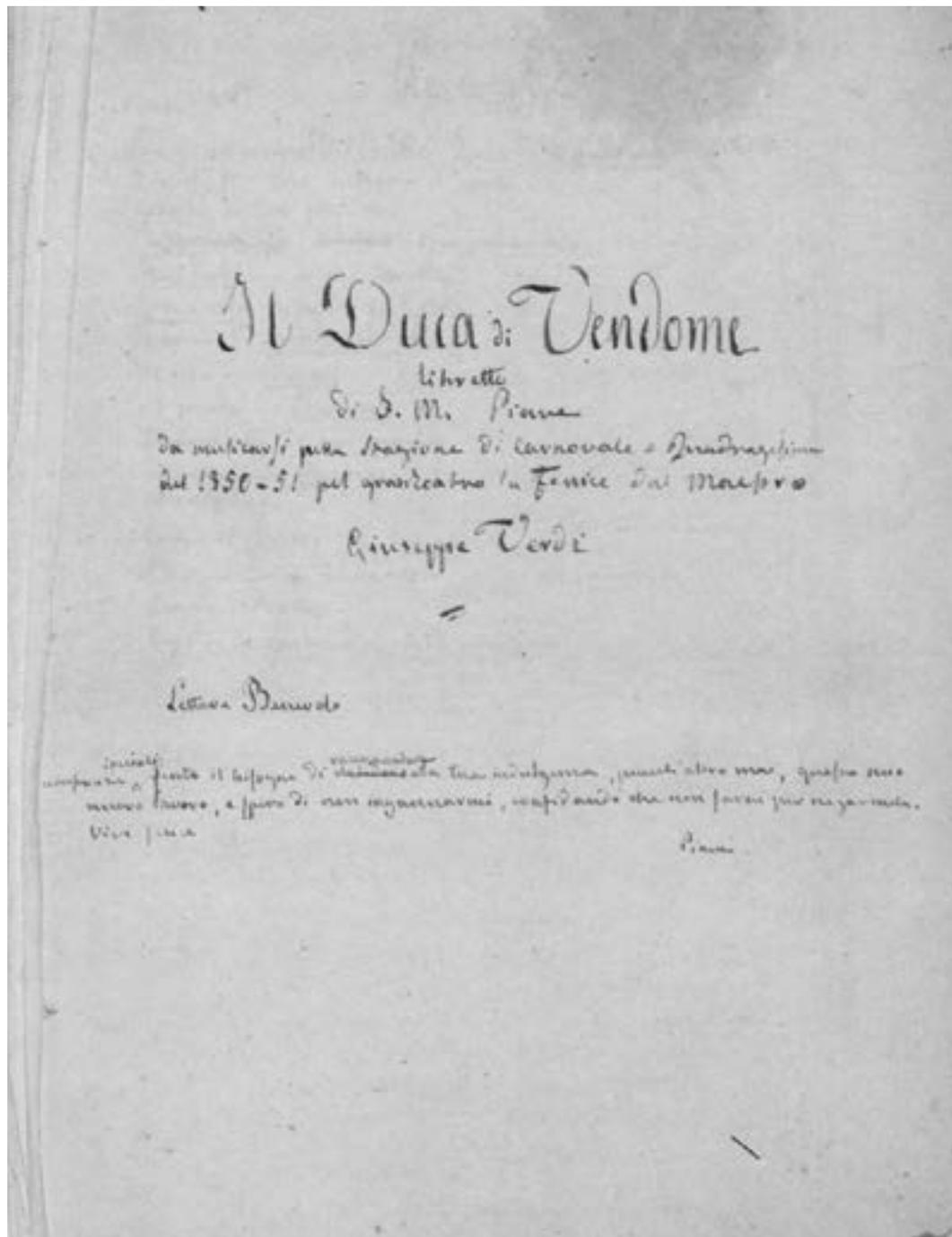
PAGGIO DELLA DUCHESSA

MEZZOSOPRANO

librettista, lo spedirono a Busseto alla vigilia di San Silvestro per stendere su carta e far firmare al musicista una sorta di trattato di pace in sei punti.

Di lì in poi, strada in discesa. Verdi via via musica il resto dell'opera (sopravvive una partitura-abbozzo coi vecchi nomi per il prim'atto, quelli nuovi per secondo e terzo), chiede qualche aggiustamento di versi a Piave, spedisce le parti vocali per i cantanti, arriva sulla piazza a quattro settimane scarse dal debutto – è cosa usuale – con la partitura da orchestrare e per fare tutte le prove necessarie. Infine in scena, l'11 marzo, con esito molto felice, per quanto scioccante: un critico scrisse che gli autori avevano mirato «all'effetto» per via di «strazio dell'anima e... raccapriccio. In coscienza non posso lodar questi gusti». E con buoni guadagni per tutti, visto che l'opera fu data per quattordici sere e incassò, di media, il doppio della *Lucia di Lammermoor* e il quadruplo della *Luisa Miller* precedenti in stagione. Per cui si giustifica una domanda rimasta latente, lungo questa cronistoria: ma cosa concretamente accadde, nel laboratorio creativo congiunto di Piave e Verdi, perché quel drammaccio di Hugo si trasformasse sul serio, musicato, in una «delle più grandi creazioni che vanti il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche»?

Se si torna alle frasi di Verdi citate, risulta piuttosto chiaro che le varie «qualità» del dramma considerate imprescindibili per potere «farvi musica», nell'*aut aut* emergenziale di metà dicembre 1850, dovevano essere proprio le stesse – magari insieme a poche altre – che lo avevano indotto all'entusiastico «Sì, per Dio ciò non sbaglia» di sette mesi prima. Merita dunque metterli a fuoco un po' più da vicino, quei



Il libretto manoscritto, autografo di Piave, col titolo provvisorio *Il duca di Vendome*; il titolo originariamente era *La maledizione*. Archivio storico del Teatro La Fenice.

«tratti originali» che stavano a cuore a Verdi, dato che fecero fin dappprincipio da bussola nel processo creativo di *Rigoletto*.

Anzitutto, la «maledizione» (titolo previsto per l'opera, si ricorderà, nella versione censurata). Verdi ha evidentemente fisso in testa questo motivo come un architrave del suo progetto drammatico: senza di esso, «quale scopo, quale significato ha il Dramma?». Si noti che così non era stato nel *drame* di Hugo: dopo essere stata scagliata a fine atto secondo, la maledizione non vi viene più richiamata. Tuttavia, Hugo aveva enfatizzato il tema altrove: nelle sue arringhe presso il tribunale di commercio finalizzate a salvare il dramma dalla censura, in nome d'una presunta «idea morale» di tale maledizione; discorsi che aveva poi immortalato nella prefazione definitiva all'edizione a stampa. Nel leggerla, Verdi prese sul serio Hugo (più del tribunale...): un'altra sua lettera a Piave d'inizio giugno lo mostra chiaramente. E il motivo lo elaborò a fondo, per conto proprio.

Poi, o al pari, la figura del protagonista, «degnata di Shakespeare»: Rigoletto personaggio bifronte, «esternamente deforme e ridicolo, internamente appassionato e pieno d'amore». Suggestione pienamente *hugolienne*, questa, giacché il francese aveva propugnato e praticato un'arte poetica pronta «a fare come la Natura, a mischiare cioè nelle sue creazioni, senza tuttavia confonderle, ombra e luce, grottesco e sublime [...], corpo ed anima, bestia e intelletto». D'altronde, poiché quei concetti risalivano all'ampio scritto teorico anteposto da Hugo al suo *Cromwell* del 1829, allorché Verdi li fece propri – anche nella loro valenza di recupero romantico della lezione shakespeariana – essi erano ormai patrimonio consolidato e condiviso della cultura europea. Ma niente affatto, si sappia, di quella italiana, sfondo su cui non a caso avevano spiccato talune scelte avanzate del primo Verdi (*Ernani* da Hugo, *Macbeth* da Shakespeare). Nello sfidare il conformismo imperante sulle nostre scene, dunque, un tema come questo del personaggio 'doppio', mostro di fuori e bello di dentro, faceva gioco.

Altri due requisiti tra loro complementari, «in ogni modo padrone assoluto» e «deve essere assolutamente un libertino», risultavano poi certo nevralgici sul piano dell'intreccio per le motivazioni esposte da Verdi. Ma era anche questione, disse lui pure, di 'potenza' e 'calore' di situazioni. Giacché solo se il protagonista tenore è uomo che domina, che letteralmente 'può tutto' nel mondo in cui si svolge la vicenda, fronteggiarlo e tentare di punirlo per le sue efferatezze divengono azioni d'intensità drammatica adeguata. Allo stesso tempo, però, egli 'nulla può' sulla ferinità dei propri istinti carnali, che anzi spudorato asseconda: nel trascinarlo, la sua lussuria appare forza primigenia incontrollata, irrefrenabile energia 'di natura', che ne fa sì un mostro abietto dentro, ma non per questo meno bello e attraente fuori. Tutti elementi capaci anch'essi di rendere intense e bollenti quanto serve le emozioni amorose: sia che le provi animalescamente lui, il signore; sia che le susciti, fino al più nefasto degli smarrimenti irrazionali, nei personaggi femminili dell'opera.

«Il sacco», infine. Sì, certo, attrezzo fondamentale affinché il buffone resti a lungo ignaro di quale cadavere gli ha davvero fruttato la commissione omicida a un *killer* così cedevole nella truffa macabra. Ma a Verdi dovevano aver vibrato anche altre corde, rispetto a quella scena finale. Di sicuro sui piani dell'immaginazione visiva e, per così dire, atmosferica (come un po' traspare dal suo dire): quei lampi già non sono più solo fasci di luce su una

sacca chiusa e rigonfia, ma bagliori della tempesta che infuria sia in cielo, sia sui destini e le anime di padre e figlia. Né va escluso che qualcosa di più materico e triviale, immaginato tra le righe di Hugo, nutrisse in Verdi una specifica suggestione: quella di un'ultima, scioccante frizione d'opposti, tra la tela ruvida e lercia del contenitore e il candido corpo lordo di sangue lì impietosamente ficcato.

Dunque, questo all'incirca doveva essere il campo di forze, il perimetro d'ispirazione in cui musicista e poeta mossero già i primi passi di lavoro. Che furono compiuti, cosa rara sia in generale sia per loro due, stando gomito a gomito. Piave fu infatti a Busseto per varie settimane, dalla metà di luglio alla fine d'agosto 1850, per lavorare anche a un altro libretto, che aveva precedenza: quello di *Stiffelio*, da concepire e stendere per essere poi musicato e mandato in scena nell'autunno (Trieste, 16 novembre). Ma quando Piave ripartì per Venezia scrisse a Ricordi d'essere, per il libretto della *Maledizione*, «a metà del lavoro». Ciò significa che lui e Verdi, insieme, avevano tratteggiato nei particolari quel piano dettagliato delle situazioni e dei relativi brani – arie, duetti, finali ecc.; lo si denominava anche 'programma', 'selva', 'orditura' – che equivaleva a gettare le fondamenta nella concezione d'ogni melodramma dell'epoca. Così che, appunto, il poeta aveva già potuto addentrarsi nella fase successiva, vale a dire la versificazione di alcuni dei pezzi colà delineati per descrizione.

Ma non una nota del futuro *Rigoletto*, con tutta probabilità, era ancora stata scritta: Verdi amava avere prima il libretto intero, e *Stiffelio* incombeva. Eppure, movendosi da Busseto il poeta ha in tasca una lettera in cui il musicista dichiara ai responsabili della Fenice:

Fui assicurato da Piave che non eravi ostacolo per questo soggetto, ed io, fidando nella sua parola, mi posi a studiarlo[,] a meditarlo profondamente, e l'idea[,] la tinta musicale erano nella mia mente trovate. Posso dire che il principale, e più faticoso lavoro era fatto.

È una delle pochissime esternazioni dirette circa la propria metodologia di lavoro che Verdi ci ha lasciato. Ed è quindi un passo importante e famoso, che ha dato da riflettere a generazioni di critici. Di rado però s'è notato che la dichiarazione, nello specifico del processo creativo di *Rigoletto*, risultava estremamente precoce: «principale lavoro... fatto» e «tinta musicale... trovata», da parte del musicista, quando s'era appena stabilito il 'programma', i versi erano scritti solo in parte ed egli era concentrato su un'altra partitura?

Viene da pensare. Certo, può anche darsi che Verdi calcasse un po' i toni, visto che qualche nube circa la permissibilità del soggetto si profilava e andavano messe le mani avanti sul piano tattico. Nondimeno l'uomo era schietto e serio, e soprattutto quel «mi posi a studiarlo, a meditarlo profondamente» pare attestare un impegno autentico, sincero, appassionato. Legittimo dunque interrogarsi su cosa potesse mai intendere Verdi allorché asseriva d'aver già messo a fuoco una «idea», una «tinta» di *Rigoletto* a quello stadio tanto acerbo della sua concreta lavorazione.

Ora, non è immediato cogliere quanto 'lungimirante' potesse essere il lavoro di predisposizione e prefigurazione dell'opera musicata durante la mera concezione d'un cosiddetto 'programma'. Ma bastano pochi esempi per darne un'idea. «Tutto il soggetto sta in quella maledizione» (Verdi, 3 giugno)? Si farà dunque sì, da subito, che l'elemento si riaffacci

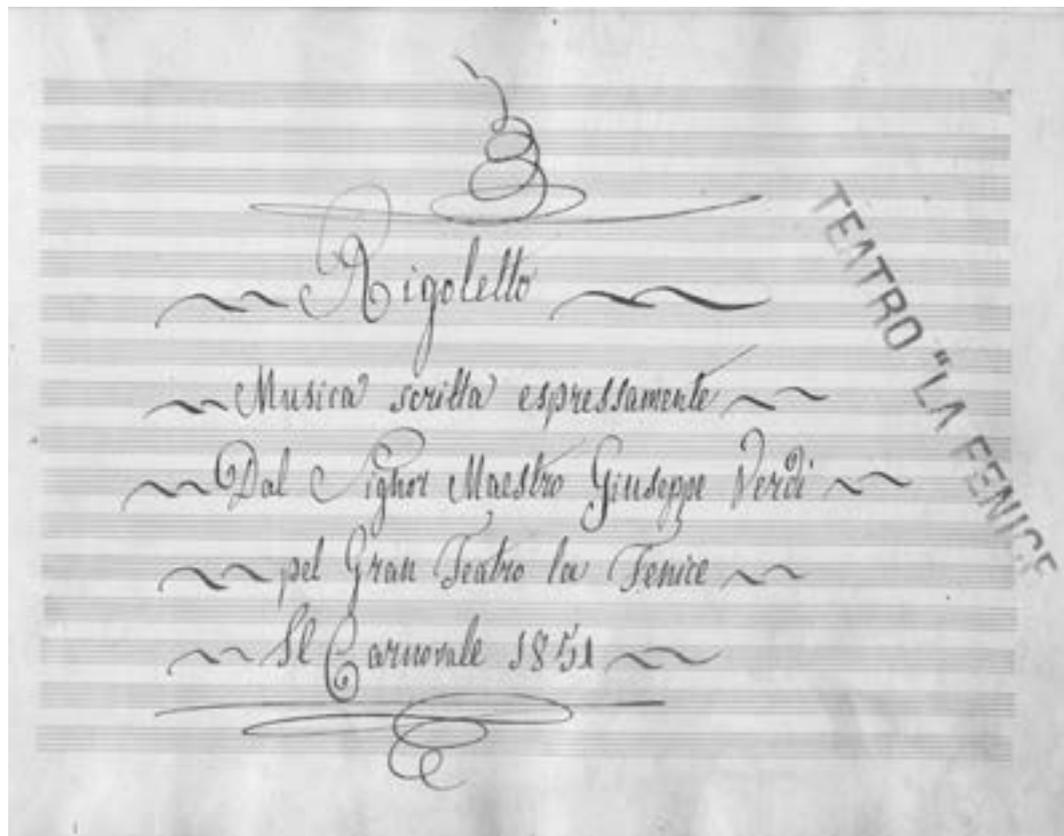
in più punti strategici della 'scaletta' drammatica, a differenza di Hugo: la maledizione risovverrà dunque a Triboletto/Rigoletto sia sulla via di casa la notte seguente, sia a rapimento di Bianca/Gilda appena avvenuto, sia nel incontrare Saint Vallier/Monterone che gliel'ha scagliata (appena divenutogli simile, da padre di figlia violata), sia – 'fulmine' estremo sul genitore, chino su Gilda morta e solo nella notte in riva al Mincio (Hugo invece ripopola la scena) – come suggello finale della tragedia.

Il dualismo del giullare storpio, feroce a corte, amorevole a casa? Nell'obbligata condensazione del *drame* originario entro i brani-tipo da melodramma, si disporranno l'una contigua all'altra situazioni in cui le due facce di Triboletto/Rigoletto si palesino in repentina sequenza, pronte a prendere vita completa su musiche che esaltino il contrasto. Di qui il suo smarrimento improvviso non appena a festa interrotta, lui sin lì così protervo, si ritrova maledetto; oppure la sua gioia solare nel ritorno a casa dalla figlia, subito dopo l'inquietante incontro col sicario in vendita e il lacerante soliloquio sul proprio destino d'uomo sdoppiato. Altrettanto urticante la sbruffonaggine posticcia – nel dare inconsapevole manforte ai rapitori della giovane – che si ribalta in un amen nella disperazione più nera, a misfatto scoperto. Per non dire della terribile scena davanti alla camera del re/duca, che sta giacendo con Bianca/Gilda: nella quale i moduli consueti d'una grand'aria solistica vengono da subito pensati come camera di scoppio della rovinosa peripezia del buffone – dinanzi alla disprezzata corte – tra finta allegria, inquietudine vera, svelamento di paternità, odio feroce, crollo nel pianto.

Si potrebbe proseguire a lungo, giacché anche molto altro fu predisposto in quella prima fase di 'configurazione drammatica di base', a Busseto. Ad esempio, come stare «attaccat[i] al francese» stipando inusualmente frammenti importanti d'azione – tipo il



Frontispizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta del *Rigoletto* di Giuseppe Verdi, Teatro La Fenice, 11 marzo 1851.



La partitura manoscritta (non autografa di Verdi) di Rigoletto di Giuseppe Verdi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

seduttore ch'entra di soppiatto nel giardino del buffone o, poco dopo, l'arrivo lì nei pressi dei rapitori – in coda a duetti o arie di spettanza d'altri personaggi. O come fare agire la pleora di attivissimi cortigiani previsti da Hugo, cosa risolta concependo un coro che così 'attore collettivo' non s'era visto mai. O come esaltare in massimo grado la purezza dell'amore di Gilda appena sbocciato, per il quale ci si inventò un frangente scenico – lei che tutta sola s'incanta sul nome (falso) dell'amato – inesistente in Hugo ma, soprattutto, stagiato in tutta evidenza al centro del dramma. Nondimeno, dovrebbe risultare già chiaro come e perché quel «sogetto» tanto amato potesse «meditarlo profondamente» in 'musica', Verdi il drammaturgo, quand'ancora tutta la musica in sé, la composizione musicale vera e propria era ancora di là da venire.

Quando infine essa sopravvenne, quegli stessi dispositivi drammatici prima solo prefigurati presero vita vera. I ritorni della 'maledizione', per dire, riceverono un medesimo trattamento peculiare: un vero e proprio motivo musicale ricorrente, basato su note ribattute, un *crescendo* e un punto di culmine su armonia dissonante; motivo che torna e ritorna quand'è Rigoletto a rievocare l'anatema, ma sul quale Verdi volle costruire

pure – coerente con la sua visione – lo stesso preludio strumentale dell'opera (che di prassi veniva composto per ultimo). Quella gigantografia del sogno d'amore di Gilda che è l'aria «Caro nome» si giovò poi di tante mirabilie della tavolozza sonora verdiana: arpeggi sognanti in apertura al flauto solo, semplicità attonita del disegno vocale digradante, calda immobilità delle variazioni canore che si rincorrono, circolarità quasi ipnotica delle armonie; ma parte del suo effetto risiede nella sua stessa natura di cantabile unico, isolato, in deroga agli usi delle grand'arie da primadonna. La scena e aria di Rigoletto al second'atto, nell'anticamera del duca, è invece apparentemente canonica nel suo percorso formale a quattro stazioni (dette scena, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta). Sono fasi però tutte robustamente plasmate, quasi riconvertite rispetto agli andamenti usuali, per aderire alla peripezia del personaggio. Si va dal motivetto iniziale «La rà, la rà» – che è sia 'maschera fatta canto' per Rigoletto (i monosillabi non li si trova a libretto: se li inventò Verdi), sia motivo che regge il sempre più teso diverbio tra gli astanti, in denso declamato – all'esplosione dell'invettiva «Cortigiani, vil razza dannata» dopo una travolgente cascata degli archi e un'elettrizzante pausa (decisamente tutt'altro che un pacato cantabile). E poi all'«Ebben piango», che segna, come in ogni tempo di mezzo – ma con quanta intensità! – una transizione (in questo caso soprattutto interiore, dall'ira all'implorazione); e infine a «Miei signori», ove il pianto, retaggio di cui il buffone era da sempre privo – sono parole del suo primo monologo, il «Pari siamo» – gli viene restituito qui, nel dolore sommo; qui dove – non a caso – per la prima volta nell'opera il suo canto assume alla più pura melodiosità, scevra da ogni cabalettismo.

Ma se si volge ora lo sguardo all'altro punto chiave della concezione verdiana dell'opera, ossia alla figura del «signore assoluto» e «libertino», almeno altre tre importanti dimensioni dell'invenzione musicale di *Rigoletto* vengono in risalto. La tecnica del cosiddetto 'parlante', innanzitutto. È ciò che ci si para dinanzi a occhi e orecchie quando il sipario si apre, su quella festa a palazzo che in Hugo dura un atto intero e vuol avere «un poco il carattere di un'orgia». Verdi risponde in suoni, quelli volgarotti d'una serie di motivi ballabili inanellati da invisibili orchestre di fiati o archi che suonano per gli ospiti di palazzo, altrove (in posizione «interna... sul palcoscenico»). Solo dopo un primo 'giro di danze' – immaginario: il davanti palcoscenico sarebbe previsto vuoto – il duca e il cortigiano Borsa s'avanzano e attaccano il loro dialogo. La sua realistica vivacità si fonda appunto sulle possibilità tecniche del parlante: personaggi che conversano cantando per brevi incisi, ritagliati sull'incedere regolare e squadrato dei temi di danza. Tutte le schermaglie che ci fan conoscere d'acchito il clima lubrico e conflittuale che regna da quelle parti, con Rigoletto a marmaldeggiare sui cortigiani (per licenza ducale), si giovano di quel congegno compositivo; dove, non sfuggirà, il villereccio danzare dei suoni non ha ruolo dappoco nel connotare l'atmosfera gaudente. In essa peraltro Verdi coglie il destro, praticamente subito, per intensificare il registro stesso addensandolo momentaneamente in un'aria solistica che è lo spigliato monumento canoro al dongiovannismo del duca: una canzone strofica, «Questa o quella», che nell'essere del tutto plateale, fra attacchi vocali netti e scanditi e accompagnamenti da chitarrista di campagna, dipinge icasticamente in pochi minuti l'amorale solarità del personaggio.



Giuseppe Bertoja (1803-1873), bozzetti scenici per la prima rappresentazione assoluta di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi. Matita e acquerello (Pordenone, Museo Civico).

Questo è il registro autentico del duca, così risuona la sua natura. L'amante che corteggia Gilda, certo, è a modo suo sincero: le sue pulsioni non mentono, così da fargli trovare (grazie a Verdi) accenti davvero appassionati nel duetto di corteggiamento e nella stessa sua aria d'inizio atto secondo. (Che però rimpiazzò un'altra scena troppo *osé* cui Verdi e Piave, coscienti, rinunciarono presto: il signore si rivelava come tale alla fanciulla e le metteva le mani addosso, prima di inseguirla fin dentro alla propria camera, a fini ben immaginabili.) Il duca vero, però, è quello dell'atto terzo; atto che, preso dal suo punto di vista, «non è altro che un'amena serata di un giorno qualunque: se ne va al postribolo, fa l'amore, si sbronzia, fa un pisolino e torna a casa con una canzonetta a fior di labbra» (Weiss). E tuttavia, pur se il duca ne resta del tutto inconsapevole, incrociata alle sue belle gesta da trivio scorre la tragedia di *Rigoletto* e di Gilda che, per amore di lui, nonostante tutto, deciderà di immolarsi.

Qui Verdi ha da fronteggiare, in musica, la collisione contestuale di stili e registri apparecchiata da Hugo, tra elevatezza e laidume, tra sordido e sublime. La suddivisione dello spazio scenico, tra interno ed esterno della stamberga di Sparafucile e Maddalena, è come se segnasse i confini di due diversi mondi morali. Ma la riuscita eccezionale della scena in Verdi dipese proprio dal fatto che egli scelse, sul piano formale, di assumere in toto e in simultanea quel radicale contrasto, riuscendo da un lato a caricarne al massimo le polarità, dall'altro a scatenare in pieno il loro tellurico corto circuito. Mezzi? Una scena e canzone e una scena e quartetto; ossia, dialoghi in recitativo dentro e fuori l'osteria, un'aria del tenore, un tempo d'attacco interattivo, un concertato a quattro voci. Contò però, ovviamente, come Verdi li seppe forgiare: l'atmosfera cupa del dialogo affranto tra padre e figlia squarciata dall'entrata spavalda del cacciatore di sesso (che loro osservano da fuori); la sfrontatezza accentuativa e l'ebbrezza melodica di «La donna è mobile», altra epitome sonora dell'incanaglirsi erotico del libertino; l'atmosfera impagabile impressa alla schermaglia in codice tra lo sciupafemmine e la finta ritrosa in «Un dì, se ben rammentomi», con la smaniosa vivacità febbrile dei due motivi principali (staccati, trilli, tutto agli strumenti acuti), mentre da fuori gli incisi addolorati si infittiscono solo via via che Gilda prende coscienza; la magistrale costruzione 'ritmico-verticale' del quartetto «Bella figlia dell'amore», in grado di dettagliare coi temi lo stato d'animo di ciascun personaggio, coi tratti melodici a distinguere – pur nella contestualità più stringente – i toni dei due che fanno baldoria da quelli dei due che si indignano e disperano.

L'ingombrante personalità del duca segna poi il clima e le situazioni anche in sua assenza. Incombe ad esempio nelle due scene dove è in ballo il suo castigo estremo, prima evocato solo per allusioni, poi invece proprio in corso di preparazione: il duetto Sparafucile-Rigoletto nell'atto primo e la scena, terzetto e tempesta nell'atto terzo. In entrambi i casi, Verdi mette a frutto, seppur con piegature ed esiti diversissimi, le medesime tre leve espressive: l'uso di determinate miscele timbriche in orchestra a fini di caratterizzazione ambientale, l'intensissimo declamato melodico che ha saputo ormai sviluppare sul ceppo del vecchio recitativo, e – a sorreggere e corroborare quest'ultimo – un'architettura tematica articolata che poggia soprattutto sulle parti strumentali.

Su un piano ben particolare sta, certo, l'atmosfera in penombra di quello strano incontro per via fra il buffone e l'«uom di spada», ambedue voci di registro grave: la loro

reciproca cautela iniziale e le successive richieste guardinghe di Rigoletto incedono poco più che monocordi mentre un violoncello e un contrabbasso soli, a partire da un'ampia melodia principale, svolgono concertanti una sorta di notturno. Su tutt'altro piano procede invece l'ampissima scena dei manigoldi fratello e sorella, l'uno che prepara l'omicidio, l'altra che lo frena perché invaghita del bel «giovinotto» dormiente di sopra, con Gilda di fuori che via via comprende la situazione e si risolve al proprio sacrificio. Qui, sulla «deserta sponda del Mincio» immersa nella notte, minaccia e infine scoppia una tempesta i cui tre marchi musicali sono moduli strumentali assai materici e quasi onomatopeici – una sequenza immota di quinte vuote screziata da vitrei legni acuti, a mo' d'aria stagnante; il 'lampo', su tremolo ai violini seguito da arabesco di flauto e ottavino; il 'tuono', su tremolo di archi scuri e gran cassa, seguiti da tenori e bassi coro in un'ascesa-discesa cromatica senza parole – gestiti però anche come sostrato strutturante del lungo dialogo sempre più serrato e coagulato infine nel terzetto vero e proprio. Il quale scocca come un'autentica frustata ritmica e va intonato per lo più con impeto torrenziale – lo stesso degli elementi che infuriano in orchestra – visto che in esso l'azione procede fino al suo tragico epilogo, senza proprio più nulla della tradizionale staticità di simili *ensemble*.

Alla fine di tutto questo lavoro da drammaturgo, Verdi fu pronto per andare in scena. Da allora, quei suoi congegni non hanno mai messo di scattare, e di innescare emozione profonda negli uditori. Dunque aveva visto giusto, sotto la superficie del traballante dramma di Hugo: c'era davvero materia grezza per giungere a interloquire alla pari col loro comune, ammiratissimo, ispiratore. Quello di Stratford-on-Avon, *of course*.

Guida all'ascolto

di Alessandro Roccatagliati

Preludio

Nell'opera italiana dell'epoca è usuale costruire il breve pezzo strumentale d'apertura così denominato come un *collage* di più temi presenti in vari punti del melodramma. Verdi, in *Rigoletto*, fa altro: la pagina si regge tutta sul motivo musicale che nell'opera assurge ad emblema della maledizione. Intonate con funebre incedere da trombe e tromboni, le frasi di note puntate e ribattute si susseguono: prima condotte tra tremoli e *crescendo* all'esplosione di tre accordi a tutt'orchestra; poi, riaffacciatosi il tema in *pianissimo*, lungo un nuovo periplo accordale via via intensificato, tra scosse telluriche sempre più accentuate dei timpani. Al culmine, una 'strappata' all'unisono mozza il fiato allo spettatore: Verdi gli ha conficcato in testa un inciso musicale; egli ancora non sa perché.

1. Introduzione

Festa a palazzo del duca di Mantova. Tante cose vi accadono, in un clima di bagordi, tresche di corte e lascivia. Emblema sonoro predominante: una serie di danze, eseguite fuori scena, sulle quali si sbalzano le fitte frasi di dialogo realistico tra i personaggi che via via s'incontrano, delineando i rapporti tra loro e le cangianti situazioni. In cosiddetto 'parlante' il duca accenna così a un'ignota fanciulla che lo infiamma e si getta all'arrembaggio della moglie del cortigiano Ceprano, non senza aver prima enunciato il suo credo d'impenitente libertino con una fluida melodia-canzone traboccante virile gallismo («Questa o quella per me pari sono»). Altro 'parlante' e ancora danze per l'irrompere di Rigoletto che sbertuccia il marito cornuto, per i cortigiani che alle sue spalle s'interrogano sui di lui segreti meditando vendetta, per il buffone che torna col duca per irridere sanguinosamente allo stesso Ceprano, finendo per provocare un parapiglia dove le voci-personaggio s'azzuffano tra loro in cosiddetto 'concertato', prima di sfociare in un orgiastico delirio collettivo («Ah sempre tu spingi lo scherzo all'estremo... Tutto è gioia, tutto è festa»).

Ma piomba nel mezzo della festa un personaggio nuovo, carico di tragedia: un conte e padre, Monterone, cui il duca ha sedotto la figlia. Indignato, vorrebbe lavare l'onta. Ma Rigoletto sbeffeggia pure lui, atrocemente: gli fa il verso e lo insulta vestendo sardonica-mente la parte del sovrano, su figurazioni sonore viscide e saltellanti che fanno di sberleffo. E Monterone esplose: prima con un'invettiva di vendetta, verso duca e giullare, culminante sulla maledizione di entrambi (nuova tonalità raggiunta a sorpresa); ma poi miratamente

su Rigoletto, maledetto di nuovo in nome del proprio dolore paterno. L'orrore scuote il buffone, in un'atmosfera repentinamente virata in tragica cupezza, alla quale s'intona il brano corale che come di prassi chiude l'Introduzione.

2. Duetto

Per le strade di Mantova, la notte successiva nei pressi di casa sua, Rigoletto rimugina ancora scosso su quella maledizione. Dall'oscurità (la dipinge un ombroso preludio d'accordi dissonanti ai legni scuri, smossi da figurazioni lugubri agli archi senza violini) si fa avanti un inquietante sconosciuto. Scambiato dapprima per un questuante, questi si presenta come un *killer* – dà pure il suo nome: Sparafucile – pronto a prestare eventualmente i suoi servizi al buffone, che ad ogni buon conto s'informa sui dettagli delle sue modalità d'ingaggio e d'azione. È un dialogare di nuovo in 'parlante', ma diversissimo dai precedenti: i due si studiano, chiedono e spiegano con frasi distese su increspature vocali ariose appena accennate, come circospette; mentre a 'cantare', con melodia regolare ma altrettanto umbratile, sono in registro grave un violoncello e un contrabbasso soli. Dando al brano una forma quasi di Notturmo, del tutto originale rispetto a ogni consuetudine coeva di scena a due.

3. Scena e duetto

L'arrivo a casa di Rigoletto, dove trova la figlia Gilda che li vive – crede lui – in segreto, prende invece fogge da duetto più consuete nell'alternare, tra le due 'prime parti', sezioni dialogate a melodie spiegate e sezioni altrettanto pregnanti di canto simultaneo 'a due'. Ma i colpi d'ingegno drammatico-musicali Verdi li dispiega nel manipolare *ad hoc* passi particolari di questo diagramma formale usuale. Su tutti, l'inizio della 'scena' in recitativo (spesso solo preparatoria): egli rende la riflessione autocosciente «Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale» un monologo monumentale, come e più di un'aria a sé, nel trascolorare vocal-strumentale scosceso, a soprassalti, dei pensieri che via via trapassano la mente del buffone (compresa un'altra reminiscenza della maledizione). E altrettanto nuove e incisive furono scelte come quella di creare salti espressivi tra melodie icastiche («Culto, famiglia, patria», «Già da tre lune») e agitatissimi incisi quasi recitativi («Potrien seguirla, rapirla ancora») nell'azione che si snoda nel tempo di mezzo tra i due cantabili principali; o come quella di far penetrare nel cuore della cabaletta «Veglia, o donna, questo fiore», interrompendone momentaneamente l'incedere melodico, parole e movimenti scenici nodali – il duca entra in cortile di soppiatto mentre Rigoletto ne esce un attimo – di nuovo intonati con nevrotizzata essenzialità.

4. Scena e duetto

La torrida dichiarazione d'amore a sorpresa fatta dal duca in incognito a Gilda, trascinata a sua volta da tanto impeto di melodizzata passione desiderante, si lascia ancor meglio plasmare nelle sequenze tipiche del duetto d'epoca. Ma calibratissima è l'intensificazione progressiva – col colpo di scena scioccante quando l'intruso si palesa – dell'attacco a varie idee cantabili, tra fantasie sognanti della fanciulla, primo assalto inatteso, smarrimento, resistenza, tutto infine però trasceso dall'inno erotico irresistibilmente seduttivo del tenore («È il sol dell'anima, la vita è amore»). A partita vinta, sono però altre presenze, udite

in arrivo e inattese, a rompere le uova nel paniere del duca. E tutto deve farsi frettoloso, quasi in fuga: tanto la concitata azione 'di mezzo', tra falsa identità spacciata e promesse per il futuro, quanto la stessa fulminea cabaletta «Addio... speranza ed anima», intonata però dalla fremente coppia – significativamente – su medesime parole e in parallelismo vocale.

5. Scena e aria

«Caro nome» è l'estasi amorosa di Gilda trasfigurata in musica. In un unico, magnifico, movimento cantabile. Ed è difficile distinguere, fra le caratteristiche del brano, quella decisiva nell'ingenerare stupore e commozione in ogni spettatore sensibile. Agiscono, si direbbe, tutte insieme: la calma sognante degli arpeggi a flauto solo in apertura; la semplicità attonita, quasi incantata, del disegno vocale a note digradanti; il senso di calda immobilità che s'ingenera nel rincorrersi delle variazioni vocali (con tutto l'agio che richiede la loro impervietà); la circolarità un po' ipnotica delle armonie; le screziature timbriche dei flauti e i fremiti violinistici che seguono passo passo le evoluzioni della voce. Ma mentre questa temperie sonora va rarefacendosi, nella coda del brano, Verdi non rinuncia a inventare dramma: la giovane non è più sola, giacché i cortigiani giunti «a poco a poco» la guardano ammirati – lei «sulla terrazza con una lanterna» – ammirati dalla via. E con essi una certa inquietudine si insinua, risonante in violini acuti in tremolo, nei timpani soffici e cupi, nel flauto e nel fagotto in registro grave.

6. Scena e coro

Pervaso da un turbamento vago ma tenace (la maledizione ancora lo angustia), Rigoletto torna sui suoi passi, verso casa. E incoccia, nell'oscurità, i cortigiani li venuti per vendicarsi, ossia rapirgli quella che credono essere la sua amante. Il padre ridiviene immediatamente buffone: con quegli interlocutori, che gli mentono per farselo complice, il suo dialogare può essere solo (fintamente) smargiasso, e su toni da commedia. Ma mentre un motivo musicale ricorrente, caratterizzato dall'alternarsi d'una semifrase *forte* e d'una in *pianissimo* (quasi in eco dinamizzante), fa di nuovo da sostrato a un fitto 'parlante', l'atroce inganno prende forma: non maschera ma benda, che lo rende «cieco e sordo», viene messa a Rigoletto. Ottenuto ciò, lo stato d'animo crudelmente burlesco dei rapitori si fa ancora di più musica: con l'orchestra ridotta a brusio, secco in *pianissimo*, attacca il coro d'azione «Zitti, zitti moviamo a vendetta», durante il quale avviene il ratto di Gilda. Il brano risuona quasi carnascialesco, e assume efficacia per la frizione che s'ingenera tra questo suo clima sonoro e la tensione emotiva del pubblico, cosciente della tragicità del momento. Tragicità che irrompe anche per Rigoletto, in scena, in un modo particolare: egli prende coscienza dell'accaduto correndo muto dentro e fuori casa, «con istupore ... senza poter gridare», mentre un andamento turbinoso e convulso dell'orchestra in *Allegro assai vivo* brucia in pochi secondi tutta l'esplosività della situazione. Unico suo possibile urlo canoro, prima di svenire (e che cali il sipario): l'evocazione della maledizione.

7. Scena e aria

Aprè l'atto secondo il numero meno sperimentale di tutta l'opera: nella consueta sequenza di scena - cantabile - tempo di mezzo - cabaletta, si ritrae il duca in una situazione

da amante prima dolente (causa sparizione dell'amata) ma infine poi del tutto ringalluzzito, e pronto a soddisfare le sue voglie (visto che ella è inaspettatamente a palazzo). I due brani solistici di piena cantabilità, «Parmi veder le lagrime» e «Possente amor mi chiama», posseggono rispettivamente eleganza di scrittura melodica e la dovuta veemenza da piglio erotico impellente. Ma andrà notato anche il tipo di vitalità dell'azione musicale che interviene tra essi a mutare la condizione del personaggio principale: ha tratti un po' volgari, com'era nell'Introduzione, perché le bassezze della corte riprendono il sopravvento. E ciò risuona anche nel racconto dei cortigiani che rivelano il rapimento compiuto: è il coro «Scorrendo uniti remota via», scritto in modo particolarmente greve, e si direbbe volutamente triviale, tra unisoni vocali e insistiti raddoppi delle parti strumentali.

8. Scena e aria

Tutt'altra è la forza drammatico-musicale che si sprigiona dal pezzo solistico seguente, appannaggio di Rigoletto. Alla situazione nevralgica – del buffone che prima cerca la figlia ostentando indifferenza e poi, colto che ella è in camera col duca, ne rivendica la restituzione, trapassando dall'invettiva all'implorazione – Verdi risponde con somma inventiva di mezzi compositivi impiegati. Trasformò anzitutto una didascalia in idea musicale fondante: l'entrare «canterellando» di Rigoletto prende la forma di quattro frasi melodiche altalenanti pressoché identiche, che egli intona sui monosillabi (inventati) «La rà, la rà»; e queste frasi, insieme all'altra più distesa che subentra su «Son felice», divengono elementi strutturanti su cui far scorrere l'intero dialogo indagatorio del buffone, e le piccole azioni che lo punteggiano. Questa sua maschera fatta di frasi cantabili Rigoletto se la toglie però all'improvviso quando, fortuitamente, apprende la verità: è in *Allegro vivo*, tra il saettare dei violini in minore, che si giunge all'esplosione accordale sorprendente su cui egli rivela a tutti la sua paternità. Indi una cascata travolgente degli archi, schiantata su tre accordi in *fortissimo*, seguiti da una pausa elettrizzante: così va a esplodere «Cortigiani, vil razza dannata», l'invettiva che poi farà strada – senza soluzione di continuità – alla richiesta di comprensione e aiuto (voce sempre più spezzata, nell'onomatopea del pianto incipiente) e infine all'umiliata implorazione di «perdono» e «pietate», pur di riavere Gilda («Miei signori», vero e proprio 'lamento' melodiosamente lancinante). A suggellare un'intensa e subitanea metamorfosi musicale di sentimenti quale la tradizione dell'"a solo" operistico forse mai aveva conosciuto.

9. Scena e duetto

Gilda esce dalla stanza dell'alcova ducale, e il sollievo di riaverla è breve, per Rigoletto: violata, vergognosa, la ragazza vuole rimanere sola con lui; disonorato, il padre si accascia, dopo aver trovato la forza di cacciare via i cortigiani (che un'ultima volta, andandosene sul coretto «Co' fanciulli e coi dementi», tornano musicalmente a sguazzare nella loro solita trivialità). Ella attacca un cantabile strofico, tipico del racconto-confessione che la fanciulla ora deve al padre (primi segreti *firt* compresi); ed esso ha quasi forma di romanza 'a solo', pur aprendo un duetto. Difficile del resto 'dialogare', quando si è travolti dalla piena dei sentimenti: lo stesso Rigoletto reagisce tra sé e sé – con voce tesa, piena e legata, su veloci figurazioni di violini in *pianissimo* – riflettendo sulla sventurata 'bassezza'

che ora ha risucchiato anche la figlia. Ma almeno nel comune dolore sfogato, appena dopo, il pianto di lei – tra lacrimosi cromatismi e sincopi singhiozzanti – ha modo di poggiare sul sostegno del nobile disegno canoro di lui, fino ad apparirsi ad esso in consonanza. Ora però il pensiero di Rigoletto va già ad altro; e lo rafforza un'apparizione fugace di Montecarlo, carcerato ancora assetato di rivalsa verso il duca. Il loro destino, di padri disonorati, è ora comune; ed è «con impeto» che il buffone si incaricherà di farsi «vindice» d'ambidue. Ma la sua ira si sfoga in un canto che pare dapprima implodere – in *pianissimo*, sul pulsare di violini e viole – come per un furore terribile che quasi strangola chi lo prova; mentre l'entrata di Gilda, nonostante ella cerchi di frenarlo, sbrigherà ulteriormente quel canto di vendetta. Che cresce fino alla perorazione finale del tema da parte della sola orchestra, mentre i protagonisti se ne vanno e il sipario cala.

10-11 Scena e canzone - Quartetto

L'atto terzo si apre in atmosfera notturna, nel paesaggio naturale d'una remota sponda del fiume di Mantova, il Mincio. È il momento in cui nel dramma si fronteggiano più radicalmente stati d'animo e livelli stilistici opposti, nell'incrociarsi dei personaggi, solo alcuni consapevoli della presenza degli altri. Si susseguono dialoghi all'esterno e all'interno dell'osteria di Sparafucile, ma anche un canto 'a solo' del tenore e un'interazione tra due coppie che prima si dipana distinta ma poi prende forma d'un pezzo concertato, 'a quattro'. Decisivo, e mirabile, come Verdi diede loro vita. Un primo scambio affranto tra padre e figlia si dà su un'atmosfera cupa, sferzata però dall'irrompere del duca in cerca d'avventure – loro lo stanno osservando da fuori, non visti – e tanto su di giri da inneggiare spavaldo alla volubilità femminile («La donna è mobile», dove la forza diabolica degli accompagnamenti bandistici s'incendia nello sposarsi ai netti attacchi e agli squillanti accenti della linea tenorile). Temperatura analoga assume poi l'assalto quasi del tutto esplicito del duca alla peraltro 'facile' Maddalena (sorella e collaboratrice del *killer*), nella febbre sonora dei rispettivi motivi principali e degli staccati-trilli agli strumenti acuti. Ma l'apice artistico sta nel quartetto «Bella figlia dell'amore», dato che in esso Rigoletto e Gilda – lui furiosamente vendicativo, lei ancora innamorata ma disperatamente disillusa – vengono a sovrapporsi col loro canto ben connotato, e tragicissimo, alla sfacciata *pochade* dei due dediti alla lussuriosa baldoria.

12. Scena, terzetto e tempesta

La vittima designata è stata attirata in trappola, e Sparafucile si accinge a compiere il suo incarico omicida, commissionato da Rigoletto. Ma si susseguono ora in scena vari piccoli eventi con un andamento dilatato, tanto che li si percepisce uno a uno, senza cogliervi d'acchito elementi unificanti. Questi in realtà vi sono, ma non hanno profilo melodico-armonico da veri e propri 'temi'. Sono piuttosto moduli sonori pensati quasi come onomatopee d'una tempesta in via d'avvicinamento: una sequenza di accordi vuoti che sa d'aria stagnante; un 'lampo' fatto di tremoli violinistici saldati a guizzi di flauto e ottavino; un 'tuono' di gran cassa con archi gravi in tremolo, seguiti da suoni corali maschili non verbali in ascesa/discesa cromatica. E si ripetono più volte, strutturando il tessuto musicale, mentre capita via via che la sorella voglia frenare il delitto del fratello (s'è invaghita anche

lei dell'irresistibile duca) e poi che Gilda, di fuori, si renda conto di cosa sta per accadere. Il tutto prepara il terzetto vero e proprio, che scocca quando Sparafucile cede alle insistenze di Maddalena («Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato / Alcuno qui giunga per esso morrà»: al posto del duca, dunque) ma che vede prolungarsi entro se stesso l'azione – tra lo scatenarsi finale della tempesta, le sferzate rimiche negli accompagnamenti e le intonazioni sempre più impetuose dei cantanti – fino all'estrema decisione di sacrificio suicida da parte della perdutoissima Gilda: che entra da quella porta della stamberg, per accogliere su di sé i fendenti dell'assassino.

13. Scena e duetto finale

Rigoletto torna su quell'argine di fiume. La tempesta è scemata. E lui pregusta la vendetta compiuta su frasi canore scabre, di recitativo, al pari di quelle con cui Sparafucile gli consegna il sacco contenente la vittima da buttare a fiume. Rimasto solo, il buffone non si tiene dalla gioia: si sente riscattato, vendicato, potente, e il suo canto s'innalza, pieno di soddisfazione, con gesto melodico ampissimo quasi da cantabile. Ma è solo un attimo, perché da lontano sente il duca – vivo! – che sta intonando di nuovo la sua canzone d'inizio atto. Secchi tremoli in *pianissimo* rendono la sua ansietà, mentre si interroga su chi vi sia dentro al sacco. Ma poi due lampi (anche in musica), sul sacco tagliato, gli rivelano l'orrore. E lui come un ossesso – nella voce rotta, nei movimenti frenetici, nell'instabilità armonica – non sa né vuole capacitarsi dell'accaduto. Scorge anche che Gilda è viva, e il suo canto un po' si gonfia di speranza («Ella parla!... si move!»). Che però dura poco: sul pizzicato stanco degli archi si levano le poche parole con cui Gilda confessa la sua ferale colpa d'amore. Lo sforzo dell'agonizzante è udibile, nella brevità e nel vano slanciarsi dei suoi incisi melodici; mentre Rigoletto si ripiega nell'introspezione di colpevolezza intonando, sul poderoso incedere ascendente degli strumenti gravi, una melodia che s'apre solo quand'egli s'appella alla figlia. Ma l'impulso vitale di Gilda va affievolendosi su un canto fulgido, semplice, di breve respiro; e al padre non toccano ormai che poche interiezioni, mentre le due voci accomunate corrono crescendo alla catastrofe: che giunge là dove Gilda spira, su un ultimo conato di cadenza melodica. Silenzio, impone Verdi. Rigoletto, raggelato, comprende. E subitaneo, sul *crescendo* di violini protesi all'urlo, il pensiero definitivo lo lacera: «Ah!... la maledizione!!».

Damiano Michieletto: «La tragedia di un padre ossessivo»

a cura di Leonardo Mello

Damiano Michieletto, dopo aver inaugurato la stagione 2018-2019 della Fenice con il suo Macbeth, torna a Venezia con Rigoletto, un'altra tappa della sua esplorazione dell'universo verdiano. In queste pagine racconta i punti salienti della sua interpretazione.

Al centro di questo progetto sta il rapporto tra un padre e una figlia. Di tutti gli elementi che si possono sottolineare in una lettura registica di *Rigoletto*, quello che ho scelto come motore di tutta la storia è la maledizione, che è anche il titolo originale dell'opera e viene ripetutamente evocata fino alla fine. La maledizione si collega al fatto che Rigoletto scopre di essere responsabile della morte della figlia. Il piano che lui ha ordito per uccidere il duca gli si ritorce contro e provoca la morte della sua amata Gilda. Quindi lui si sente colpevole di aver distrutto l'unica cosa preziosa che aveva nella sua vita. Mi sono chiesto che reazione può provocare in un uomo una tragedia come questa. In più l'uomo in questione vive in una condizione di estrema solitudine, non ha parenti né amici, ha solo questa figlia sulla quale riversa tutte le sue attenzioni in maniera morbosa. La consapevolezza di essere causa della sua morte produce in lui la perdita di qualsiasi possibilità di tornare a essere quello che era prima, alla vita precedente, che peraltro lui odiava con tutto se stesso. Odiava il duca, così come detestava la sua condizione di idiota o buffone che dir si voglia. E dunque provoca in lui la follia: rivive tutta la storia come una sorta di lungo *flashback*. L'impostazione dunque è questa: tutta la vicenda è vista dal punto di vista di Rigoletto, che ricorda con l'ossessione di una mente malata questa tragedia di cui si sente responsabile. Non riesce a liberarsi del senso di colpa che lo opprime e perde ogni contatto con la realtà diventando per così dire il buffone di se stesso. È come se, pur respirando ancora, non fosse più vivo ma solo il fantasma di quello che era stato.

Quindi vive la situazione retrospettivamente?

Sì, e questa condizione retrospettiva è ampliata dall'inserimento di *flashback* legati all'infanzia di Gilda, del tempo in cui lui era padre e lei ancora piccola. Questi agganci narrativi amplificano il suo ricordo ossessionato della morte di cui lui è e si sente colpevole.



Damiano Michieletto (foto di Stefano Guindani).

Il personaggio di Rigoletto è piuttosto complesso. Il suo essere buffone e allo stesso tempo l'insoddisfazione che quella condizione gli reca lo porta forse al punto massimo di drammaticità.

Ho cercato di evitare le etichette e gli stereotipi riguardo a Rigoletto buffone/non buffone. Mi sono concentrato soprattutto sulla sua condizione di infelicità. È un uomo oppresso da una relazione opprimente con il duca, che ha sempre la risata pronta. Quella stessa risata che risuonerà per sempre nella sua mente. Rigoletto vuole farla finita con lui e invece sente inesorabile quella voce, che si prende gioco di lui. È una persona immersa in una tremenda sofferenza esistenziale. Gilda rappresenta l'unica speranza, l'unico antidoto: per questo la tiene protetta, rinchiusa, al sicuro, nascosta sotto una campana di vetro. Mentre lei desidera uscire, vuole la sua libertà, la sua indipendenza. È innamorata, vuole scoprire la vita, anche se per questo deve trasgredire al padre. Il rapporto con lui la soffoca, perché è malato, ossessivo. Questa ragazza vive di sogni, di illusioni, e finisce per diventare un po' una vittima di quel dongiovanni che è il duca.

A proposito, lei ha messo in scena un magnifico Don Giovanni, proprio alla Fenice. Trova che il personaggio mozartiano abbia dei punti in comune con il duca di Mantova?

Ne hanno moltissimi. Entrambi sono figure di potenti che prendono quello di cui hanno bisogno senza farsi troppi problemi, e che puntano tutta la loro affermazione su un desiderio sessuale da colmare. Il duca ha quell'idea fissa, che rivolge indistintamente a Gilda, a Maddalena, alla contessa di Ceprano. Non sembra interessato alla politica e alla gestione del potere. È sempre in festa, dall'inizio alla fine. Ma qui non mi interessava tanto il discorso sessuale quanto il fatto che lui diventa un'ossessione per Rigoletto. Il coro indossa delle maschere che riproducono tutte la faccia del duca, a ribadire il fatto che il protagonista non riesce a togliersi dalla testa quell'uomo e la sua immancabile risata. Per quanto riguarda il tema dell'ossessione, importante è anche la figura del conte di Monterone, un altro padre che, almeno secondo me, si presenta dal principio come una similitudine di Rigoletto. Anche lui, quando va dal duca a protestare e a chiedere indietro la propria figlia, viene irriso. Ed è proprio Rigoletto a burlarsi di lui, quasi come se si prendesse gioco di se stesso. Monterone all'inizio compie le stesse azioni che Rigoletto compirà alla fine, cioè piangere e chiedere giustizia per la propria figlia presa dentro la trappola del duca. Nello spettacolo, non appena arriva, Monterone diventa Rigoletto, è come se quest'ultimo parlasse a se stesso. Il tutto è giocato a livello simbolico, Monterone metaforicamente diventa Rigoletto e ne assume anche le sembianze fisiche. Il suo arrivo preannuncia il finale dell'opera, e con la sua maledizione ammonisce Rigoletto che farà la sua stessa fine. È come se il dialogo con Monterone mettesse già il timbro sul destino di Rigoletto. Lui cerca in tutti i modi di tirarsene fuori, escogita un piano per ammazzare il duca coinvolgendo Maddalena e Sparafucile. Il piano però fallisce e lui apre il sacco in cui trova il cadavere di sua figlia, senza nemmeno sapere chi l'abbia uccisa.

Si sa che Verdi provava forte ammirazione per Shakespeare. C'è qualche elemento, a suo parere, che in Rigoletto richiama le tragedie del Bardo?

Sì, sono molti i punti che richiamano tinte shakespeariane. L'opera deriva da un dramma storico a tinte fosche di Victor Hugo, e già lì sono presenti degli ingredienti shakespeariani legati al potere. Ci sono delle somiglianze anche nell'ambientazione, invece schiettamente shakespeariano è il personaggio di Rigoletto, questo *fool*, che in un certo senso è un piccolo re Lear. È cioè un padre che desidera che la figlia lo ami e alla fine si trova come Lear in una tempesta in cui impazzisce: il finale di Rigoletto è questo, un uomo da solo in riva a un fiume che diviene folle di dolore con in braccio il cadavere di sua figlia. Come Lear con in braccio il cadavere di Cordelia.

Il rapporto di Rigoletto con il potere cambia nel corso dell'opera. Prima è asservito alla corte, poi il suo atteggiamento, per motivi personali, muta fino al punto di voler assassinare il duca, che del potere è il depositario.

All'inizio si può dire che sia un protetto del duca. Nel libretto, da quando Rigoletto scopre che questi ha sedotto Gilda, anche se non sa esattamente cosa sia successo tra i due, passano tre mesi nei quali rimane al servizio del duca, mentre già cova la sua vendetta. Come se non avesse alcuna altra possibilità, di fronte al potere assoluto, che quella di continuare a fare il servo anche quando la figlia viene disonorata. Ma sin da subito è chiaro nella sua mente che l'unico obiettivo che gli rimane nella vita è vendicarsi («Sì, vendetta, tremenda vendetta», urla alla fine del secondo atto). È una logica quasi animalesca, per la quale desidera proteggere qualcosa di prezioso da un mostro che gliela vuole sottrarre. Comunque, ripeto, mi sono volutamente allontanato dalla lunga tradizione di Rigoletto *clown*, buffone, giocoliere, circense, gobbo, e ho voluto spostare l'attenzione su Rigoletto padre. Ponendomi domande probabilmente senza risposta come: chi era la madre di Gilda? Che infanzia è stata la sua, senza una madre e con quel padre ossessivo? E ancora più importante: cosa muove l'assurdo desiderio di libertà di Gilda, che si immola per salvare il duca, quando sa perfettamente che quell'uomo non la ama e la tradisce? Se queste domande si analizzano in senso più ampio possono forse trovare delle risposte. Quella che mi sono dato io è che piuttosto che rimanere insieme a un padre del genere la ragazza preferisce rischiare la vita e scegliere la libertà, anche attraverso un gesto estremo ma comunque più significativo che non restare per sempre in una condizione di schiavitù. Perciò disobbedisce all'ordine di vestirsi con abiti maschili e fuggire a Verona. Me la immagino mentre sta camminando per tornare a casa e a un certo punto si ferma e come una sorta di illuminazione dice: «No, questa volta non ascolterò mio padre e farò di testa mia». Sta già tutta qui la definizione della rottura del rapporto con lui. Ignora ancora ciò che le succederà ma sa che deve tagliare questo legame e andare incontro al suo destino. E quando scopre che la sorte del duca è quella di morire cerca di cambiarla. Come una specie di Giulietta, che sceglie di morire insieme a Romeo, anche se Romeo la tradisce. Agisce in una condizione di estrema disperazione.

Qualche parola, infine, sull'ambientazione che ha scelto...

È il luogo dove Rigoletto è rinchiuso dopo che è diventato pazzo e dove vive questo *flashback*. Quindi è uno spazio bianco, mentale, non realistico. Un po' come se ci trovassimo dentro alla sua testa.

Damiano Michieletto: “The tragedy of an obsessive father”

After having opened the 2018-2019 Season at La Fenice with his Macbeth, Damiano Michieletto is now back in Venice with Rigoletto, another chapter in his exploration of Verdi's universe. Here we shall look at the key points of his interpretation.

The father-daughter relationship is at the heart of the whole project. Of all the possible elements to choose from when interpreting *Rigoletto*, the one I chose as the driving force behind the story is the curse, which was also the original title of the opera, and is evoked up to the very end. The curse is linked to the fact that Rigoletto discovers he is responsible for his daughter's death. The plan he devises to kill the duke backfires, and results in the death of his beloved Gilda. He thus feels guilty for having destroyed the only precious thing he had in his life. I asked myself what kind of reaction such a tragedy can cause in a man. Furthermore, the man in question lives in total solitude: he doesn't have any relatives or friends, only his daughter and so he obsessively concentrates all his attention on her. The knowledge he caused her death makes it impossible for him to go back to being the person he had been before, in the life before, but which was someone he hated with all his heart. He hated the duke, in the same way that he hated his role as idiot or jester or whatever. This drives him to madness and he experiences the whole story as a sort of long flashback. So this is the setting: the whole story is a scene from Rigoletto's point of view, as he remembers the tragedy he feels is his fault with the obsessiveness of a sick mind. He is unable to get rid of the sense of guilt that is oppressing him and he loses all contact with reality, turning him into a jester of himself. Although he's still breathing, it's as if he were no longer alive and is just a ghost of his former self.

So he's experiencing the whole thing retrospectively?

Yes, this retrospective aspect is expanded by the addition of flashbacks linked to Gilda's childhood, when he was still her father and she was small. These narrative devices amplify his obsessive memory of the death he feels responsible for.

Rigoletto's character is remarkably complex. Being a jester whilst also being dissatisfied with what this entails could lead him to the heights of tragedy.

I tried to avoid the labels and stereotypes regarding Rigoletto as a clown/non clown. What I concentrated on was his unhappiness. He's a man who is oppressed by an oppressive relationship with the duke, and is always game for a laugh. The same laugh that he can't get out of his mind. Rigoletto wants to put an end to this but instead all he can hear is that voice, which is making fun of him. He's someone who is overcome by a terrible existential suffering. Gilda is his only hope, the only antidote: that's why he protects her, locks her up safe and sound, in a protected world. But she wants to go out, wants her freedom and independence. She's in love, and wants to discover life, even if it means disobeying her father. The relationship with him is suffocating her because he is ill and so obsessive. The young girl is full of dreams and illusions and ends up becoming a sort of victim of the Don Giovanni, who is the duke.

Speaking of which, you staged a magnificent Don Giovanni, here at La Fenice. Do you think Mozart's character has anything in common with the Duke of Mantua?

Lots. Both of them are powerful figures who take what they want without hesitation, and everything they do is focussed on fulfilling their sexual desires. The duke has just one idea in his head, and it doesn't matter whether it's Gilda, Maddalena or Countess Ceprano. He doesn't seem interested in politics and managing power. Everything is one big party, from beginning to end. But what I'm interested in here isn't the sexual theme, but the fact Rigoletto becomes obsessed with him. The chorus wears masks, all with the duke's face, highlighting the fact that the protagonist can't get the man and his inevitable laugh out of his mind. As regards the theme of obsession, the figure of Count Monterone is also important, since he's another father who I think is similar to Rigoletto from the very start. When he goes to the duke to protest and ask for his daughter back, he is ridiculed, too. And it is none other than Rigoletto who mocks him, almost as if he were making fun of himself. At the beginning Monterone does exactly the same things that Rigoletto is to do at the end: crying and asking for justice for his daughter who is in the duke's snare. In the performance, as soon as he arrives Monterone becomes Rigoletto, it's as if the latter were talking to himself. It's all played out at a symbolic level: metaphorically Monterone becomes Rigoletto, even physically. His arrival heralds the finale of the opera, and with his curse he warns Rigoletto that he will meet the same fate. It's as if Rigoletto's fate is marked by his dialogue with Monterone. He tries to get out of it in every way, devising a plan to kill the duke and involving Maddalena and Sparafucile. The plan fails, however, and he opens the sack and finds his daughter's corpse, without even knowing who killed her.

It's a well known fact that Verdi was a great admirer of Shakespeare. Do you think there are any elements in Rigoletto that evoke the Bard's tragedies?

Yes, there are multiple aspects that have Shakespearian hues. The opera is based on a sinister historical drama by Victor Hugo, which already had all the Shakespearian ingredients related to power. There are also similarities in the setting whilst what is clear-



Figurini per Rigoletto di Giuseppe Verdi. Incisioni colorate pubblicate da Ricordi poco dopo la prima assoluta al Teatro La Fenice, 1851.

ly Shakespearian is the character of Rigoletto, the fool who in a certain sense is a little King Lear. In other words, a father who wants his daughter to love him and at the end, just like Lear he finds himself in a storm and goes mad: this is Rigoletto's fate: a man all alone on a river bank, driven to madness by his pain, holding his daughter's corpse in his arms. Just like Lear had Cordelia's corpse in his arms.

Rigoletto's relationship with power changes during the opera. At first he is subservient at court, then, for personal reasons, his attitude changes, reaching the point where he wants to murder the duke, who is the depositary of power.

At the beginning one could say he is the duke's protégé. In the libretto, when Rigoletto discovers that he has seduced Gilda, and even if he doesn't know exactly what happened between the couple, he stays in the duke's service for another three months, bent on vengeance. It's as if he had no other choice in the face of such absolute power, but to carry on being his servant even after his daughter had been disgraced. However, from the very start it's clear in his mind that the only objective that remains is revenge ("Sì, vendetta, tremenda vendetta", he shouts at the end of the second act). It's a sort of animal-like logic, trying to protect something precious from a monster who is trying to take it away. However, I repeat, I have deliberately deviated from the long-standing tradition of Rigoletto

the clown, buffoon, juggler, circus performer, or hunchback and focussed my attention on Rigoletto the father. I asked myself questions that probably have no answer like: Who was Gilda's mother? What kind of childhood did she have, without a mother and such an obsessive father? And even more importantly: what is behind Gilda's absurd desire for freedom, sacrificing herself to save the duke, when she knows all too well that the man doesn't love her and is betraying her. If these questions are analysed in a broader context, we might find some answers. The answer I found was that instead of staying with a father of that kind, the girl decided it was better to risk her life and choose freedom, even if it meant such an extreme gesture that was more significant instead of remaining a slave for ever. But she refuses to put on men's clothing and run away to Verona. But I can see her while she is walking back home, and at a certain point she stops and as if she had just drawn sudden inspiration she says: "No, this time I won't listen to my father and I'll do what I want". This is the true explanation behind the breakdown of their relationship. She's ignoring what is going to happen to her but she knows she has to break this bond and go towards her destiny. And when she discovers that the duke's destiny is to die, she tries to change it. She's a sort of Giulietta who decides to die together with Romeo, even if he betrays her. Her actions are a result of total desperation.

Lastly, what can you tell us about the setting you've chosen...

It's the place where Rigoletto is locked up after he became mad, and his experience of this flashback. So it's a white space, mental, unrealistic. It's a little like we're inside his head.

Daniele Callegari: «Un'opera a tinte scure e di grande teatralità»

Daniele Callegari, protagonista della Turandot andata in scena alla Fenice nel maggio 2019, torna a dirigere l'Orchestra e il Coro del Teatro veneziano in Rigoletto. Maestro, lei è un esperto interprete verdiano...

Sì, Verdi è uno degli autori che ho più frequentato, sono arrivato a ventuno opere sulle ventisette che in totale ha composto. In questo contesto *Rigoletto* è una di quelle che ho avuto occasione di dirigere più spesso, la prima volta risale a quindici, vent'anni fa. Tra le tante produzioni, ne ricordo in particolare una, che feci ad Amsterdam tanto tempo fa, nel 2004, e che tra l'altro verrà riproposta l'anno venturo al Liceu di Barcellona. Lo spettacolo era firmato da Monique Wagemakers, e allora ebbe molto successo. Altri *Rigoletto* che mi tornano in mente sono quelli dell'Opéra di Parigi e di Monaco di Baviera...

In Le Roi s'amuse, il dramma di Victor Hugo da cui nasce il soggetto di Rigoletto, sublime e volgare si alternano di continuo. Nell'opera di Verdi questa mescolanza è un po' sfumata, però persiste. Come vengono rappresentati alto e basso, dal punto di vista musicale?

Credo sia una distinzione applicata alla scrittura dei personaggi stessi. Sono presenti anche alcuni *Leitmotiv* – mi si passi il termine – che però non si riferiscono tanto a temi specifici quanto piuttosto a momenti particolari della drammaturgia. Basti pensare al do ribattuto che si avverte sin dalla Sinfonia: ogni volta che eseguiamo quella nota ci è subito chiaro che Verdi le conferisce un'idea di maledizione. L'intera partitura di *Rigoletto* si muove in un senso abbastanza nuovo, anche e soprattutto nel modo di concepire il teatro da parte del compositore. Assistiamo a una teatralizzazione del recitativo, che non è più meramente inteso come momento di transizione tra un'aria e una cabaletta. Per tornare alla domanda, comunque, è evidente la compresenza di linee melodiche sfacciatamente volgari, come la cabaletta del duca, e momenti di dolcezza e poesia, come l'aria di Gilda, dove quell'atmosfera è determinata dal suono di un flebile oboe.

Lei ha citato il tema della maledizione. Dove lo incontriamo all'interno dell'opera?

Ricorre con insistenza e lo si avverte durante tutto il percorso che conduce al finale. Insiste sul 'pedale' di do cui accennavo. Tutti coloro che vi hanno a che fare presentano

una scrittura scura, a cominciare da Monterone, che la introduce e che guarda caso è un basso. Ma è la tinta predominante di *Rigoletto* a essere scura, è sufficiente pensare al duetto tra Sparafucile e il protagonista. La mia intenzione, vista anche l'impostazione forte e marcata della regia di Damiano Michieletto, è di darle una lettura moderna e contemporanea. Se ci si basa, come io faccio abitualmente quando dirigo un'opera di Verdi, sul materiale dell'edizione critica, fuoriesce maggiormente la verità verdiana, e ci si discosta dalle puntature di tradizione.

Che particolarità presentano le voci, rispetto alle tappe precedenti del percorso compositivo?

Mi piace pensare che ogni opera di Verdi sia complementare all'altra, e che nel lungo cammino artistico del maestro *Rigoletto* sia stato il frutto di questa continua evoluzione compositiva. Dal punto di vista vocale non mi sento di dire che sia più difficile dell'*Ernani* o dei *Lombardi alla prima crociata*. Verdi aveva una maestria tale nello scrivere per le voci che non credo *Rigoletto* presenti difficoltà maggiori di altri lavori. La complessità maggiore forse consiste proprio in quanto dicevo prima, cioè nell'entrare in un processo interpretativo che è legato alla parte teatrale. E torniamo al recitativo, che non è più legato all'idea di primo Ottocento, del belcanto, ma ha invece un passo fortemente teatrale. Questo, a mio avviso, è l'elemento più emblematico. È un'opera che non ha un concertato, a meno che non



Daniele Callegari.

si voglia considerare concertato il finale della prima scena, quello con la banda. Presenta una costruzione diversa da quella che Verdi stesso aveva in precedenza del melodramma. È ricca di duetti, di terzetti, è sempre necessario interagire con qualcun altro. A parte pochissimi punti, come l'aria del duca o «Caro nome», l'andamento è sempre e schiettamente teatrale. E ha un'intimità quasi 'esagerata'. Facendo riferimento alla citata edizione critica, che è una delle più belle a disposizione del materiale verdiano di Casa Ricordi, l'enorme quantità di indicazioni didascaliche che si trova al suo interno assomiglia a quella che ritroviamo nel *Falstaff*. La presa di posizione di Verdi nei confronti dell'aspetto teatrale è netta e oculata. Si percepisce quanto fosse convinto della scelta di affrontare questo soggetto, pensando che avrebbe avuto un impatto veramente forte nei confronti del mondo musicale. Tant'è che ha continuato a considerarla come la sua opera migliore...

Come riesce, nella direzione, a tradurre questa propensione alla teatralità, che dopo Rigoletto non abbandona più Verdi?

Quando studio un'opera, qualsiasi essa sia, cerco sempre di far interagire il testo con la musica nel modo più aderente possibile. Credo che con Verdi, e in *Rigoletto in primis*, questo si avverta con più forza proprio perché lui stesso fornisce delle indicazioni sulla musica molto legate alla parola scenica, famosa affermazione che proprio lui ha coniato. È un procedimento che ho applicato ad esempio quando ho diretto *Oberto, conte di San Bonifacio*, che è la sua prima opera. Quando mi sono trovato davanti quella partitura, che aveva un sapore donizettiano, sfogliandola mi sono domandato cosa potessi farci, legata com'è strumentalmente al mondo primo-ottocentesco. A un certo punto ho deciso di leggerla come se fosse stata scritta da Verdi maturo, inserendovi quegli accenti, soprattutto negli accompagnamenti, che sono tipici della musica verdiana, e allo stesso tempo dando risalto e importanza teatrale al testo. In questo modo l'ho resa veramente verdiana, pur essendo stata scritta da un giovane compositore che non aveva ancora capito esattamente quale fosse la sua direzione (che d'altro canto gli sarà chiara subito dopo, già ai tempi di *Nabucco*). Un altro elemento fondamentale, a mio avviso, sta nel lavoro svolto insieme al regista, con cui è necessario fare squadra. Se io predispongo un discorso musicale che non è strettamente legato a quello che accade in scena, lo spettacolo non decolla. Ormai è finito il tempo del teatro 'fermo', dove la gente sta appunto ferma e canta. Il mondo si è mosso in un'altra direzione, e io cerco sempre di capire cosa viene mostrato in scena. È un lavoro in più, perché non devo soltanto concordare parola e musica, ma considerare anche la scena, a differenza di quello che succedeva trent'anni fa, quando bastava proporre una buona esecuzione musicale. Nel teatro d'opera moderno non è più così.

Qualche parola, infine, sull'orchestrazione.

È una tipica orchestrazione di Verdi, naturalmente più moderna rispetto all'*Oberto*, e per certi versi anche illuminata, basti pensare al meraviglioso duetto Sparafucile-Rigoletto dove violoncello e contrabbasso all'unisono sono accompagnati dalle viole e dai violoncelli



Figurini per Rigoletto (duca). Incisioni colorate pubblicate da Ricordi poco dopo la prima assoluta al Teatro La Fenice, 1851.

senza i primi e i secondi violini. Sono adoperati solo gli strumenti a corda del registro scuro, a confermare quello che dicevo prima. Nel complesso c'è sicuramente un'idea di modernità, però l'organico strumentale è quello consueto nella produzione verdiana. Non c'è ancora quell'esaltazione strumentale che ascolteremo poi nel *Falstaff* o nell'*Otello*. Tuttavia già nel *Don Carlo*, opera che amo profondamente, sento un'idea di sinfonismo quasi 'alla tedesca', segno che l'orchestra, lungi dall'essere utilizzata come puro accompagnamento, diventa protagonista, quasi fosse un personaggio...

Daniele Callegari: “An opera with dark hues and great drama”

Daniele Callegari, protagonist of the Turandot that was staged at La Fenice in May 2019, is back to conduct the Orchestra and Choir of the Venetian Opera House with Rigoletto.

Maestro, you are an expert at interpreting Verdi ...

Yes, Verdi is one of the composers I have worked with most: of the twenty-seven he composed, I have conducted twenty-one. In this context *Rigoletto* is the one that I have had the chance to conduct the most often, and the first time was fifteen or twenty years ago. Amongst the numerous productions, there is one I remember in particular, which I did in Amsterdam in 2004, and which will be restaged in the coming year at the Liceu in Barcelona. It was by Monique Wagemakers and was highly successful. Other *Rigoletto* productions I remember are the one at the Paris Opera and the one in Munich, Bavaria ...

Victor Hugo's drama Le Roi s'amuse, which Rigoletto is based on, is a continuous alternation between the sublime and the common. Although this combination is a bit allusive in Verdi's opera, it is still there. Musically speaking, how are the highs and the lows represented?

I think this is a distinction that is applied to the creation of the characters themselves. There are also some *Leitmotivs* – if I may use the term – but they don't refer so much to specific themes as to particular moments in the plot. For example, the repeated C key that one can hear from the Symphony on: every time we play that note it's obvious straight away that Verdi is expressing the idea of a curse. The entire score of *Rigoletto* goes in a relatively new direction, above all, also as regards the composer's perception of theatre. What we're seeing is the recitative being turned into drama; it is no longer simply seen as a transitional moment between an aria and a cabaletta. So to go back to your question, it is obvious that there are going to be melodic lines that are clearly unrefined, such as the duke's cabaletta, and moments of sweetness and poetry such as Gilda's aria, in which the atmosphere is determined by the sound of a faint oboe.

You mentioned the theme of a curse. Where does this appear in the opera?

It appears continuously and it can be felt during the events leading up to the finale. It perseveres with the C 'pedal' I mentioned earlier. Anyone involved in it is presented

with a darker composition, starting with Monterone, who introduces it and, as coincidence will have it, is a bass. But the predominant shade in *Rigoletto* is dark: just think of the duet between Sparafucile and the protagonist. My intention, also in the light of the strong, emphatic lines of Damiano Michieletto's direction, is to give it a modern, contemporary interpretation. If one bases oneself on material from the critical edition, which is what I usually do when I'm conducting one of Verdi's operas, one moves away from the traditional emphasis.

What are the characteristics of the voices in relation to his earlier works?



Figurini per Rigoletto (Maddalena, Sparafucile). Incisioni colorate pubblicate da Ricordi poco dopo la prima assoluta al Teatro La Fenice, 1851.

I like to think that none of Verdi's operas are alike, and that during the composer's lengthy artistic career, *Rigoletto* was the result of this continuous development of his composition. From a vocal point of view, I don't think one can say that it is more difficult than *Ernani* or *Lombardi alla prima crociata*. Verdi showed such skill when writing voices that I don't think *Rigoletto* was any more difficult than the other operas. What might be more complex is what I was saying earlier, that is, becoming part of an interpretative process that is linked to the aspect of the theatre. And let's go back to the recitative, which is no longer linked to the idea of the early nineteenth century, belcanto, but is much more dramatic. I think that this is the most symbolic element. It is an opera without the concertato style, at least unless you consider the fi-

nale in the first scene with the band concertato. The construction of this opera is different to Verdi's earlier ones. It is full of duets and trios, and always requires interaction with someone else. With very few exceptions, for example the duke's aria or "Caro nome", it is always clearly dramatic. It has an almost 'exaggerated' intimacy. In reference to the critical edition mentioned earlier, which is one of the most beautiful ones available on Verdi by Casa Ricordi, the huge amounts of caption-indications in it are like the ones we find in *Falstaff*. Verdi's stance towards the dramatic is clear and cautious. One can sense how convinced he was when he decided to tackle this subject, with the idea that it would have had an extremely strong impact on the music world. He actually regarded it as his best opera ...

As the conductor, how do you manage to translate this tendency towards the dramatic, which never left Verdi after Rigoletto?

When I study an opera, no matter which, I always try to make the text and music interact as closely as possible. I think that with Verdi, and in *Rigoletto in primis*, one can sense this much more because he is the one who gives the indications about the music that are closely linked to the words, and he himself made a similar statement. This is the procedure I followed, for example, when I conducted *Oberto, Conte di San Bonifacio*, which was his first opera. When I found myself looking at that Donizetti-style score, leafing through it I asked myself what I could do, since instrumentally speaking it was bound to the early nineteenth-century world. At a certain point, I decided to interpret it as if it was one of Verdi's late works, adding the emphasis, above all regarding the accompaniment, which is so characteristic of Verdi's music, whilst also emphasising and placing greater dramatic importance on the text. In this way even though it had been written by a young composer who had not yet understood exactly in which direction he was going, (which was to become clear immediately afterwards, as early as *Nabucco*) it became pure Verdi. I believe that another fundamental element is working together with the director, which requires teamwork. If the musical discourse is not closely related to what is taking place on the stage, the performance cannot be a success. The times of 'static' opera where the characters stand still and sing are over here. The world has moved in another direction, and I always try to understand what is going on on the stage. It is additional work because not only do I have to make sure that the word and music are in harmony, but I also have to consider the scene, which was not the case thirty years ago, when the emphasis was on good musical interpretation. In modern opera this is no longer the case.

Lastly, what can you tell us about the orchestration?

The orchestration is typical of Verdi, obviously it's more modern than *Oberto*, and in a way it's also more enlightened; just think of the marvellous Sparafucile-Rigoletto duet where the cello and double bass are accompanied by the violas and cellos without the first and second violins. Confirming what I said earlier, he only uses string instruments with a dark register. Overall, there is definitely an idea of modernity, but the instrumental arrange-



Figurini per Rigoletto (Gilda). Incisioni colorate pubblicate da Ricordi poco dopo la prima assoluta al Teatro La Fenice, 1851.

ment is still characteristic of Verdi's production. The instrumental exaltation we are to hear in *Falstaff* or *Otello* has not yet appeared. Nevertheless, in *Don Carlo*, which is an opera that is very close to my heart, we can already sense the idea of an almost German-style symphonic nature, a sign that the orchestra is anything but a mere accompaniment, and instead has become the protagonist, almost as if it were a character...

«Il Rigoletto è la Semiramide del maestro Verdi»

a cura di Franco Rossi

Rileggere oggi le prime parole scritte dalla locale critica teatrale all'indomani della prima rappresentazione assoluta di *Rigoletto* fa senz'altro un certo effetto:

Un'opera come questa non si giudica in una sera. Ieri fummo come sopraffatti dalle novità: novità, o piuttosto stranezza, nel soggetto; novità nella musica, nello stile, nella stessa forma de' pezzi, e non ce ne femmo un intero concetto. Sente qualche cosa come dell'opera semi seria; comincia con una canzone a ballo, ha per protagonista un gobbo; muove da un festino e si termina, non con troppa edificazione, in una casa senza nome, dove si vende l'amore, e si contratta sulle vite degli uomini: è, insomma, *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo, netto e schietto, con tutti i suoi peccati. Il maestro, o il poeta, si presero d'un postumo affetto per la scuola satanica, ornai scaduta e tramontata; cercarono il bello ideale nel difforme, nell'orrido, mirarono all'effetto, non per le usate vie della compassione e del terrore, ma dello strazio dell'anima e del raccapriccio. In coscienza non possiamo lodar questi gusti.¹

Una tra le opere oggi più amate dal pubblico di tutto il mondo viene qui presentata cogliendone le novità estetiche, ma considerando come difetti quelli che sono i capisaldi di una nuova tendenza operistica e, soprattutto, non riconoscendo l'altissima portata 'etica' della vicenda. Queste parole riflettono l'opinione di alcuni componenti della classe dirigente veneziana – come Luigi Martello, responsabile della Imperial regia direzione generale di ordine pubblico – direttamente influenzata dalle autorità austriache comandate dallo spietato generale Gorzkowski, che aveva ripreso e largamente distrutto Venezia dopo l'eroica resistenza del 1849.²

La guerra aveva prosciugato le risorse economiche lagunari, con pesanti ricadute sulle stagioni teatrali successive: non era più il tempo di *Ernani*, come comprese e ammise lo stesso Verdi, che seppe tuttavia salvaguardare i propri interessi proponendo, con lungimiranza straordinaria, che il compositore non vendesse la partitura al teatro che l'aveva commissionato, ma ne rimanesse il proprietario, cedendone i diritti di volta in volta per la prima rappresentazione assoluta ed eventuali riprese. Se calava il vantaggio economico immediato, in caso di successo dell'opera ne sarebbe derivata una rendita assai generosa e durevole. E, come sappiamo, la formazione del repertorio dette ragione a Verdi.

Il 5 ottobre 1850 la stagione nasceva con tutti i crismi dell'ufficialità: alla presenza dei tre presidenti della Fenice, di Guglielmo Brenna (l'efficientissimo e potente segretario del teatro), del conte Giovanni Correr podestà di Venezia e dell'appaltatore prescelto Giovanni Battista Lasina venne firmato un lunghissimo capitolato d'appalto forte di ben

quarantatré articoli che, come d'uso, avrebbero dovuto esaurire ogni sorta possibile di futura contestazione. Come tradizione, la stagione sarebbe iniziata la sera di Santo Stefano per concludersi il 25 marzo successivo.³ L'articolo 9 cita come opera di apertura *Luisa Miller* di Verdi su libretto di Salvatore Cammarano; inoltre:

Un'opera seria di poesia e musica appositamente scritta pel Gran Teatro La Fenice dal maestro Giuseppe Verdi sopra libretto pure apposito di poeta a scelta del maestro stesso.

D'un'opera seria di poesia e musica appositamente scritta dal maestro Francesco Malipiero sopra libretto egualmente apposito di poeta a scelta del maestro [e la scelta ricadrà sul *Fernando Cortez*, su libretto dello stesso segretario del teatro].

L'opera seria del maestro cav: Gio: Pacini *Allan Cameron*, libretto di Francesco Maria Piave.

Due balli grandi eroici e spettacolosi, ed un balletto non minore di tre atti ed altrettante scene.

Con pari precisione vengono fissate le date per i restanti lavori: l'apertura della stagione dovrà essere accompagnata dal «Ballo grande spettacoloso *Caterina o La figlia del bandito*», mentre la seconda opera dovrà apparire non più tardi del 18 gennaio, la terza («che potrà esser quella appositamente scritta dal maestro Giuseppe Verdi») sarà messa in scena il 20 febbraio «circa», la quarta non più tardi del 10 marzo. Le cose andarono in realtà in modo diverso: dopo *Luisa Miller*, che inaugurò la stagione il 26 dicembre 1850, la rappresentazione della seconda opera, *Allan Cameron*, venne anticipata all'11 gennaio 1851, segno non troppo positivo, dal momento che il lungo protrarsi di un lavoro sulle scene è la prima garanzia del suo successo. Il primo febbraio fu giocoforza riprendere *Lucia di Lammermoor* («L'impresa assume l'obbligo di tenere in pronto uno spartito vecchio di sperimentata riuscita da sostituirsi a quella delle opere di obbligo che non avesse incontrato il pubblico aggradimento») e *Fernando Cortez*, quarta opera, venne anticipato al 18 febbraio. In attesa della consegna del *Rigoletto* prossimo venturo – e dato il poco successo di *Fernando Cortez* –, si dovette comunque ricorrere a un *Centone* (questa la definizione dei borderò, più pomposamente chiamato «Accademia» sui manifesti), e l'ultima opera, *Rigoletto* appunto, andò in scena l'11 marzo, con un solo giorno di ritardo sul previsto.

Altri articoli dell'appalto di particolare importanza sono il tredicesimo e il quattordicesimo, che fissano il cast impegnato nella stagione. Oltre a Giulia Sanchioli – che di lì a poco si sarebbe però resa indisponibile a interpretare *Luisa Miller* e sarebbe stata sostituita da Teresina Brambilla – vengono citati Raffaele Mirate come primo tenore assoluto («scrittura 16 febbraio 1850 col corrispettivo di effettive Aust:e L. 19.000») e Felice Varesi come primo basso baritono assoluto («scrittura 3 Aprile 1850 col rispettivo di effettive Aust:e L. 14.000»).

A conti fatti la stagione comprese quindi cinque opere e alcune serate fortemente composite, oltre ai balli: *Caterina o La figlia del bandito* (dieci recite), *Gisella* (diciotto recite, su musica di Giovanni Bajetti), *Faust* (ventuno recite, «ballo grande fantastico») ed *Esmeralda* (una sola recita in chiusura di stagione). I borderò delle serate riportano fedelmente incassi e presenze a teatro: l'inaugurale *Luisa Miller* con *La figlia del bandito* ebbe sette recite e un incasso di lire austriache 5.773,5 (media di 824,7); le presenze alla recita di Santo Stefano salgono a 1.022 persone, che da sole coprono oltre la metà del pubblico che vide quest'opera

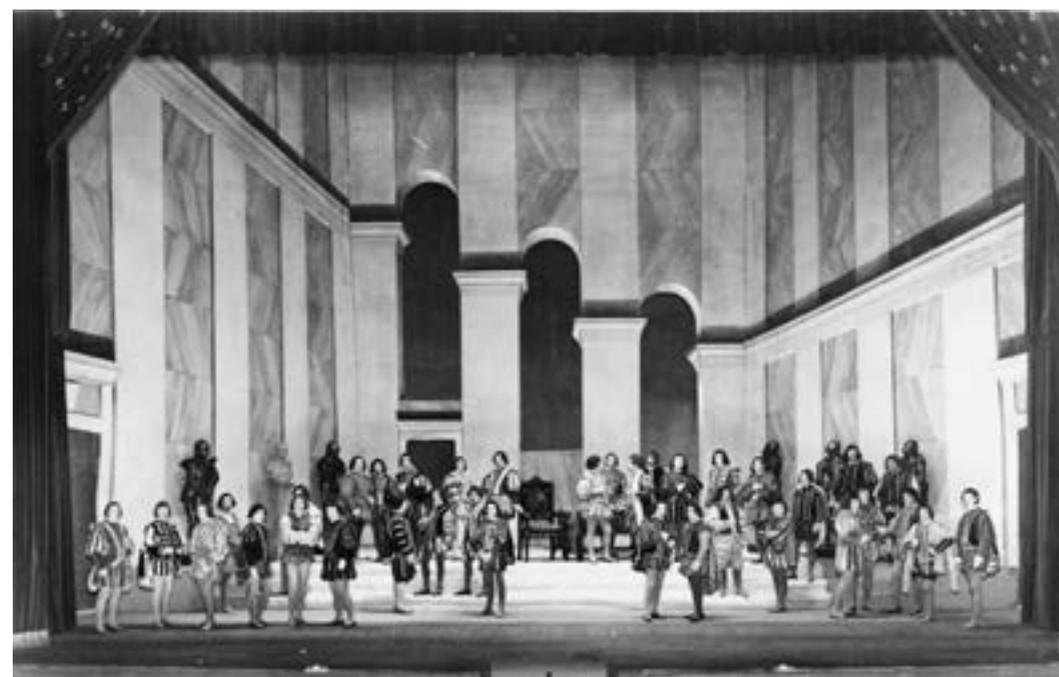


Foto di scena di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1940; regia di Domenico Messina, scene di Cipriano Efisio Oppo; allestimento del Maggio Musicale Fiorentino. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena di Rigoletto di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1944; regia di Augusto Cardì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

(in tutto 2.049 persone, con una media di 292,7 a serata). *Allan Cameron* e *La figlia del bandito* alternato a *Gisella*, ebbero ben dodici rappresentazioni, ma solo 1.919 persone (appena 160 a serata); l'incasso complessivo, di conseguenza, fu significativo, 5.418 lire, ma assai ridotto nella media (451,5 lire). Nonostante l'esordio in sordina (solo 238 persone alla recita inaugurale), le nove recite di *Lucia di Lammermoor* e *Gisella* attirarono 3.075 persone (341,6 a serata), mentre l'incasso sale a 8.803,5 lire (978 la media). Triste risultato invece per *Fernando Cortez* (abbinato a *Gisella* o a *Faust*): solo quattro recite le cui ben 1.909 presenze (477 a serata) e 5.416 lire di incasso (1.354 di media) sono principalmente giustificate dall'atteso *Faust* di Jules Perrot nelle ultime due recite; numerose le serate del *Centone* (cinque), ma con sole 1.322 presenze (264,4 a serata) nonostante l'incasso di ben 7.002 lire (1.400 la media). È quindi con un profondo sospiro di sollievo che l'impresario e la dirigenza accolsero la notizia delle quattordici recite continuative di *Rigoletto* e *Faust/Esmeralda*: ben 7.667 persone presenziarono allo spettacolo, con un picco alla inaugurazione (705 persone) e alla sera del 27 marzo (con *Esmeralda*: 872 persone). Ottimo di conseguenza anche l'incasso: 25.696 lire, con una media a serata di 1.835,4 lire. Al di là delle geremiadi sul soggetto scabroso, un riconoscimento immediato dell'interesse del pubblico emerge dalla lettura del prosieguo della recensione citata in apertura:



Foto di scena di Rigoletto di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1944; regia di Augusto Cardì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

E l'opera ciò non per tanto ebbe il più compiuto successo, e il maestro fu quasi ad ogni pezzo festeggiato, richiesto, acclamato, e due se ne dovettero anche ripetere. E nel vero, stupendo, mirabile è il lavoro della strumentazione; quell'orchestra ti parla, ti piange, ti trasfonde la passione, quasi dissi, il concetto nel cuore; ti colpisce con soavi, ingegnosi passaggi, con peregrine armonie imitative; mai non fu più possente l'eloquenza de' suoni. Meno splendida, o che ci parve così al primo udirla, è la parte del canto. Ella si discosta dallo stile usato finora, perché manca di grandiosi pezzi d'insieme, e appena ci si notano un quartetto, e un terzetto, nell'ultima parte, di cui né meno non si afferrò perfettamente tutto il pensiero musicale. Ha copia invece d'arie e duetti, alcuni de' quali, e pel canto e per novità di frasi e di cadenze, per certo loro originale andamento, sono invero graziosissimi, e fecero la più gagliarda impressione: come quelli tra la donna e il baritono, nel primo e nel second'atto; l'a due vaghissimo di lei e del tenore nel primo, che fu mestieri ripetere; onore pur concesso alla cabaletta del secondo duetto col baritono, che, quanto a brio e larghezza d'istrumentazione e di motivo, può paragonarsi a' più bei duetti d'un tempo, e d'altro stile. Bellissimo, ed anche stupendamente eseguito, benché passasse inosservato, ci sembrò il coro che chiude il prim'atto; come pure leggiadrissima e tutto popolare per la facile e vivace cantilena, che più volte fra l'atto ripetesi, è una romanza del tenore nel terzo, ed ella già cominciava ieri sera a canticchiarsi dalle genti che uscian dal teatro; tanto intimamente l'avevan sentita!

Con altrettanta e forse persino maggiore celerità il compositore riusciva a chiudere il proprio contratto con Ricordi, ottenendo i primi risultati di quella soddisfazione economica



Foto di scena di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1945; regia di Augusto Cardì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

sulla quale contava.⁴ Piave, Brenna e la Presidenza riuscirono d'altra parte a convincerlo che non sarebbe stata una gran perdita concedere alla stessa cifra la facoltà di disporre del materiale anche per eventuali recite fenicee in stagioni successive, che non solo ci furono, ma anche in brevissimo tempo (nell'anno successivo e dopo altre due stagioni ancora una volta).

Il pieno e compiuto successo dell'opera è anche testimoniato da una nuova recensione sulla «Gazzetta» del 21 marzo a ridosso dalla conclusione della stagione, scelta inusuale per l'importante periodico veneziano. Anche se continua a insistere sulla scabrosità della trama, stavolta il giornalista è costretto a sottolineare con maggior decisione la brillantezza dell'azione e le novità di una musica che certamente viola in molti scorci la struttura delle forme chiuse:

Il *Rigoletto* andò ogni sera crescendo nelle grazie delle persone, e alcune parziali bellezze, che a tutta prima non s'erano avvertite, furono nelle susseguenti rappresentazioni notate. Mai l'estro del Verdi non fu più felice, né più feconda la vena. Lo spartito è condotto con grande amore; è tutto sparso di leggiadri e cari pensieri; cantan le voci e canta l'orchestra. Il *Rigoletto* è la *Semiramide* del maestro Verdi: in esso ei mutò fare, ascoltò i consigli della pubblica voce, e moderò l'intemperanza degli strumenti, rendendone meno superbo il rumore. È questo uno dei più bei caratteri dei grandi ingegni, piegare alla critica giusta. Il concetto della sua opera manifestamente si vede: ei mirò in modo precipuo alla



Foto di scena di *Rigoletto* di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1966; regia di Rexford Harrower, scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. In scena: Rina Pallini (Giovanna), Daniela Mazzuccato Meneghini (Gilda), Ottavio Enigaresco (Rigoletto). Archivio storico del Teatro La Fenice.

espressione; colorò con la nota non pur la parola, ma la situazione, e ne raggiunse sovraneamente il punto. L'azione, come altra volta dicemmo, s'apre in un festino, che dà in casa sua quel buon soggetto del duca di Mantova; persona, per onore d'Italia, fantastica, immaginaria, e che sotto a' suoi panni asconde il Francesco I di Francia, così ben conciato da Victor Hugo nel *Roi s'amuse*.

La lunga e complessa storia del *Rigoletto*, dalla sua genesi alle sue prime recensioni è oggi ben conosciuta grazie al lavoro di innumerevoli studiosi che hanno potuto beneficiare della ricchissima documentazione conservata negli archivi dell'Istituto Nazionale di Studi verdiani di Parma e, soprattutto, presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice. I documenti già noti – spesso preziosi autografi di ingente valore sul mercato antiquario – costituiti dall'ingente carteggio tra il compositore, il librettista, il segretario Guglielmo Brenna e la presidenza della Nobile Società proprietaria sono stati in larga parte studiati ed editi.⁵ Nei faldoni dell'Archivio un ulteriore documento è apparso solo recentemente, una minuta trascurata anche dagli specialisti ma sicuramente redatta dalla penna di Giuseppe Verdi, che fissa quattro punti:

1. Disporre pei violini e contra bassi sul palco
2. Prova di *Banda sola*

3. Domani (*Domenica*) prova a cembalo con tutte le seconde parti
 4. Figurini, e continuare il travestimento della 1. Donna
- Visto, a tutta [..., ...] del Poeta Piave.⁶

È ragionevole pensare che il documento, del tutto privo di data, debba essere datato immediatamente a ridosso della prova generale, tenutasi probabilmente lunedì 10 marzo, e dunque sia stato scritto sabato 8 marzo. Anche questo foglio contiene informazioni scarse ma preziose, che attestano lo scrupolo con cui Giuseppe Verdi sovrintendeva agli allestimenti dei suoi lavori. È quindi un altro tassello che arricchisce ulteriormente le nostre conoscenze sull'operista principe d'Italia, oltre che la già importantissima selva di documenti che l'Archivio storico del Teatro La Fenice mette a disposizione di appassionati e studiosi.

¹ «La Gazzetta di Venezia», 12 marzo 1851.

² «Sua Eccellenza il signor governatore militare cavalier de Gorzkowski [...] mi ha ordinato di partecipare a codesta nobile Presidenza ch'egli deplora che il poeta Piave ed il celebre maestro Verdi non abbiano saputo scegliere altro campo per far emergere i loro talenti che quello di una ributtante immoralità ed oscura trivialità, qual è l'argomento del libretto intitolato *La maledizione*, per la di cui produzione, sulle scene della Fenice, codesta Presidenza ebbe a presentarle. La prelodata Eccellenza Sua ha quindi trovato di vietarne, assolutamente, la rappresentazione, e vuole che in pari tempo io renda avvertita codesta Presidenza di astenersi da ogni ulteriore insistenza in proposito»; lettera di Luigi Martello alla Presidenza del Gran Teatro La Fenice, del 28 novembre 1850, Archivio storico, busta 433 (Cartella 26 Spettacoli); tutti i documenti citati in seguito vengono da questa filza; una gran parte di essi, esaurientemente commentati e inquadrati nel contesto storico ed estetico, sono stati pubblicati da MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 185-266.

³ I cinque giorni di proroga fino al 30 marzo, che oggi conosciamo alla luce delle locandine e dei borderò superstiti, sono comunque contemplati nella magica parolina «circa» che appare a conclusione del primo articolo.

⁴ L'editore, a sua volta, tutelava la propria posizione: «AVVISO MUSICALE. Giovanni Ricordi, editore di musica, ha fatto acquisto, in virtù di regolari contratti, della proprietà esclusiva, assoluta e generale per tutti i paesi degli spartiti per le rappresentazioni, delle riduzioni a stampa d'ogni genere, e dei relativi libri di poesia, delle opere seguenti: *Rigoletto*» «La Gazzetta di Venezia», 18 marzo 1851).

⁵ Sotto l'aspetto documentario, oltre che critico, lo studio più ricco è il già citato CONATI, *La bottega della musica*.

⁶ Il foglio, di mm 283 x 197, riporta anche il timbro tondo «SOCIETÀ DEL GRAN TEATRO LA FENICE», con al centro il simbolo del teatro; Archivio storico, busta 433 (Cartella 26 Spettacoli); lo si veda riprodotto a p. 129.

Rigoletto al Teatro La Fenice

Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave, musica di Giuseppe Verdi; ordine dei personaggi: 1. Il duca di Mantova 2. Rigoletto 3. Gilda 4. Sparafucile 5. Maddalena 6. Giovanna 7. Il conte di Monterone 8. Marullo 9. Matteo Borsa 10. Il conte di Ceprano 11. La contessa di Ceprano 12. Un usciere di corte 13. Un paggio della duchessa.

1850-1851 - *Stagione di carnevale-quaresima*

11 marzo 1851 (14 recite).

1. Raffaele Mirate 2. Felice Varesi 3. Teresina Brambilla 4. Feliciano Pons 5. Annetta Casaloni 6. Laura Saini 7. Paolo Damin 8. Francesco De Kunert 9. Angelo Zuliani 10. Andrea Bellini 11. Luigia Morselli 12. Antonio Rizzi 13. Annetta Modes Lovati – Dir.: Gaetano Mares; M° coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja; macch. Fratelli Caprara.

1851-1852 - *Stagione di carnevale-quaresima*

5 febbraio 1852 (17 recite).

1. Lodovico Graziani 2. Filippo Coletti 3. Kattinka Evers 4. Agostino Rodas 5. Carolina Ghedini 6. Laura Saini 9. Angelo Zuliani 10. Andrea Bellini 11. Palmira Prinetti 13. Annetta Mas – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; M° coro: Luigi Carcano; scen.: Giuseppe Bertoja; macch.: Fratelli Caprara.

1853-1854 - *Stagione di carnevale-quaresima*

19 marzo 1854 (5 recite).

1. Raffaele Mirate 2. Giovanni Battista Bencich 3. Augusta Albertini 4. Pietro Vialetti 5. Irene Secci Corsi 6. Laura Saini 7. Marco Ghini 8. Placido Meneguzzi 9. Angelo Zuliani 10. Antonio Rossetti 11. Luigia Morselli 13. Enrichetta Piconi – M° conc: Gaetano Mares; M° coro: Luigi Carcano; dir. sc.: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja; macch.: Fratelli Caprara.

1875 - *Stagione d'estate*

31 luglio 1875 (3 recite).

1. Andrea Marin 2. Victor Maurel 3. Emma Alban 4. Eraclito Bagagiolo 5. Barbara Marchisio – M° conc: Enrico Bevignani; M° coro: Domenico Acerbi; cost.: Davide Ascoli.

1875-1876 - *Stagione di carnevale-quaresima*

8 gennaio 1876 (9 recite; in quattro atti).

1. Luigi Filippi Bresciani 2. Francesco Graziani 3. Etelka Gérster 4. Gaetano Monti 5. Rosa Bernstein – M° conc.: Emilio Usiglio; M° coro: Domenico Acerbi; cost.: Davide Ascoli.

1886 - *Stagione d'estate*

3 agosto 1886 (2 recite; in quattro atti).

1. Giuseppe Oxilia 2. Giuseppe Kaschmann 3. Mariannina Lodi 4. Aristodemo Sillich 5.

Giulia Novelli 6. Adele Poli 7. Ferruccio Gori 8. Vittorio Navarini 9. Giovanni Masetti 10. Antonio Volponi 11. Enrichetta Olivieri – M° conc.: Riccardo Drigo; M° coro: Raffaele Carcano; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

1910-1911 - *Stagione di carnevale*

17 dicembre 1910 (6 recite).

1. Nunzio Bari 2. Ernesto Caronna (Domenico Viglione Borghese) 3. Elisa Allegri (Cora Kempère) 4. Eraclito Bagagiolo 5. Luisa Buisson 7. Angelo Zoni – M° conc.: Gianni Bucceri; M° coro: Vittore Veneziani.

1914-1915 - *Stagione di carnevale*

7 gennaio 1915 (2 recite; in quattro atti).

1. Attilio Salvaneschi 2. Mario Sammarco 3. Olga Simzis 4. Luigi Silvestri 5. Maria Passari 6. Leonilde Gianni 7. Angelo Zoni 8. Giuseppe Pacchi ani 9. Luigi Milanese 10. Vittorio Rizzardo 11. Leonilde Gianni 12. Angelo Fino 13. Maria Costantini – M° conc.: Giovanni Zuccani; M° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Italo Capuzzo.

1920 - *Stagione di primavera*

7 aprile 1920 (5 recite).

1. Luigi Marini 2. Edoardo Faticanti 3. Toti Dal Monte 4. Emilio Sesona 5. Renata Pezzati 6. Elvira Lucca – M° conc.: Giovanni Baldi Zenoni; M° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Ezio Cellini.

1921 - *Stagione d'autunno*

12 novembre 1921 (6 recite; opera-ballo in un prologo e tre atti).

1. Michele Fleta (Lionel Cecil) 2. Talien Segura 3. Lea Tumbarello 4. Antonio Righetti 5. Bianca Moreno 6. Silvia Bruschi 7. Andrea Mongilli 8. Giuseppe Pacchiani 9. Carlo Gislon 10. Edoardo Vettore 11. Silvia Bruschi 13. Emma Cavalli – M° conc.: Antonio Guarnieri; M° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Carlo Farinetti.

1940 - *Stagione lirico-sinfonica dell'anno XVIII*

23 gennaio 1940 (4 recite; in quattro atti).

1. Ferruccio Tagliavini 2. Alessandro De Sved 3. Attilia Archi (Rina Pellegrini) 4. Gianfelice De Manuelli 5. Pina Ulisse 6. Natalia Nicolini 7. Piero Passarotti 8. Nicola Rakovski 9. Mario Tinti 10. Piero Zennaro 11. Laura Galli 12. Aldo De Fenzi 13. Ada Boschetti – M° conc: Vittorio Gui (Giuseppe Morelli); M° coro: Sante Zanon; reg.: Domenico Messina; bozz.: Cipiriano Efsio Oppo; cor.: Carletto Thieben; all. scen: Maggio musicale fiorentino.

1942 - *Stagione lirica d'autunno - XX*

3 ottobre 1942 (3 recite; in quattro atti).

1. Amerigo Gentilini 2. Carlo Tagliabue 3. Emilia Carlino 4. Bruno Sbalchiero 5. Bianca Montali Berti 6. Carmen Tornari 7. Camillo Righini 8. Ildebrando Santafè 9. Luigi Nardi

10. Angelo Zoni – M° conc: Gianandrea Gavazzeni; M° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Frigerio; scen. ditta Sormani.

1943-1944 - *Manifestazioni dell'anno teatrale*

11 gennaio 1944 (1 recita; in quattro atti).

1. Mario Filippeschi 2. Gino Bechi 3. Liana Grani 4. Duilio Baronti 5. Vanda Del Lago – M° conc: Armando La Rosa Parodi; M° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardi.

1945 - *Stagione lirica di primavera*

23 maggio 1945 (4 recite; in quattro atti).

1. Aldo Poyesi 2. Piero Biasini 3. Sabina Orelia-Actis 4. Marco Stefanoni 5. Vanda Del Lago 6. Giacinta Berengo-Gardin 7. Vladimiro Baranskij 8. Alessandro Pellegrini 9. Enrico Giani 10. Sebastiano Ruffato 11. Luisa Pianezzola – M° conc: Nino Sanzogno (Ettore Gracis); M° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardi.

1950-1951 - *Stagione lirica di carnevale*

27 gennaio 1951 (4 recite; in quattro atti).

1. Gianni Poggi 2. Carlo Tagliabue 3. Dolores Wilson 4. Marco Stefanoni 5. Fernanda Cadoni 6. Mafalda Chiorboli Gasperi 7. Attilio Barbesi 8. Dmitri Lopatto 9. Guglielmo Torcoli 10. Duilio Baronti 11. Anita Pennoni 12. Rino D'Este 13. Adalgisa Giordano – M° conc: Vittorio Gui; M° coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro; bozz.: Nicola Benois; real. scen.: Bruno Montonati; cor.: Ria Lignani; forn. scen.: Teatro La Fenice, Venezia.

1955 - *Grandi spettacoli lirici in campo Sant'Angelo*

5 agosto 1955 (2 recite; in quattro atti).

1. Isidoro Antonioli 2. Dino Dondi (Aldo Protti) 3. Renata Ferrari Ongaro (Vivalda Guastini) 4. Agostino Ferrin 5. Tina Pradella 6. Anna Lia Bazzani 7. Alessandro Maddalena 8. Uberto Scaglione 9. Pino Castagnoli 10. Alessandro Pellegrin 11. Gina Bussolin – M° conc: Riccardo Bottino; M° coro: Sante Zanon; reg.: Mario Lanfranchi; cor.: Mariella Turitto Alessandri; ball.: Vera Veghin, Alessandra Vianello; forn. cost.: Casa d'arte Imperia e Casa d'arte La Fenice, Venezia.

1962 - *Stagione lirica di primavera*

11 giugno 1962 (6 recite; quattro atti).

1. Alfredo Kraus (Angelo Mori) 2. Cornell MacNeil (Orazio Gualtieri) 3. Renata Scotto 4. Bruno Marangoni 5. Gabriella Carturan 6. Annalia Bazzani 7. Giovanni Antonini 8. Virgilio Carbonari 9. Ottorino Begali 10. Uberto Scaglione 11. Cavel Armstrong 12. Saverio Durante; 13. Adalina Grillato – M° conc: Gianandrea Gavazzeni; M° coro: Sante Zanon; reg.: Sandro Bolchi; bozz.: Nicola Benois; cor.: Mariella Turitto; all.: Teatro La Fenice, Venezia.

1966 - *Stagione lirica di primavera*

18 maggio 1966 (4 recite; in quattro atti).

1. Angelo Mori 2. Ottavio Enigaresco 3. Daniela Mazzucato Meneghini 4. Ruggero Raimondi 5. Rosa Laghezza 6. Rina Pallini 7. Alessandro Maddalena 8. Alberto Carusi 9. Mario Guggia 10. Franco Federici 11. Rosanna Bacchiani 12. Federico Ricci 13. Zenaida Santa Luz – M° conc: Carlo Franci; M° coro: Corrado Mirandola; reg.: Rexford Harrower; scen. e cost.: Lorenzo Ghiglia; cor.: Mariella Turitto.

1971-1972 - *Stagione lirica*

18 febbraio 1972 (6 recite; in quattro atti).

1. Giacomo Aragall 2. Piero Cappuccilli 3. Maddalena Bonifaccio (Rosetta Pizzo) 4. Ivo Vinco (Alessandro Maddalena) 5. Silvana Mazzieri 6. Annalia Bazzani 7. Giovanni Antonini 8. Bruno Tessari 9. Guido Fabbris 10. Uberto Scaglione 11. Marisa Salimbeni 13. Elisabetta Cherri – M° conc: Jesús López-Cobos; M° coro: Corrado Mirandola; reg.: Sandro Bolchi; scen. e cost.: Giulio Coltellacci; cor.: Vera Veghin; all.: Teatro La Fenice, Venezia, CTC, Milano.

1975-1976 - *Stagione lirica*

1 febbraio 1976 (6 recite).

1. Vittorio Terranova 2. Mario Sereni 3. Rosetta Pizzo 4. Alessandro Maddalena 5. Laura Bocca 6. Annalia Bazzani 7. Giovanni Antonini 8. Paolo Cesari 9. Guido Fabbris 10. Uberto Scaglione 11. Marisa Salimbeni 12. Bruno Tessari 13. Maria Loredana – M° conc: Carlo Franci; M° coro: Aldo Danieli; reg.: Carlo Maestrini; scen. e cost.: Giulio Coltellacci; cor.: Egilda Cecchini; all.: CTC, Milano.

1991-1992 - *Manifestazioni del Bicentenario del Gran Teatro La Fenice*

17 gennaio 1992 (9 recite).

1. Vincenzo La Scola (Fernando De La Mora) 2. Leo Nucci (Michael Lewis) 3. June Anderson (Maureen O'Flynn) 4. Franco De Grandis (Francesco Ellero D'Artegna) 5. Serena Lazzarini (Mariana Pentcheva) 6. Antonella Trevisan 7. Giancarlo Pasquetto 8. Orazio Mori 9. Pierre Lefebvre 10. Franco Boscolo 11. Gianna Radegondi 12. Giovanni Antonini 13. Cosetta Tosetti – M° conc: Vjekoslav Sutej; M° coro: Marco Ghiglione; reg.: Andrei Serban; scen.: Gianni Quaranta; cost.: Dada Scaligeri.

1996-1997 - *Stagione di lirica e balletto*. PalaFenice al Tronchetto

20 aprile 1997 (8 recite).

1. Pietro Ballo (Francesco Grollo) 2. Leo Nucci (Carlo Guelfi, Horiuchi Yasuo) 3. Giusy Devinu (Mina Yamazaki Tasca) 4. Franco De Grandis (Riccardo Ferrari) 5. Monica Minarelli (Svetlana Sidorova) 6. Maria Vittoria Paba 7. Andrea Papi (Horiuchi Yasuo) 8. Giuseppe Zecchillo 9. Mario Guggia (Aldo Bottion) 10. Mattia Nicolini 11. Micaela Carosi 12. Renzo Stevanato 13. Rossella Guarracino – M° conc: Tiziano Severini; M° coro: Giovanni Andreoli; reg.: Lamberto Puggelli; scen. e cost.: Luisa Spinatelli; all. Teatro Regio, Torino.

2001 - *Stagione di lirica e balletto*. Teatro Malibran

30 novembre 2001 (5 recite).

1. Fernando Portari 2. Antonio Salvadori 3. Cinzia Forte 4. Eldar Aliev 5. Claudia Marchi 6. Antonella Trevisan 7. Danilo Rigosa 8. Armando Gabba 9. Enrico Cossutta 10. Franco Boscolo 11. Maria D'Alessio 12. Paolo Drigo 13. Bernadette Lucarini – M° conc: Angelo Campori; M° coro: Giovanni Andreoli; reg. e scen.: Stéphane Braunschweig; cost.: Thibault Vancaerenbroeck; cor.: Barbara Manzetti; all.: Teatro La Fenice, Venezia, Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles.

Rigoletto in *tournée* con il Teatro La Fenice

1966 - Stuttgart, Staatsoper; Dortmund, Grosses Haus

7, 10 maggio 1966 (2 recite; quattro atti).

1. Angelo Mori 2. Aldo Protti 3. Gianna D'Angelo 4. Ruggero Raimondi 5. Rosa Laghezza 6. Rina Pallini 7. Alessandro Maddalena 8. Alberto Carusi 9. Mario Guggia 10. Franco Federici 11. Rosanna Bacchiani 12. Federico Ricci 13. Zenaida Santa Luz – M° conc: Carlo Franci; M° coro: Corrado Mirandola; reg.: Rexford Harrover scen. e cost.: Lorenzo Ghiglia; cor.: Mariella Turitto.

1971 - Lausanne, Théâtre de Beaulieu

16 ottobre 1971 (2 recite; quattro atti).

1. Umberto Grilli 2. Mario Zanasi 3. Maria Luisa Cioni 4. Alessandro Maddalena 5. Silvana Mazzieri 6. Annalia Bazzani 7. Giovanni Antonini 8. Bruno Tessari 9. Oslavio Di Credico 10. Uberto Scaglione 11. Annalia Bazzani 13. Marisa Salimbeni – M° conc: Jesús López-Cobos; M° coro: Corrado Mirandola; reg.: Lamberto Puggelli; scen. e cost.: Lorenzo Ghiglia; cor.: Vera Veghin. all.: Teatro La Fenice, Venezia.

Divertimento e dolore da Hugo a Verdi

di Guido Paduano

dedicato alla memoria di Francesco Orlando

I.

In *Rigoletto*, come nel suo ipotesto *Le Roi s'amuse*, è nettissima l'opposizione delle categorie morali, quale solennemente si esprime nel verso con cui il protagonista commissiona a Saltabadil/Sparafucile l'omicidio del re/duca: «Il s'appelle le crime, et moi le chatiment» (IV, 3; Piave traduce alla lettera).

Delitto e castigo della femminilità violata, e dell'onore familiare in tal modo macchiato: non solo nella persona della figlia del buffone, ma nella serialità del libertino, già denunciata dal primo dei padri offesi a comparire sulla scena (Saint-Vallier/Monterone), autore della maledizione che innerva tutta la vicenda drammatica e 'sostituito' dal buffone quando nella maledizione egli stesso ha perso fiducia.

La drammatizzazione e anzi la paradossalità del castigo nascono dal fatto che la relazione etica ribalta (o meglio si propone di ribaltare) quella socio-politica: l'apparente impunità del libertino è infatti solo uno degli aspetti del potere assoluto che egli detiene, e che in Hugo proclama con violenza rivendicando la 'proprietà' del buffone davanti alla sua stessa figlia (III, 2):

Ton père! mon bouffon! mon fou! mon Triboulet!
Ton père! Il est à mai! J'en fais ce qui me plaît!
Il veut ce que je veux!¹

Di conseguenza la vendetta di Triboulet diventa icona della rivincita degli oppressi, tema che nel testo di Verdi è affidato a una sola, scultorea frase (III, 9):

Ora mi guarda, o mondo!
Quest'è un buffone, ed un potente è questo!
Ei sta sotto a' miei piedi!

La trasformazione del re di Francia Francesco I in un anonimo duca di Mantova si è alleata alla condensazione melodrammatica nel portare alla soppressione di quella che in Hugo era invece, da parte di Triboulet, una vasta ebbrezza del potere in proporzione

del livello qualitativo del potere abbattuto; essa si manifestava nella prima scena dell'atto quinto, che contiene la febbrile attesa del *corpus delicti*, attraverso la disamina del ruolo del re creduto ucciso, fulcro dell'equilibrio planetario, responsabile ultimo della guerra o della pace universale (v, 1):

Songer que si demain Dieu disait à la terre:
– Ô terre, quel volcan vient d'ouvrir son cratère?
Qui donc émeut ainsi le chrétien, l'ottoman,
Clement-Sept, Doria, Charles-Quint, Soliman?
Quel César, quel Jésus, quel guerrier, quel apôtre
jette les nations ainsi l'une sur l'autre?
Quel bras te fait trembler, terre, comme il lui plaît?
La terre avec terreur répondrait: Triboulet! –

Quando poi Triboulet ha nelle sue mani il sacco col cadavere, abbiamo addirittura, sempre *ad maiorem gloriam* del vendicatore, ad amplificazione retorica della sua indiretta e tragica vanità, una sorta di elogio delle virtù militari del re, col ricordo mitologico della battaglia di Marignano (v, 3).

Peraltro la sobrietà verdiana ha anche valore semantico, in quanto l'impegnativo scenario internazionale disegnato da Triboulet non ha riscontro nella funzione drammaturgica del potere, che si realizza invece tutta e sola nell'esercizio del piacere, del *divertimento* segnalato nel titolo: il piacere sessuale e quello della sopraffazione che gli si accompagna, e che individua una parte essenziale del piacere stesso nel dolore delle vittime: come dice il signor de Cossé, marito di una dama corteggiata dal re, e modello del conte di Ceprano, «Un puissant en gaité ne peut songer qu'à nuire» (I, 3).

Che non sia poi troppo importante se il libertino è anche il vincitore di Marignano e l'interlocutore di Carlo v e di Solimano il Magnifico, risulta con tutta evidenza dal fatto che l'odio-ribellione-rivincita di Triboulet verso il suo padrone ha *anche* carattere classista: individua cioè nel re non solo una *persona* corrotta, ma anche il rappresentante, e dunque il simbolo – lui *roi gentilhomme* come Triboulet crede di apostrofarlo dentro il sacco – di una classe corrotta.

La fobia che porta Triboulet a rinchiudere in casa la figlia, sotto la custodia della corruttibilissima Dame Bélarde, prende forma nell'immagine di «Comme les débauchés vont courant par la ville! / Oh! les seigneurs surtout!» (II, 3).

Quando il rapimento è stato consumato, e ai suoi schernitori Triboulet rivela che Blanche è sua figlia e non la sua amante, porgendo cioè la verità sacrosanta della famiglia al posto del pettegolezzo piccante, accompagna la rivelazione con una similitudine brachilogica che assimila la controparte agli animali predatori (III, 3):

Les loups et les seigneurs n'ont-ils pas leur famille?
Ne puis-je avoir aussi la mienne?

E peraltro la nobiltà, oggetto d'odio perché, culturalmente omogenea al sovrano, lo autorizza e ne è autorizzata alle medesime nefandezze, è insieme anche oggetto di di-

sprezzo perché vittima compiacente di quel medesimo sovrano, ruffiana dei suoi piaceri sul corpo delle proprie donne (III, 3):

Vous lui vendriez tous, si ce n'est déjà fait,
[...]
toi ta femme, Brion! Toi ta sœur! Toi ta mère!

Cossé è un'eccezione, tant'è vero che dalla sua affermazione sopra citata gli altri cortigiani presenti non tardano a dissociarsi (I, 3):

Cossé, vous avez tort. Il est très important
de maintenir le roi gai, prodigue et content.

In violenta antitesi con questo mondo Triboulet rivendica la sanità morale della classe da cui proviene, e che può oscillare tra le denominazioni di *bourgeoisie* e di *peuple*.

Già all'inizio, quando il re gli parla di un'avventura con una donna ignota, ma certamente borghese (per tale definita dalla casa e dall'ambiente in cui vive), e si tratta proprio di Blanche, il buffone lo ammonisce dall'interno della propria presunta complicità (I, 4):

Prenez garde!
Une bourgeoisie! Ô ciel! Votre amour se hasarde.
Les bourgeois sont parfois de farouches Romains.
Quand on touche à leur bien, la marque en reste aux mains.
Tenez, contentons-nous, fous et rois que nous sommes,
des femmes et des sœurs de vas bons gentilhommes.

Un lampo di ironia tragica attraversa questa proposizione, giacché mentre Triboulet è convinto di difendere la propria classe, difende invece la propria persona. A carte scoperte, nella grande requisitoria contro i cortigiani successiva al rapimento della figlia, mostrerà minacciosamente la propria mano, «main qui n'a rien d'illustre, / main d'un homme du peuple, et d'un serf, et d'un rustre» (III, 3).

Non è per nulla sorprendente che l'opposizione delle classi sia scomparsa dall'opera lirica, per eccellenza terreno delle emozioni e dei conflitti personali: si pensi a quale più elaborato impianto storico-ideologico aveva rinunciato Verdi appena due anni prima con *Luisa Miller*, intonando su libretto di Cammarano *Kabale und Liebe*, la più dura delle trame schilleriane.

In *Rigoletto* una tenue traccia del tema si può intravedere nell'invettiva «Cortigiani, vil razza dannata», che tuttavia investe non una classe ma un gruppo specifico di persone responsabili di una specifica azione; per il resto la sua censura ha lasciato del tutto immutati due punti del libretto. Il primo è la scelta di Gilda, «Signor né principe – io lo vorrei, / sento che povero – più l'amerei» (I, 12), dove sembra appunto effetto di pura sensibilità quello che Hugo presenta come effetto dell'educazione paterna, con la sua ossessiva polemica contro i *seigneur*. Il secondo è il momento in cui la requisitoria di Rigoletto si piega a un approccio inaspettatamente dolce verso «Marullo... signore, / tu ch'hai l'alma gentil



Piero Cappuccilli interpreta Rigoletto al Teatro La Fenice, 1972. Archivio storico del Teatro La Fenice.

come il core» (II, 4). Il pubblico dell'opera, che già non può riconoscere nel paranomastico nome di Marullo Clément Marot, uno dei maggiori poeti del Cinquecento francese (oltre che *valet de chambre* di Francesco I), ancor meno è in grado di riconoscere il motivo di questa preferenza – vi legge semmai una risorsa arbitraria della disperazione. Ma in Hugo Triboulet sceglie Marot perché non è nobile (III, 3):

Marot, tu t'es de mai bien assez réjoui,
si tu gardes une âme, une tête inspirée,
un cœur d'homme du peuple, encor, sous ta livrée,
où me l'ont-ils cachée, et qu'en ont-ils fait, dis?
Elle est là, n'est-ce pas? Oh, parmi ces maudits,
faisons cause commune en frères que nous sommes.

II.

La coppia oppositiva divertimento/dolore, alla quale siamo approdati attraverso la precisazione, più che non la modifica, delle precedenti (delitto/castigo, soggetto/oggetto di piacere), si differenzia da loro perché non è altrettanto squadrata e rigorosamente distribuita fra le parti in causa; al contrario, è attraversata da una inquieta dialettica di ambiguità, collusioni, lacerazioni.

Di questa dialettica intendo occuparmi, anticipando fin d'ora che in parte, soprattutto quella che concerne il protagonista, essa si trasmette dall'ipotesto all'opera; in parte, soprattutto per ciò che concerne l'antagonista, si sviluppa nel testo di Verdi in modo del tutto innovativo.

Consideriamo intanto il primo punto.

In quanto buffone di corte, Triboulet ha competenza professionale sul divertimento: voglio dire, ha il compito di crearlo, per mandato espresso del re («Bouffon! Fais-moi donc rire», «Fa' ch'io rida, buffone»); ed è quanto fa allorché si presenta a corte per pronunciare una severa requisitoria morale il signor de Saint-Vallier, padre di Diane de Poitiers, amante *en titre* del re, che se l'è presa proprio in cambio della grazia concessa al genitore, condannato a morte; il verdiano Monterone è più anonimo anche per l'assenza di questo truce passato. L'atmosfera, tesa e patetica, è sciolta dal buffone, che si sostituisce al re nel rispondere (significando dunque in termini grotteschi l'inanità dell'indignazione del vecchio), e pronuncia una comica accusa sul fatto che Saint-Vallier abbia scelto per sua figlia un marito bruttissimo, con prospettiva di nipotini altrettanto brutti: il re ha rimediato a questa irrazionalità (I, 5). Piave ha molto semplificato, ma in entrambi i testi la ridicolizzazione è avvertita come «un insulte de plus» («novello insulto») e genera dunque l'estensione al buffone della maledizione: una maledizione da lui accolta come un sinistro presagio che sentirà realizzato col rapimento della figlia, tema presente sia in Hugo che in Verdi, e in Verdi anche al momento della catastrofe finale.

In Hugo tuttavia non occorre attendere che questa maledizione scateni le contraddizioni del buffone: che il divertimento da lui architettato non sia per nulla omogeneo a quello che prova, lo diceva lui stesso subito, rispondendo alla frase un po' *naïve* del re «Je suis heureux. Et toi?» (I, 2):

Considérablement.

Je ris tout bas du bai, des jeux, des amourettes;
moi, je critique, et vous, vous jouissez; vous êtes
heureux comme un roi, sire, et moi, comme un bossu.

«Moi je critique»: come non pensare alla grande frase di Jago «I am nothing if not critical», pronunciata in un contesto altrettanto fatuo? Al pari di quella, anche l'affermazione di Triboulet suona ironico *understatement* o eufemismo a indicare una scelta in favore del male e della violenza; scelta che è resa ancora più esplicita nel monologo che tiene dietro all'incontro con Saltabadil e pone appunto se stesso sullo stesso piano del sicario (II, 2):

Nous sommes tous les deux à la même hauteur.
Une langue acérée, une lame pointue.
Je suis l'homme qui rit, il est l'homme qui tue.

Non serve neppure rammentare la resa di Piave, il celeberrimo «Pari siamo».

In effetti, dal momento che a Triboulet pare interdotta la gratificazione sessuale – questo il senso dell'amaro sintagma «heureux comme un bossu» e questa l'opinione universale che tratta come un *adynaton* l'idea che egli possa avere una relazione amorosa – il campo che gli resta aperto è quello che ricordavo prima, della prevaricazione aggiuntiva, quale si manifesta non solo verso Saint-Vallier, ma anche contro Cossé, e più in generale nello spingere il re alle azioni peggiori ed estreme: «Il est le noir démon qui conseille le maître»; e nella *Préface* in cui difende la *pièce* dalla censura Hugo si spinge anche più in là sostenendo che «le roi dans les mains de Triboulet n'est qu'un pantin tout-puissant, qui brise toutes les existences aux milieu desquelles le bouffon le fait jouer».

Questa dimensione universalmente distruttiva («Démolir le bonheur des heureux par ennui, / n'avoir d'ambition qu'aux ruines d'autrui», II, 2) fa ancora pensare a Jago, tanto più che, se non mi sbaglio, soccorre un'altra reminiscenza testuale: Triboulet si sente «Entouré de splendeurs qui me rendent plus sombre», come Jago diceva (I, 1):

If Cassio do remain,
he hath a daily beauty in his life
that makes me ugly.²

Ma dalla situazione di Jago ci allontana il modo in cui Triboulet/Rigoletto vive la sua, ed è il superamento dell'antitesi fra divertimento e dolore e la sua riduzione a identità. Il buffone infatti ride con dolore perché vive la sua funzione, cioè la violenza che esercita, come una costrizione, una violenza subita che distrugge con grottesca omologazione ogni sua ricchezza o varietà emotiva; basti pensare che la metafora del re-burattino viene da lui capovolta ai propri danni, parlando di sé in questi termini (II, 2):

S'il marche, ou se lève, ou s'assied,
toujours il sent le fil qui lui tire le pied.

Quando la figlia lo vede piangere nel ricordo della moglie morta («Que vous devez souffrir», II, 3), Triboulet le oppone in *a parte* un feroce *calembour* autolesionistico: «Et que dirais-tu donc, si tu me voyais rire!».

Non tutti i fattori di questa disperata immagine del sé sono passati in *Rigoletto*; ma resta indimenticabile l'espressione della costrizione fatale («Non poter, non dover altro che ridere!», I, 8), e la preziosa nostalgia del bene a tutti concesso e a lui vietato, il pianto.

Questa ambivalenza del protagonista apre la via a una seconda, più forte e altrettanto esplicita, giacché è indicata con le parole «Suis-je pas un autre homme en passant cette porte?» (II, 2), rafforzato da Piave con la perdita dell'interrogativa: «Ma in altr'uom qui mi cangio» (I, 8).

Un altro uomo è infatti quello che custodisce in segreto con la più grande tenerezza, idoleggiandone la virtù verginale, la figlia avuta da una moglie adorata e precocemente

morta; e tanto è un altro uomo rispetto al buffone che, se quest'ultimo aveva dei tratti di Jago, a illustrare la profondità emotiva del Triboulet marito e padre lo stesso capolavoro shakespeariano offrirà il paradigma nobile e commovente di Otello: la sublime definizione della nascita dell'amore che Otello contrappone ai sospetti di stregoneria («She lov'd me for the dangers I had pass'd, / and I lov'd her that she did pity them», I, 3)³ rivive – almeno nella sua prima parte – nelle parole di Triboulet quando ricorda che la moglie «m'aima pour ma misère et ma difformité» (II, 3), mentre la parola chiave della seconda parte è esplicitata da Piave: «per compassion m'amò» (I, 9).



Triboulet (Nicolas Ferriol o Fèvresial o Feurial; 1479-1536), il buffone di Francesco I, in un ritratto della Scuola di Clouet (Chantilly, Museo Condé).

Un altro uomo lo è anche perché i valori cui si ispira sono proprio quelli che ha irriso in Saint-Vallier, il quale aveva lasciato il re con quest'apostrofe (I, 5):

J'avais droit d'être par vous traité
comme une majesté par une majesté.
Vous êtes roi, mai père, et l'âge vaut le trône.

Negando alla figlia il proprio nome, giacché è il nome dell'io che rigetta, Triboulet proclama a sua volta (II, 3):

Je veux en ta présence
dans ce seul coin du monde où tout soit innocence,
n'être pour toi qu'un père, un père vénéré,
quelque chose de saint, d'auguste et de sacré.

Che poi la metamorfosi sia intesa come credibile, e per tale proposta all'identificazione dello spettatore, è dimostrato oltre che dall'organizzazione strutturale dell'azione, da una testimonianza d'autore che ha l'eloquenza irresistibile del *lapsus*. Nella *Préface* a *Lucrece Borgia* (che ha in comune con *Le Roi s'amuse* anche l'equivoco fra lo statuto genitoriale e quello amoroso) Hugo scrive infatti:



Fortune-Louis Méaulle (1844-1901), incisione eseguita in occasione della ripresa di *Le Roi s'amuse* di Hugo alla Comédie Française nel 1882.

Ainsi la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà *Le Roi s'amuse*; la maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrece Borgia*.⁴

Attribuire a Triboulet una deformità solo fisica è fortemente inesatto, ma indicativo della tesi decolpevolizzante che solo ad essa, e al discredito sociale che da essa deriva, sia da imputare l'origine del vizio morale – secondo un'affermazione che Piave ha tradotto alla lettera, ma trasformando l'atteggiamento *profondément rêveur* in un eloquente atto d'accusa: «O uomini! .. O natura! .. / Vil scellerato mi faceste voi...!» (I, 8).

Dunque mira al buffone e colpisce il padre l'azione decisiva del dramma, la vendetta che i cortigiani tante volte scherniti da Triboulet si prendono per contrappasso su di lui col ratto della sua presunta amante, invertendo cioè soggetto e oggetto di riso – basti pensare che la proposta di ucciderlo, avanzata dal truce ed esasperato Cossé, viene bocciata con la motivazione: «Et nous ne l'aurions plus pour en rire demain?» (II, 5; «No, ché domani più rideremo», I, 15).

Ma padre e buffone hanno inquietanti interferenze, che vanno al di là dell'equivoco dei cospiratori: il padre, tornato indietro per un presentimento appunto della sollecitudine paterna, viene ingaggiato nel consueto ruolo di buffone dai cortigiani pronti a inventare che la vittima del rapimento progettato sia la moglie di Cossé: Piave esplicita che la cosa rientra nella *routine* del divertimento: «Qui ne condusse *ridevol* cosa ... / tòrre a Ceprano vogliam la sposa», I, 15), e lo stesso Cossé/Ceprano avvalora a denti stretti la finzione mettendo a disposizione la propria chiave.

Ecco dunque che Rigoletto riassume il ruolo istituzionale, ma con una sfumatura diversa: il bersaglio tradizionale stavolta assume la funzione di capro espiatorio, che permette al protagonista di esorcizzare il rischio misteriosamente paventato.

Una diversa sfumatura di ambiguità caratterizza, stavolta nel solo Hugo, l'*incipit* della scena, in entrambi i testi mirabile, in cui il buffone rientra da sconfitto nel regno delle sue beffe (III, 3). Disperatamente attento a scoprire indizi della figlia, Triboulet non cessa per questo di esercitare sulla sua vittima favorita, Cossé, il solito e grossolano scherzo, accompagnato da un'imitazione, e ottenendo il solito successo sociale (in didascalia, «*Tous rient*»), che però stavolta non gli consente neppure l'illusione di stornare da sé la propria angoscia: quello del buffone sembra piuttosto un ruolo cui si aggrappa per trarne un'illusione di stabilità e di presenza sociale, e nella fattispecie per negare il ribaltamento avvenuto.

Coscienza e fobia di questo ribaltamento sono presenti in Triboulet, a partire dal suo commento alla risata inusuale dello stesso Cossé («Ce gentilhomme est lugubre à voir rire») fino alla riflessione che se chiederà ai rapitori della figlia dove l'hanno nascosta, «ils se riront de moi». E ancora poi quando la verità è esplosa Triboulet conclude desolatamente: «Vous ne savez que rire ou que vous taire».

Tutta la tematica del riso è assente nella zona omologa dell'opera di Verdi (II, 3), con un'operazione chirurgica che anche qui si fa apprezzare non solo per sobrietà, ad eccezione dell'aggressione disperata che accompagna la vera identità della donna rapita: «C'est ma fille! Oui, riez maintenant» («adesso non ridete?»).

L'opera ha però ripreso dall'ipotesto il momento di straziante commozione, l'esilissimo intervallo di gioia che per il buffone separa il ritrovamento della figlia dall'accertamento della vergogna e dalla risoluzione della vendetta (III, 3):

Ne crains plus rien. C'était une plaisanterie.
C'était pour rire. Ils t'ont fait bien peur, je parie.
Mais il sont bons. Ils ont vu comme je t'aimais.
Blanche, ils nous laisseront tranquilles désormais.
N'est-ce pas? Quel bonheur de te revoir encore!
J'ai tant de joie au cœur que maintenant j'ignore
si ce n'est pas heureux - Je ris, mai que pleurais!
de te perdre un moment pour te ravoit après.

Piave, molto abbreviando e condensando (II, 5):

Non temer più nulla,
angelo mio ...
(*Ai cortigiani*)
Fu scherzo, non è vero?...
Io, che pur piangi, or rido...

Al di là della (saggia) eliminazione dei fattori più vistosamente contraddittori (da «*démons! race damnée*» a «*ils sont bons*»), la connotazione dell'autoinganno resta viva attraverso la torsione del lessico, che carica di innocuità il termine «scherzo» e conferisce al riso tratti di letizia e innocenza, di sollievo e gratitudine che sono del tutto incompatibili con la sua capacità di significare il rapporto di forze.

In ogni caso da questo punto in poi la tematica del riso scomparirà di fronte alla tradizionale e aristocratica *revenge tragedy*, che ha il suo punto di partenza nell'arrivo precipitoso di Blanche/Gilda dalla stanza del seduttore, e l'espressione già definitiva nel monologo del buffone, che non a caso inizia con «*Ô douleur*» (III, A): l'opera italiana ne ha tralasciato i versi iniziali, ma lo ha ripreso con forza a partire da quello che in *Rigoletto* è l'*incipit* del cantabile «Solo per me l'infamia» (II, 6), con la stretta successiva «Piangi, fanciulla, piangi», che rievoca la funzione valoriale del pianto in antitesi all'abiezione del riso.

Quest'ultima solo Triboulet, non Rigoletto, la chiamerà in causa per un momento che è quello della ben più feroce illusione, in cui si rivolge al corpo contenuto nel sacco e sogna che, rovesciamento del rovesciamento, il buffone possa riprendere la sua competenza: «Oui, c'est moi qui suis là, qui ris et qui me venge» (v, 3).

Ciò che gli tocca invece è la sofferenza parossistica, che Verdi ha fatto precipitare nella conclusione subito dopo che la morente Gilda ha compiuto il nobilissimo ma convenzionale richiamo alla superiore autenticità dell'aldilà: Hugo invece ha attinto con evidenza a *Re Lear* per un prolungato tormento a proposito dei segni di sopravvivenza di Gilda e delle false speranze che essi alimentano, e concluso il dramma con una convulsa scena collettiva, e col finale riconoscimento del decesso da parte di un medico (v, 5).

III.

In Hugo il libertinaggio sovrano si associa fin da subito alle connotazioni dell'euforia e del vitalismo narcisistico. Francesco I ci si presenta attraverso una vera cascata di espressioni gioiose (1, 2):

Oh, que je suis heureux! Près de mai, non, Hercules
et Jupiter ne sont que des fats ridicules!
L'Olympe est un taudis! Ces femmes, c'est charmant!
[...]
Jour de joie où ma mère en riant m'a conçu!
[...]
Tout pouvoir, tout vouloir, tout avoir! Triboulet!
Quel plaisir d'être au monde, et qu'il fait bon de vivre!
Quel bonheur!

In Verdi queste espressioni non hanno riscontro diretto (tranne in un coretto anonimo «Tutto è gioia, tutto è festa», 1, 5); ma non sarebbe troppo sbagliato, credo, dire che il loro riscontro sta nella lucentezza del timbro tenorile, che in modo doppiamente anomalo dà voce al re libertino. Come si sa, le figure detentrici del potere hanno in Verdi voce grave, con l'eccezione del Carlo VII di *Giovanna d'Arco*, caratterizzato però dalla incapacità di difendere la sua corona e dal vivo desiderio di deporla, e del Riccardo di *Un ballo in maschera*, dove l'esercizio dell'autorità da parte di un sovrano illuminato, che si considera il padre dei suoi sudditi, entra in dolorosa collisione con la coscienza della trasgressione, vale a dire della passione adulterina. Ma in *Rigoletto*, lo abbiamo già visto, c'è il vuoto dell'autorità politica, e il potere si identifica con la trasgressione: dunque l'io che pronuncia la frase «Egli è *Delitto*, *Punizion* son io» (III, 4) arroga alla propria voce (grave) il possesso dei valori trasgrediti.

Tuttavia la qualità specifica della trasgressione che viene realizzata dal libertinaggio ha dietro di sé un modello altrettanto specifico e imperioso che lo vincola al registro grave: parlo naturalmente di *Don Giovanni*, che quarant'anni ancora dopo *Rigoletto* trasmette al seduttore della Manon pucciniana, Geronte, un intero armamentario di citazioni e luoghi comuni. Ma don Giovanni si presenta come l'antagonista del tenore amoroso (don Ottavio), laddove il duca di Mantova è lui stesso *anche* amoroso, realizzando un profilo davvero sconcertante. Il suo splendido duetto con Gilda (1, 12) è forse una delle pagine dell'opera più fedeli al modello francese nei contenuti, e insieme più lontane da esso nella contestualizzazione.

In effetti, Piave eredita da Hugo la peculiarità dell'inizio *ex abrupto*, quando il libertino sorprende l'ingenua dichiarazione d'amore che la giovane fa alla sua custode, e le ruba di bocca le parole per concluderla: un tratto teatrale che tuttavia va letto in maniera differenziata. Lo spettatore di Verdi deve condividere l'impressione che ne ha Gilda, di un'irruzione taumaturgica della realtà sognata, di un desiderio che per miracolo si fa realtà. Quello di Hugo invece è stato a lungo preparato da una scena comica, addirittura vicina ai *lazzi* della commedia dell'arte: Dame Bélarde infatti tesse un elogio del re scandito dai compensi che egli, nascosto, elargisce a ogni singolo apprezzamento, fin quando il generoso spasimante rimane senza contanti e si toglie l'anello che porta al dito per darglielo (II, 4). In particolare è esilarante il momento in cui, secondo una consolidata retorica amorosa, la ruffiana scompone analiticamente la bellezza fisica nelle varie parti del corpo («Sa taille est sans pareille! / Ses yeux! son front! son nez!») e il re di conseguenza si preoccupa:

O Dieu! Voilà la vieille
qui m'admire en détail! je suis dévalisé.

Di tutto questo Blanche è altrettanto all'oscuro quanto lo sarà Gilda, e dunque subisce un primo inganno, che non concerne solo l'*aprosdoketon* calcolato dell'apparizione, ma la sua commistione con l'universo economicistico del potere-denaro.

Una volta in scena, il seduttore proclama il manifesto assiologico dell'amore, introdotto dalla grande frase «l'amour est le soleil de l'âme» (II, 4), per fortuna rimasta inalterata in Piave. Dico così perché a chi si trova a studiare l'intertestualità come sistema funzionale di varianti capita di restare stupito e commosso di fronte a una persistenza che consacra la *necessità* di certe espressioni, il loro essere doppiamente e dunque universalmente canoniche – come se al verso di Hugo per esserlo mancasse la musica di Verdi.

Nell'opera è stata rimossa la parte dell'orazione regale che chiama in causa la specificità della situazione di Blanche, vale a dire l'iniziazione, la sua natura di 'giovin principiante' che non a caso costituiva già la 'passion dominante' di don Giovanni, e lo squilibrio tra la sua innocenza e il privilegio dell'esperienza – squilibrio peraltro espresso in forme di accattivante delicatezza (II, 4):

Blanche, c'est le bonheur que ton amant t'apporte,
le bonheur qui, timide, attendait à ta porte.
La vie est une fleur, l'amour en est le miel.
C'est la colombe unie à l'aigle dans le ciel,
c'est la grâce tremblante à la farce appuyée,
c'est ta main dans ma main doucement oubliée...

Peraltro termini come «aigle» e «torce» alludono insieme alla specificità dell'amante, quale brilla più viva nei versi precedenti, diventati invece un momento melodico di struggente intensità e dolcezza, che val la pena di citare a fronte della trasposizione librettistica (II, 4/I, 12):

Le sceptre que la mort vous donne et vous reprend,
la gloire qu'on ramasse à la guerre en courant,
se faire un nom fameux, avoir de grands domaines,
être empereur ou roi, ce sont choses humaines;
il n'est sur cette terre, où tout passe à son tour
qu'une chose qui soit divine, et c'est l'amour!

E fama e gloria, – potenza e trono,
terrene, fragili – cose qui sono.
Una pur avviene, – sola, divina,
è amor che agli angeli – più ne avvicina!

Al di là dell'impeccabile resa di Piave – dell'eleganza con cui sono cassati i tratti individualizzanti di Francesco I, compresa l'aspirazione all'impero – è importante avvertire l'autenticità di queste parole, il loro valore forzante rispetto alla struttura fittizia che il re/

duca appronta per compiacere l'amata: giacché che cosa ha a che fare con *potenza e trono* lo studente Gaucher Mahiet, ovvero Gualtier Maldè?

Quando il nome finto viene pronunciato, Dame Béarde commenta banalmente «Est-il menteur?», ma molto meno banale è la domanda su quale sia l'estensione o la profondità della menzogna, e in particolare se essa coinvolga o no l'innamoramento del seduttore (in quanto opposto o anche solo distinto dall'impulso sessuale).

Credo che non dobbiamo mai dimenticare che in letteratura e/o a teatro l'opposizione vero/falso non si dirime attraverso categorie psicologiche, ma solo semiotiche, attraverso cioè una divergenza di dati comunicativi che permette di avvalorarne alcuni a spese di altri.

Da questo punto di vista il manifesto dell'amore che abbiamo appena considerato non è incompatibile col manifesto del libertinaggio che l'opera ha formalizzato in «Questa o quella per me pari sono» (I, 1): non contiene nessun richiamo esplicito ai concetti di unicità o esclusività, e neppure di selezione; d'altro canto col libertinaggio non è neppure in contraddizione l'affermazione dell'*eros* quale centro valoriale della vita: se don Giovanni poteva proclamare che per lui le donne «son necessarie più del pan che mangio, / più dell'aria che spiro», quale meraviglia che le anteponga all'alta politica quel Francesco I che del resto all'alta politica vediamo intento solo nella fantasia visionaria di Triboulet? Il quale Triboulet, del resto, in qualità di ruffiano del suo re sentenziava a sua volta (I, 4):



Le Roi s'amuse a Parigi, Comédie-Française; 1911. In scena: Mlle Géniat (Blanche), Jacques Fenoux (François Ier), Mlle Dussane (Maguelonne). Ritirato dopo la prima recita (22 novembre 1832), il dramma fu ripreso solo nel 1882 alla Comédie-Française di Parigi.

Les femmes, sire! Ah dieu! c'est le ciel, c'est la terre!
C'est tout!

Proporrei di sostituire all'opposizione tra vero e falso una ermeneuticamente più utile fra assoluto e strumentale.

È assai probabile che in Hugo l'elogio dell'amore fatto dal re sia strumentale a vincere le resistenze di Blanche: lo suggerisce in particolare il parallelismo con l'elogio del re fatto da Béarde, che è strumentale a incassarne *brevi manu* il compenso, senza di per sé essere falso: forse che il re non è «charmant», «accompli», «valeurux», «généreux» e così via... per non parlare delle doti fisiche?

Ma in Verdi le cose non stanno allo stesso modo, e non solo perché il manifesto non è svilito dalla compresenza col mercimonio, ma, in positivo, perché è confermato da una innovazione nei confronti dell'ipotesto che si situa all'inizio dell'atto secondo, all'interno di una struttura testuale come il monologo, che secondo tradizione assicura la sincerità del parlante, ma soprattutto è per la sua autoreferenzialità del tutto immune da ogni connotazione strumentale. Cosa ancora più importante, si produce a questo punto la differenziazione tra libertinaggio e amore che nell'atto precedente restavano indistinti, e si produce sulla filigrana del tema che stiamo considerando, l'opposizione tra divertimento e dolore: l'innamoramento del duca lo colloca infatti negli inusitati domini della privazione e della ferita psichica: «Ella mi fu rapita!». All'improvviso smettiamo di confrontarci con *Don Giovanni*, e lo facciamo invece con «Che farò senza Euridice?».

I segnali di angoscia si moltiplicano: quasi un *lapsus* è il riferimento a un «presagio interno» che ha spinto il duca a tornare indietro subito dopo aver lasciato l'amata (così in realtà ha fatto Triboulet/Rigoletto); segue poi l'immedesimazione nel «pianto della mia diletta», che innesta il cantabile (II, 1):

Parmi veder le lagrime
scorrenti da quel ciglio,
quando fra il duolo e l'ansia
del subito periglio,
dell'amor nostro memore
il suo Gualtier chiamò.
Ned ei potea soccorrerti,
cara fanciulla amata;
ei che vorria coll'anima
farti quaggiù beata;
ei che le sfere agli angeli
per te non invidiò.

Dalla scena primaria del dolore e dalla sensazione di impotenza si sprigiona un'idea nostalgica della felicità, che vede perduta nel passato la trionfale assologia nel momento stesso in cui la richiama *ad verbum* («è amor che agli angeli – più ne avvicina»): possiamo concludere intanto che «Questa o quella per me pari sono» viene smentito almeno nel verso che vantava «degli amanti le smanie derido»: recitativo e aria dell'atto secondo sono per l'appunto smanie di un amante.

«Questa o quella» viene però smentito anche nel dogma principale della scambiabilità o indifferenza dell'oggetto d'amore, giacché proprio la privazione riflette l'unicità/diversità dell'investimento emotivo:

Colei che poté prima in questo core
destar la fiamma di costanti affetti?...
Colei sì pura, al cui modesto accento
quasi tratto a virtù talor mi credo!...

L'accento alla virtù costituisce un altro spostamento dalla sfera affettiva del padre a quella dell'amante – in Hugo era infatti Triboulet che apostrofava Blanche come «âme par qui mon âme à la vertu remonte»; quello alla costanza, non più «tiranna del cuore», né «morbo crudele», trasferisce allo statuto dell'oggettività la più irrealistica fantasia di Blanche, e dunque la più mordente ironia tragica (II, 4):

D'autres femmes que mai ne le touchent en rien,
il n'est pour lui ni jeu, ni passe-temps, ni fête,
il ne pense qu'à moi.

La cabaletta «Possente amor mi chiama» (II, 2), che tiene dietro alla narrazione che i cortigiani fanno del ratto, segna alla lettera il passaggio del duca dal dolore alla «gioia» (così la didascalia), ma non necessariamente la rinuncia all'intensità e all'autenticità dell'emozione. Non credo neppure che nella frase «Il serto mio darei / per consolar quel cor» *consolare* sia *terminus technicus* del seduttore, perché non c'è nessun Leporello a precisare «così ne consolò mille e ottocento».

Credo si possa concludere che il tempo e lo spazio dell'azione intercorrenti fra il ratto e lo stupro sono articolati e orientati dai due testi in modo opposto: da un lato l'opera di Verdi apre sull'interiorità del sovrano uno spiraglio che nel testo di Hugo non poteva darsi perché avrebbe aperto una soluzione di continuità nel divertimento; dall'altro essa rinuncia – e non solo per compiacere la censura – alla seconda scena dell'atto terzo, che rappresenta l'equivalente discorsivo dello stupro.

Che cosa è cambiato dal corteggiamento dell'atto precedente? Niente, dice il re: «Ce que Gaucher disait, François le dit encore». In realtà Gaucher rivelatosi Francesco I comporta lo spostamento dell'universo amoroso su quello del potere, un'identità che abbiamo già visto essere specifica del dramma di Hugo, e che comporta altresì le connotazioni della trasgressione etica e dell'imposizione violenta.

Più che il dialogo nella casa borghese di Triboulet infatti il linguaggio del re ripete il vitalismo narcisistico della sua entrata, con richiami anche precisi come la serie anaforica già citata, «Tout pouvoir, tout vouloir, tout avoir», che diventa nell'atto terzo «Tout est pour moi, tout est à moi, je suis le roi». In questo contesto s'inquadra una polemica contro gli amanti languidi e sospiriosi alla quale potrebbe benissimo fare da bersaglio *ante litteram* il duca di «Parmi veder le lagrime».

S'intende che il re fa del suo meglio per adattare il trionfo dell'io ipertrofico a una relazione a due, ma i termini non possono che essere metaforici, o per meglio dire eufemistici, quali «Oh! soyons deux amants, deux heureux, deux époux», e subito dopo (III, 2):

Hé bien! du souverain tu seras souveraine.
Blanche! je suis le roi; toi, tu seras la reine.

S'intende anche che la candida Blanche è destinata a prenderli alla lettera: così la sua smarrita domanda «La reine! Et votre femme?» provoca una risposta come «ma femme n'est pas ma maîtresse» che, distinguendo il ruolo coniugale e quello sessuale, ribalta quest'ultimo addosso alla stessa Blanche, che è candida ma non sciocca, e reagisce come l'educazione di Triboulet le ha in-

segnato: «Votre maîtresse! oh, non! quelle honte!». Ma quanto violento sia il potere che l'amante offre di condividere risulta dalla terribile *gaffe* che ho citato all'inizio di questo studio: quando Blanche si difende dall'*avance* affermando «Je ne suis pas à vous, non, je suis à mon père» (III, 2), la risposta è infatti:

Ton père! mon bouffon! mon fou!
mon Triboulet!
Ton père! Il est à moi! l'en fais ce qui me plaît!
Il veut ce que je veux!

Parlo di *gaffe*, perché tale la considera il re davanti alla reazione disperata di Blanche («Je t'ai, sans le vouloir, blessée»), ma tanta brutalità descrive alla perfezione il mondo in cui la presunta *souveraine* è puro strumento sessuale, e oggetto di un dominio addirittura di secondo grado.



Tavola di costumi, eseguita per la ripresa di *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo alla Comédie-Française di Parigi, 1882. Da «*Il Teatro Illustrato*», gennaio 1883.

Di questo mondo l'icona è ancora e più che mai il riso già demonizzato da Triboulet, che caratterizza il re a partire dalla sua entrata in questa scena (in didascalia, «*éclatant de rire*»), e suscita nella donna una reazione disperata: «Comme il rit! Ô mon Dieu, je voudrais être morte!».

Torniamo a Verdi, una volta presa coscienza del fatto che la sua caratterizzazione del duca nell'atto secondo è radicalmente e consapevolmente divergente dal modello. Ciò costituisce un problema esegetico, non risolvibile ribadendo il vieto giudizio di valore sfavorevole al melodramma, dicendo cioè che l'opera di Verdi ha reso incoerente e contraddittorio il personaggio.

Queste soluzioni al ribasso sono sempre possibili, ma comportano la rinuncia ad assumersi l'onere della prova per l'ipotesi di una significazione più ricca e impegnativa: nel caso specifico, di un'esperienza umana non riducibile a una demonizzazione massiccia, ma, come l'esperienza stessa del protagonista, attraversata dalla soglia tra bene e male.

Non è certo in questione la dialettica sistematica di Rigoletto, ma, direi, una sorta di proiezione in negativo della tipologia dell'uomo virtuoso, o addirittura del santo cristiano: come questi incontra a un certo punto della sua esistenza la tentazione del demonio (dalla quale neppure lo stesso Cristo è esente), così l'uomo vizioso incontra la tentazione del bene: che la presenti in termini riduttivi e titubanti («*Quasi tratto a virtù talor mi credo*») è prova della sua autenticità, non del contrario. L'incontro del duca con Gilda viene rappresentato come un grande momento di *pathos*, e dunque anche come un evento drammaturgico rilevante; non può tuttavia costituire la svolta definitiva nella vita del duca, perché non può costituire la svolta definitiva del dramma – ancora una volta cioè non per ragioni psicologiche ma semiotiche: in quell'incrocio di destini che è l'azione teatrale, quello del duca è subalterno e funzionale a quello di Rigoletto.

Ecco dunque che il tenore regredirà di nuovo a libertino, di nuovo uniformandosi al personaggio di Hugo, nell'incontro con Maguelonne/Maddalena, sorella del sicario. In Hugo è detto esplicitamente che questo incontro (IV, 2) è una trappola organizzata dal buffone-burrattinaio, ma in entrambi i testi è comunque lui a farne lo strumento per disamorare la figlia, facendole toccare con mano l'indegnità del suo amato. In effetti Blanche/Gilda è colpita a morte dalle parole d'amore rivolte a un'altra donna («*Mais c'est abominable, il dit à cette femme / des choses qu'il m'avait déjà dites à moi*», «Ah! così parlar d'amore / a me pur l'infame ho udito», IV, 2/III, 3): un orecchio più scaltrito del suo avvertirebbe peraltro una differenza, un andare sopra le righe che fa di questo corteggiamento, dove il sovrano è travestito da ufficiale, qualcosa non di falso, ma di sfacciatamente falso, o meglio sarebbe dire di mimato, di parodiato, in base alla conoscenza di un codice comune da parte dei due presunti innamorati: il dilettante e la professionista della scambiabilità dell'oggetto sessuale.

Basti dire che il richiamo alla tradizione dell'amore esclusivo, evitato perché imbarazzante nel duetto amoroso dell'atto secondo, qui è ben presente e ben esposto allo sberleffo: la frase «*Je n'aime que toi seule*» è ribattuta da Maguelonne con «*et vingt autres encore*»; la successiva e burlesca offerta di matrimonio, con «*ta parole?*», che, come la frase precedente, è detta *riant*.

Piave è stato fedelissimo, ma con un'aggiunta geniale: siccome il suo duca, come sappiamo, è anche (stato) un innamorato *larmoyant*, gli tocca anche la parodia di quell'atteggiamento: «*Con un detto sol tu puoi / le mie pene consolar*» – Maddalena, del resto, anche se non tiene un catalogo, ne avrà consolati mille e ottocento.

Degna cifra conclusiva del libertino, non a caso strumento del suo paradossale riconoscimento da parte del buffone nella catastrofe, è la strofetta sulla volubilità femminile, che attraversa un irripetibile itinerario storico-culturale, dal momento che «*La donna è mobile*», cavallo di battaglia di tanti tenori, popolarissimo fin dalla prima, viene non dal testo di Hugo, ma da una citazione che Hugo fa di un testo dello storico Francesco I (IV, 2):

Souvent femme varie:
bien fai est qui s'y fie!
Une femme souvent
n'est qu'une plume au vent.

IV.

In Hugo un solo personaggio – a parte Saint-Vallier, che non è tale, ma piuttosto paradigma o punto di riferimento – vive chiuso nell'universo del dolore, non ride mai come il re non smette mai di ridere: è naturalmente Blanche, che la prima volta ci viene presentata accanto al Triboulet che abbiamo visto così scosso dalla maledizione: ne percepisce, e dunque ne condivide, il turbamento («*Vous soupirez. Quelques chagrins secrets, / n'est-ce pas?*», II, 3) e ne ascolta con afflizione il ricordo straziato della moglie, sua madre («*Que vous devez souffrir! Vous voir pleurer ainsi, / non, je ne le veux pas, non, cela me déchire!*»).

Angoscia di identificazione, e dunque di vicinanza, alla quale si aggiunge paradossalmente l'angoscia della distanza da questo padre, che si rifiuta di dirle il proprio nome, che le vieta il più immediato e innocente desiderio di conoscenza («*Je voudrais bien sortir et voir Paris un peu*») e al quale lei a sua volta nasconde, sia pure provandone rimorso, che «*un jeune homme nous suit*» (II, 4).

Tutte queste connotazioni disforiche sono conservate nell'opera, mentre un processo di differenziazione – non macroscopico ma significativo – si produce a proposito del dialogo amoroso, che viene subito dopo (II, 4).

In Hugo esso è fortemente condizionato dall'interdizione paterna: Blanche non si limita a difendersi debitamente dall'*avance* del re/studente, ma al suo «*Je suis heureux*» (che ormai ci è familiare) ribatte «*Je suis perdue*» (e il re, cui non manca il pregio dell'ostinazione, insiste: «*Non. Heureuse avec moi!*»). Si veda come queste brevi battute siano già, come dire, attrezzate per il duetto, ma per un duetto distonico, come mostra il suo sinistro finale, dove Blanche esclama: «*Ah, vous me trompez, car je trompe mon père*». È l'ultimo dei fili sottilissimi che legano *Le Roi s'amuse* a *Othello*, giacché in questa frase si riconosce la modificazione estrema di quella con cui Brabanzio celebrava la sua sconfitta giudiziaria (I, 3, e Jago ne riprenderà poi il contenuto velenoso):

Look to her, Moor, if thou hast eyes to see;
she has deceiv'd her father, and may thee.⁵

Vedendosi come vittima, anziché autrice, del secondo inganno, Blanche sposta l'aggressione misogina a presagio di un autopunitivo contrappasso.

In Verdi sono altresì conservate, ovviamente, le *bienséances* verginali; ma c'è *anche* un movimento verso l'euforia, verso *le bonheur qui timide attendait à ta porte*. L'elogio dell'amore, che in Hugo non ha riscontro contestuale, nell'opera ne riceve in *a parte* uno commosso e partecipe (I, 12):

Ah, de' miei vergini – sogni san queste
le voci tenere – si care a me!

Il *riconoscimento* dell'amore come di una forza interna e propria si pone in puntuale contrasto con la frase che in Hugo segnala l'impossibilità di riconoscerlo nello studente trasformato in re: «Ô mes illusions! Qu'il est peu ressemblant!» (III, 2).

Diversamente che in Hugo, nel duetto verdiano abbiamo, per fragile e transeunte che sia, una *coppia*, e dunque non ci stupirà che le sia assegnata la struttura musicale che definisce la coppia solidale, l'*a due* – ed è un unisono straordinario, trascinato dall'irresistibile tensione dei suoi sdruciolii (I, 12):

Addio... speranza
ed anima
sol tu sarai per me.
Addio... vivrà im-
mutabile
l'affetto mio per te.

In un'altra occasione risultano decisive le risorse del linguaggio musicale: il recitativo che introduce «Caro nome» («Gualtier Maldè, nome di lui sì amato, / scolpisciti nel cuore innamorato!», I, 13) tradu-



TribouJean Clouet (c. 1485-1541), Francesco I (c. 1525). Olio su tavola (Parigi, Museo del Louvre). Francesco I di Valois (1494-1547), re di Francia dal 1515, è il re che *'amuse'* nel dramma di Hugo. Nel Rigoletto gli corrisponde il duca di Mantova.

ce *ad verbum* una frase del modello, ma l'immenso rilievo acquisito dal cantabile sposta in modo altrettanto rilevante il sistema delle opposizioni che comunque agiscono in questo incantevole ritratto di adolescente, concedendole appena prima del trauma un lampo di gioia.

Dopo il trauma, Blanche/Gilda sperimenterà fino in fondo l'identità di amore e dolore che il tenore verdiano ha appena sfiorato, a partire dal tema catulliano per cui l'amore sopravvive alle delusioni etiche e valoriali.

Alla fine dell'atto terzo di Hugo, Blanche contraddiceva l'augurio di morte scagliato dal padre sul seduttore con un *a parte* («Ô Dieu, n'écoutez pas, car je l'aime toujours», III, 4), mentre l'intervento di Gilda su «Sì, vendetta, tremenda vendetta» è più complesso, giacché l'*a parte* omologo («Mi tradiva, pur l'amo, gran Dio, / per l'ingrato ti chiedo pietà», II, 8) è preceduto da una rivendicazione pubblica e consapevole del messaggio cristiano del perdono, opposto alla suggestione della vendetta.

L'atto quarto di Hugo e il terzo di Verdi si aprono entrambi con l'incapacità da parte del padre di capire l'amore superstite – incapacità sottolineata da Triboulet in termini ingenui («Explique / tes raisons de l'aimer», IV, 1), mentre «Povero cor di donna!» è un'altra delle frasi la cui verità trapassa facilmente le barriere linguistiche e di genere.

Nella gelosia della donna tradita di fronte allo spettacolo del tradimento si crea una divergenza forse più appariscente che effettiva. Stavolta è Hugo ad aprire uno scenario più ambiguo, a vedere nella sua eroina l'umano troppo umano, facendola assentire alla vendetta promessale: «Hélas! Faites / tout ce que vous voudrez» (Triboulet risponde con un *hurlement de joie*).

La Gilda di Verdi viene senz'altro preservata da questo cedimento, peraltro senza che l'azione ne venga minimamente intaccata, perché il padre verdiano non ha bisogno dell'assenso della figlia per vendicare il proprio onore; Blanche d'altro canto si rivela subito spaventata dal consenso dato, e non è meno capace di vanificarlo coi fatti, cioè con l'offerta della vita.

Morire al posto dell'uomo amato: l'antico mito di Alceste rivive per Blanche/Gilda in forma inasprita e incupita; mentre il sacrificio di Alceste era infatti il sigillo di un'unione felice e una scommessa sulla possibilità di trasferirla oltre la soglia della mortalità, qui invece lo slancio del dono si associa in qualche modo al suo svuotamento, alla constatazione che la vita non è più desiderabile (IV, 5):

Puisqu'il ne m'aime plus, je n'ai plus qu'à mourir.
Eh bien! Mourons pour lui.

La versione italiana conserva un'ambiguità, dovuta al nesso con *se* (III, 6):

Ah, s'egli al mio amore divenne rubello,
io va' per la sua gettar la mia vita.

Accettiamo perfino *rubello* in forza dei valori ritmici della melodia, della rapidità inarrestabile che ne viene trasmessa, e che nei confronti di Hugo è paradossalmente insieme

antifrastica ed esplicativa: nel modello infatti Blanche esita a lungo di fronte alla «tentazione» del sacrificio, le oppone le ragioni del vivere e il brivido della paura fisica: tutto questo è travolto dalla linea precipitosa che la sua scelta assume nell'opera, e passa sopra a tutti gli ostacoli perché tacerli è il solo modo di affrontarli.

Inoltre il sacrificio fatto all'amore trasgressivo è ancora una trasgressione, e continua a subirne l'angoscia e il peso. Se è vero infatti che è la categoria del perdono a marcare la fine di Blanche/Gilda, che ha tratti di passione cristiana, si tratta insieme di un perdono accordato a «tous ceux qui m'ont été mauvais», e *richiesto* invece al padre. «Pardonnez-moi, mon père» è la battuta finale dell'atto quarto, che precede immediatamente l'assassinio; ma che nel padre sia riconosciuta interamente la detenzione dei valori è ancor meglio dimostrato dalla frase ibrida e quasi blasfema a cui si allargava la sua precedente orazione (iv, 5):

Mon père, et vous, mon Dieu! pardonnez leur de même,
au roi François premier, que je plains et que j'aime,
à tous, même au démon, même à ce réprouvé
qui m'attend là dans l'ombre, avec un fer levé.

Piave ha eliminato l'azzardo teologico («O cielo, pegli empi ti chiedo perdono; / perdona tu, o padre, a questa infelice!... », III, 6), ma ha conservato nella scena finale, dove Hugo la reiterava, la richiesta che il padre perdoni al seduttore, sua mancata vittima («v'ho ingannato; colpevole fui... / l'amai troppo, ora muoio per lui»), e soprattutto ha conservato la meravigliosa semplicità, la purezza, la passione con cui la morte viene umanizzata come trasgressione dell'etica sessuale, e in quanto tale accettata come punizione di se stessa (v, 4):

Ah! tout est de ma faute, – et je vous ai trompé. –
– Je l'aimais trop, – je meurs – pour lui.

¹ Citiamo da VICTOR HUGO, *Le Roi s'amuse*, Paris, Renduel, 1833 («Œuvres de Victor Hugo. Drames»); il libretto proviene precisamente da questo volume.

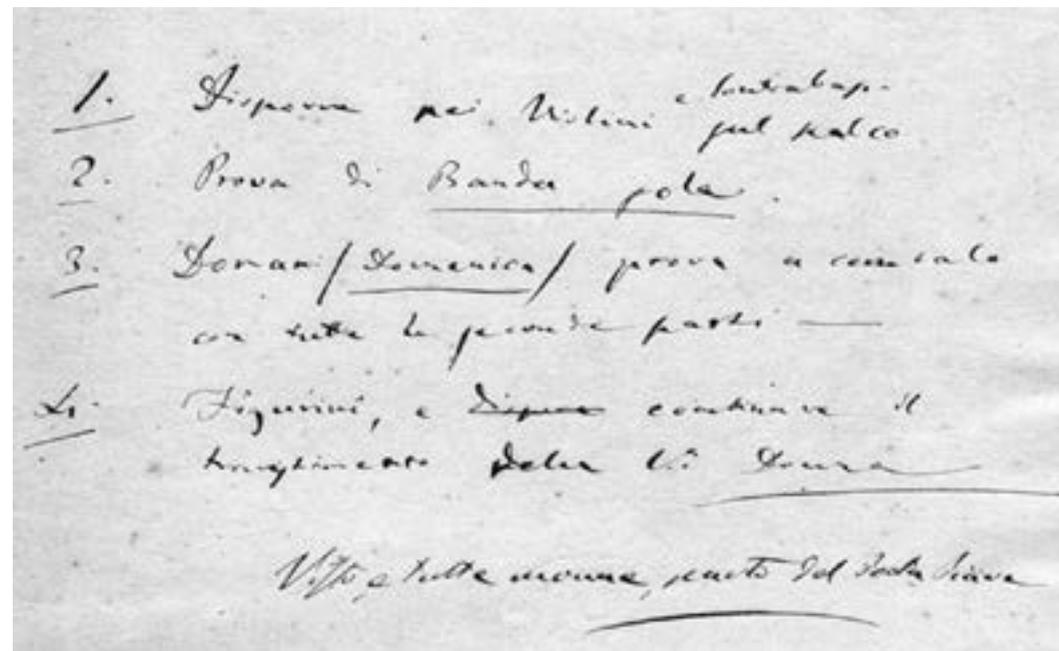
² *The Tragedy of Othello*, 5.1.18-20, in WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works*, a cura di Stanley Wells e Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 847-848.

³ 1.3.166-167, *ivi*, p. 825.

⁴ VICTOR HUGO, *Lucrece Borgia*, Paris, Renduel, 1833, p. VII «Œuvres de Victor Hugo. Drames».

⁵ *The Tragedy of Othello* cit., 1.3.292-293, p. 826.

Rigoletto apre la strada all'edizione critica di Verdi



Dettaglio del foglio con il programma per le prove di Rigoletto, manoscritto da Giuseppe Verdi e databile all'8 marzo 1851 (tre giorni prima della prima assoluta). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Per molto tempo, *Rigoletto* fu la sola opera di Giuseppe Verdi della quale gli studiosi poterono esaminare gli schizzi. Proprio per la ricchezza delle fonti e per la precisione con la quale è possibile ricostruirne la genesi dalla sua originaria concezione al debutto dell'11 marzo 1851 al Teatro La Fenice di Venezia, fu la prima delle ventisette del catalogo verdiano di cui si scelse di preparare l'edizione critica, che fu curata da Martin Chusid: *Rigoletto* fu il volume che inaugurò le *Opere di Giuseppe Verdi*, edito nel 1983 da Casa Ricordi insieme a The University of Chicago Press.

Biografie

DANIELE CALLEGARI

Direttore. Nato a Milano, ha studiato al Conservatorio della sua città contrabbasso e percussioni, e a soli ventidue anni è entrato a far parte dell'Orchestra del Teatro alla Scala, dove ha avuto modo di suonare con i più importanti direttori. Questo confronto stimolante con grandi nomi lo ha riportato al Conservatorio, per studiare direzione d'orchestra e composizione; dall'inizio degli anni Novanta si è imposto all'attenzione dei più importanti teatri italiani e stranieri, divenendo in breve tempo uno dei direttori più in vista sul panorama internazionale. Dal 1998 al 2001 è stato direttore principale al Wexford Opera Festival e dal 2002 al 2008 direttore musicale della DeFilharmonie (Royal Flanders Philharmonic Orchestra) di Anversa. Il suo interesse per il repertorio del Novecento lo indirizza verso una carriera di ampio respiro, dandogli modo di dirigere alcune opere in prima esecuzione assoluta, fra le quali *Alice* di Giampaolo Testoni al Teatro Massimo di Palermo (1993) e *Oedipe sur la route* di Pierre Bartholomé alla Monnaie di Bruxelles (2003). Ha diretto alcune fra le maggiori istituzioni concertistiche del mondo, fra le quali Orchestre Nationale de l'Île de France, Orchestre National de Belgique, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre de La Monnaie di Bruxelles, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, Münchner Rundfunkorchester, Tokyo Philharmonic Orchestra, Orquesta Nacional de Madrid, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano. Tra gli impegni recenti, *Mefistofele* a Stoccarda, *Tosca* a Mosca e a Tokyo, *I lombardi alla prima crociata* a Montecarlo, *La bohème* a Dresda, Budapest, Monaco e Montecarlo, *Otello* a Washington e a Dresda, *Tosca* a Dresda, *Mefistofele* a Stoccarda, *Madama Butterfly*, *L'elisir d'amore* e *Norma* a Monaco, *Il pirata* a Ginevra, *L'elisir d'amore* a Oslo, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a San Francisco, *Carmen* a Dresda, *Rigoletto* ancora a Monaco, *Giovanna D'Arco* a Dortmund, *I masnadieri* a Montecarlo. Per la Fenice ha diretto *Il trovatore* (2020), *Turandot* (2019), *Madama Butterfly* (2019 e 2017) e *Norma* (2016), nonché il Concerto per i 1600 anni dalla fondazione di Venezia in piazza San Marco.

DAMIANO MICHIELETTO

Regista. Ha studiato opera e produzione teatrale presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e si è laureato in lettere moderne all'Università di Venezia, sua città natale.

Il suo allestimento di *Švanda il pifferaio* di Jaromír Weinberger è acclamato dalla critica al Wexford Festival del 2003. Le sue altre produzioni operistiche includono *L'italiana in Algeri* al Teatro Olimpico di Vicenza, *La gazza ladra* in una coproduzione del Rossini Opera Festival di Pesaro con i teatri di Bologna e di Verona (Premio Abbiati nel 2008), *Lucia di Lammermoor*, *Il corsaro*, *Luisa Miller* e *Poliuto* a Zurigo, *Roméo et Juliette* e un ciclo Mozart/Da Ponte alla Fenice, *Die Entführung aus dem Serail* al San Carlo, *La scala di seta* al ROF e alla Scala, *Il barbiere di Siviglia* al Grand Théâtre de Genève, *Madama Butterfly* a Torino, *L'elisir d'amore* a Valencia e Madrid, *The Greek Passion* di Martinů a Palermo, *Così fan tutte* al New National Theatre di Tokyo, *Un ballo in maschera* alla Scala, *Idomeneo* al Theater an der Wien e *The Rake's Progress* presso l'Opernhaus di Lipsia e la Fenice. Ha fatto il suo debutto al Festival di Salisburgo con *La bohème* nel 2012 e vi è ritornato per *Falstaff* nel 2013 e *La Cenerentola* nel 2014. La stagione 2014-2015 include *Il viaggio a Reims* alla Nederlandse Opera di Amsterdam, *Guillaume Tell* alla Royal Opera House di Londra. Tra gli impegni della stagione successiva figurano *Die Zauberflöte* alla Fenice, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* al Covent Garden (Olivier Award 2016) e *Otello* di Rossini a Vienna; il debutto alla Komische Oper di Berlino con *Cendrillon* di Massenet e il ritorno al ROF con *La donna del lago*. Nell'autunno 2016 è impegnato con *Samson et Dalila* all'Opéra di Parigi e *Aquagranda* di Perocco alla Fenice (Premio Abbiati 2017). Tra gli appuntamenti del 2017 si citano *Falstaff* alla Scala, *Il viaggio a Reims* al Kongelige Teater di Copenhagen e all'Opera di Roma, *Idomeneo* per il Maggio Musicale Fiorentino a Pistoia, *Rigoletto* all'Opera di Amsterdam e *La Damnation de Faust* per l'inaugurazione dell'Opera di Roma (Premio Abbiati 2018). Nel 2018 è impegnato nel debutto al Bolšoj con *Il viaggio a Reims* e con quattro nuove produzioni: *Die lustige Witwe* alla Fenice, *A Midsummer Night's Dream* al Theater an der Wien, *Don Pasquale* all'Opéra di Parigi e *Macbeth* a Venezia (apertura di stagione). Tra gli appuntamenti del 2019, *Der Ferne Klang* di Schreker a Francoforte e *Alcina* di Händel al Festival di Salisburgo, *Don Pasquale* a Parigi e a Londra, *Die lustige Witwe* a Roma, *Il viaggio a Reims* a Melbourne, Sidney e Valencia, e *Luisa Miller* e *Cavalleria rusticana/Pagliacci* a Barcellona. Tra gli impegni più recenti del 2020-2021 le nuove produzioni del *Rigoletto* al Circo Massimo di Roma e di *Béatrice et Bénédicte* di Berlioz all'Opera di Lione, nuovi allestimenti di due opere di Janáček, *Jenůfa* per il debutto alla Staatsoper di Berlino e *Kát'a Kabanová* al Festival di Glyndebourne, e di Strauss, ovvero *Salome* alla Scala e *Der Rosenkavalier* a Vilnius, oltre a un film su *Gianni Schicchi* di Puccini per Genoma Films.

PAOLO FANTIN

Scenografo. Nasce nel 1981 a Castelfranco Veneto e nel 2004 si diploma in scenografia all'Accademia di Belle Arti di Venezia, conseguendo l'anno successivo la specializzazione in scenografia e scenotecnica. Nello stesso 2005 comincia la sua collaborazione con Damiano Michieletto per l'allestimento del *Piccolo spazzacamino* di Benjamin Britten. Inizia così un sodalizio che porta i due artisti a lavorare in molti dei più prestigiosi teatri italiani ed europei. Tra le sue produzioni si ricordano almeno *La bohème* al Festival di Salisburgo e a Shanghai, il Trittico di Puccini al Theater an der Wien e a Copenaghen, *L'elisir d'amore* a

Madrid e a Graz, *Poliuto* a Zurigo, *Un ballo in maschera* alla Scala, *Falstaff* a Salisburgo, *La scala di seta* ancora per la Scala e *Idomeneo* al Theater an der Wien. Tra i recenti impegni, e sempre per la regia di Damiano Michieletto, *Il viaggio a Reims* in Australia, a Mosca e a Valencia, *Don Pasquale* alla Royal Opera House di Londra, *Alcina* a Salisburgo, *Die lustige Witwe* all'Opera di Roma, *Der ferne Klang* di Schreker a Francoforte, *Pagliacci* e *Cavalleria rusticana* a Göteborg, *Il viaggio a Reims* al Bolšoj, il Trittico pucciniano al New National Theatre di Tokyo, *La Damnation de Faust* al Palau de les Arts Reina Sofia di Valencia, *Don Pasquale* all'Opéra National di Parigi, *La donna del lago* all'Opéra Royal de Wallonie (Liegi), *A Midsummer Night's Dream* al Theater an der Wien, ancora *La Damnation de Faust* e *Il viaggio a Reims* all'Opera di Roma, *Falstaff* alla Scala. Alla Fenice firma le scene di *Macbeth* (2018), *Die lustige Witwe* (2018), *Aquagranda* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Così fan tutte* (2012), *Le nozze di Figaro* (2011), *Don Giovanni* (2010) e *Roméo et Juliette* (2009).

AGOSTINO CAVALCA

Costumista. Di origini italiane, sin dal 1982 si è stabilito a Parigi, dove lavora come *costume designer* per il teatro e per l'opera. Dal 1995 collabora con Moshe Leiser and Patrice Caurier, e dal 2017 con Damiano Michieletto. Con i primi firma produzioni quali *Giovanna d'Arco* (Scala), *Carmen* e *Fidelio* (Welsh National Opera), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Losanna, Spoleto-USA), *L'italiana in Algeri*, *Norma* e *Giulio Cesare in Egitto* (Festival di Salisburgo), *Otello* di Rossini (Opera Vlaanderen), *Die Zauberflöte* (Wiener Staatsoper), *Ariane et Barbe-bleue* e *Lucia di Lammermoor* (Opéra di Lione), *Der Rosenkavalier*, *Pelléas et Mélisande*, *Les Fiançailles au couvent*, *Der Ring des Nibelungen* e *Don Carlo* (Ginevra), *La Damnation de Faust*, *Falstaff* e *L'incoronazione di Poppea* (Angers Nantes Opéra), *Hamlet* e *Madama Butterfly* (Royal Opera House e Liceu di Barcellona), *Maria Stuarda*, *Hänsel and Gretel*, *La Cenerentola*, *Il turco in Italia* e *Il barbiere di Siviglia* (Royal Opera House) e *L'equivoco stravagante* (Rossini Opera Festival). Per Michieletto ha disegnato i costumi per *Rigoletto* (Dutch National Opera), *Don Pasquale* (Opéra di Parigi) e *Alcina* (Festival di Salisburgo). Sul versante della prosa, affronta autori quali Ödön von Horváth, Heiner Müller, Goethe, Mariuvaux, Corneille, Shakespeare, Racine, Tennessee Williams, Pirandello, Goldoni, Brecht e altri contemporanei.

IVAN AYON RIVAS

Tenore, interprete del ruolo del duca di Mantova. Nato a Piura (Perù) nel 1993, studia canto con María Eloisa Aguirre presso il Conservatorio Nazionale del Perù, si perfeziona con Juan Diego Flórez e Luigi Alva, e attualmente studia in Italia con Roberto Servile. Nel 2014 si esibisce in vari *recital*, in un concerto-omaggio a Giuseppe Verdi presso il Teatro Municipale di Lima e in un concerto dedicato a Manuel de Falla. Nello stesso anno debutta in campo operistico al Teatro Nazionale del Perù, dove interpreta il ruolo di Goro nella *Madama Butterfly* diretto da Lorenzo Tazzieri. Del 2014 è anche il suo debutto al BASF di Ludwigshafen con l'Orchestra Filarmonica della Scala, sotto la direzione di Fabio Luisi. Nel 2015 è all'Emilia Romagna Festival e sul finire del medesimo anno vince la terza edi-

zione del concorso Premio Etta Limiti. Fra gli impegni più recenti, *I Capuleti e i Montecchi*, *L'elisir d'amore*, *La traviata*, *Rigoletto*, *La bohème*, *Il corsaro*, *Falstaff*, *Lucia di Lammermoor*, *Macbeth*. In Fenice è *Faust* nell'opera omonima, Alfredo nella *Traviata* (2019, 2018 e 2017), Rodolfo nella *Bohème* (2018, 2017) e Don Gaspar nella *Favorite* (2016).

MARCO CIAPONI

Tenore, interprete del ruolo del duca di Mantova. Inizia la sua formazione musicale sotto la guida di Rebecca Berg per poi specializzarsi con Giuseppe Sabbatini e all'Accademia Internazionale del Bel Canto di Modena. Molto giovane riscuote grande successo in importanti concorsi internazionali e nel 2015 è vincitore assoluto dei concorsi Flaviano Labò di Piacenza e del Concorso internazionale Voci verdiane di Busseto. Nel 2014 fa il suo debutto con il ruolo di Nemorino nell'*Elisir d'amore* al Teatro Municipale di Piacenza sotto la guida di Leo Nucci e in seguito canta lo stesso ruolo al Petruzzelli di Bari. Tra i suoi recenti impegni italiani e internazionali: *La traviata* alla Deutsche Oper di Berlino, alla Semperoper di Dresda, alla Komische Oper di Berlino, all'Opera di Lipsia, al Comunale di Bologna a Tokyo, *La sonnambula* al Teatro delle Muse in Ancona, *Don Giovanni* al Verdi in Trieste e all'Opera di Colonia, *Rigoletto* all'Opéra di Toulon, all'Opéra Royal de Wallonie; *Don Pasquale* al Massimo di Palermo e al Filarmonico di Verona; *Falstaff* al Lirico di Cagliari, Comunale di Piacenza, Reggio Emilia e Modena; *Gianni Schicchi* a Piacenza, Modena, Reggio Emilia e Ferrara, *I pagliacci* alla Dutch National Opera di Amsterdam in una nuova produzione di Robert Carsen con la direzione di Lorenzo Viotti.

LUCA SALSÌ

Baritono, interprete del ruolo di Rigoletto. Nato a San Secondo Parmense, si è diplomato presso il Conservatorio Arrigo Boito di Parma. Da allora ha calcato i maggiori palcoscenici del mondo, tra cui Metropolitan, Scala, Royal Opera House di Londra, Bayerische Staatsoper, Festival di Salisburgo, Staatsoper di Berlino, Maggio Musicale Fiorentino, Concertgebouw di Amsterdam e Liceu di Barcellona. Ha collaborato con direttori come Muti, Chailly, Gergiev, Levine, Gatti, Dudamel e Zedda, nonché con registi quali Carsen, Herzog, Zeffirelli, McVicar e Michieletto. È stato protagonista di due inaugurazioni di stagione al Teatro alla Scala con *Andrea Chénier* e *Tosca*. Recentemente è stato Simone nel *Simon Boccanegra* al Festival di Salisburgo, Scarpia alla Scala, Germont al Metropolitan. Ha inaugurato la stagione 2018-2019 della Fenice con *Macbeth* (a Venezia è stato protagonista poi del Concerto di Capodanno 2020 e del *recital* insieme a Francesco Meli nel luglio dello stesso anno) e la stagione 2019-2020 del Teatro Real di Madrid con *Don Carlo*. I suoi recenti debutti sono stati come Iago nell'*Otello* prima coi Berliner Philharmoniker e poi anche in Italia al Maggio Musicale Fiorentino, come Alfio nella *Cavalleria rusticana* con Riccardo Muti sul podio della Chicago Symphony Orchestra e come Ernesto nel *Pirata* al Teatro San Carlo. Nell'aprile del 2021 è stato protagonista del *recital Verdi e la Fenice* a Venezia, dove in precedenza è stato anche Germont nella *Traviata* (2015).

DALIBOR JENIS

Baritono, interprete del ruolo di Rigoletto. Ha calcato i palcoscenici dei più prestigiosi teatri del mondo, fra i quali Scala, ROH Covent Garden di Londra, Opéra National de Paris, Wiener Staatsoper, Theater an der Wien, Deutsche Oper di Berlino, Bayerische Staatsoper di Monaco, Edinburgh International Festival, Los Angeles Opera, New National Theatre di Tokyo, Opera Australia di Sydney, Arena di Verona, Opera di Roma, Maggio Musicale Fiorentino, Regio di Torino, La Fenice. Ha collaborato con direttori del calibro di Conlon, Fisch, Gatti, Noseda, Luisi, Chung, Chichon. Ha preso parte a importanti produzioni, fra le quali si segnalano *Un ballo in maschera* e *Falstaff* a Covent Garden, *La bohème* e *Il barbiere di Siviglia* all'Opéra National de Paris, *Evgenij Onegin* alla Wiener Staatsoper, *Don Carlo* alla Scala, *Macbeth* e *Nabucco* all'Opernhaus di Zurigo, *Lucia di Lammermoor* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, *Nabucco* alla Deutsche Oper di Berlino, *Un ballo in maschera*, *Carmen* e *Nabucco* all'Arena di Verona, *Iolanta* al Theater an der Wien, *Guillaume Tell* all'Edinburgh International Festival e al Regio di Torino, *Macbeth* at Théâtre des Champs Élysées de Paris, *Simon Boccanegra* alla Scala, *Otello* alla Wiener Staatsoper, *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci* alla Deutsche Oper di Berlino e al Comunale di Bologna, *Rigoletto* all'Opera Australia di Sydney, alla Leipzig Opernhaus e alla Stuttgart Staatstheater, *Nabucco* alla Bayerische Staatsoper di Monaco.

CLAUDIA PAVONE

Soprano, interprete del ruolo di Gilda. Uno dei più promettenti soprani nel panorama operistico italiano, si è diplomata al Conservatorio di Castelfranco Veneto e in seguito ha vinto numerosi concorsi lirici, come il Giacinto Prandelli di Brescia (2013) e il Ferruccio Tagliavini di Graz. Ha già avuto modo di collaborare con direttori del calibro di Myung-Whun Chung, Diego Matheuz, Daniele Gatti, Stefano Ranzani e Riccardo Muti, con il quale si è esibita come Violetta al Teatro Alighieri di Ravenna, ruolo che ha incarnato anche in teatri quali l'Opera di Firenze, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro San Carlo e, nel 2017 e tra 2018 e 2019, alla Fenice di Venezia. Sul palcoscenico del Teatro veneziano ha vestito anche i panni di Violetta nella *Traviata* (2020), di Gasparina nel *Campiello* (2014), di Frasquita in *Carmen* (2017) e di donna Elvira in *Don Giovanni* (2019). Fra gli impegni più recenti, Adalgisa in *Norma* a Rennes, *La traviata* a Trieste e Macerata, Roma e Napoli, Gilda in *Rigoletto* a Roma e Macerata, Liù in *Turandot* a Shanghai, il debutto come Adina nell'*Elisir d'amore* a Trieste e quello come Fiordiligi in *Così fan tutte* a Las Palmas. Nel 2020 è stata Micaëla in *Carmen* a Sydney.

LARA LAGNI

Soprano, interprete del ruolo di Gilda. Soprano lirico-leggero di ventitré anni, ha perfezionato i suoi studi all'Opera Studio dell'Opera de Tenerife (2017) con Giulio Zappa e Mariella Devia. Attualmente studia con Elisabetta Tandura con la quale continua a perfezionarsi. Ha già interpretato Corinna nel *Viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival, Papagena in *Die Zauberflöte* al Teatro San Carlo di Napoli, Gilda in *Rigoletto* e Giulietta nei *Capuleti e i Montecchi* al Teatro Comunale di Bologna, Musetta nella *Bohème* durante il Brigitta Opera

Festival in Estonia, *I Capuleti e i Montecchi* e *Rigoletto* all'Opera de Tenerife, Fanny nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini al Teatro Olimpico di Vicenza e *Barbarina* nelle *nozze di Figaro* di Mozart al Teatro Filarmonico di Verona. È stata anche vincitrice in diversi concorsi tra cui Concorso Flaviano Labò, Concorso di Opera di Tenerife, Concorso Salice D'Oro, Concorso Città di Iseo e Concorso Benvenuto Franci.

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Sparafucile. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Paisiello, Mozart, Bellini, Verdi (*Simon Boccanegra*, *Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev, Britten. Alla Fenice ha partecipato *La traviata* (2020, 2019, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013), ad *Aida* (2019), *Otello* (2019, 2014, 2013 e anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), al *Barbiere di Siviglia* (2018), a *Un ballo in maschera* (2017), *Tannhäuser* (2017), *Attila* (2016), *L'Africaine* (2013) e *Boris Godunov* (2008). Tra gli ultimi impegni, *Il barbiere di Siviglia*, *Tosca* e *Gianni Schicchi* a Piacenza e *Il barbiere di Siviglia* a Parma.

VALERIA GIRARDELLO

Contralto, interprete del ruolo di Maddalena. Nata nel 1992, è ora allieva dell'Accademia del Teatro alla Scala. Si laurea con il massimo dei voti e la lode presso il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e si perfeziona con numerosi artisti fra cui Luciana D'Intino, Marcelo Álvarez, Sara Mingardo, Renata Scotto. Per la Fenice canta *Dido and Aeneas* (2020), la *Missa in tempore belli* di Haydn, *Le cinesi* di Gluck, *Aquagranda* di Perocco, *Gina* di Cilea, il *Salve Regina* di Porpora, *Dorilla in Tempe* di Vivaldi e partecipa al Concerto di Capodanno 2020. Per la Scala è Zita in *Gianni Schicchi*, Giovanna in *Rigoletto*, terzo elfo e seconda serva nell'*Elena egizia* di Strauss. Al Comunale di Treviso incarna il musico nelle *Convenienze ed inconvenienze teatrali* e Nina nel *Giovedì Grasso* di Donizetti; Zulma nell'*Italiana in Algeri*. Ha frequentato l'Accademia del Rossini Opera Festival nel 2017 e cantato Melibea nel *Viaggio a Reims* e la *Petite Messe Solennelle*. Partecipa al *Gala ROF XL* 2019 e alla prima esecuzione mondiale delle *Soirées Musicales* in forma orchestrale per l'edizione 2019. Eseguì lo *Stabat Mater* di Rossini con la Verdi di Milano.

CARLOTTA VICHI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Giovanna. Si diploma con il massimo dei voti al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, sua città natale, sotto la guida di Cristina Rubin. Partecipa inoltre a *masterclass* con Daniela Dessi e Fiorenza Cedolins. È vincitrice di numerosi concorsi lirici tra cui Ottavio Ziino, Sarzana e Voci verdiane di Busseto, e ha frequentato l'Accademia di alto perfezionamento per cantanti lirici della Fondazione Festival Puccini di Torre del Lago debuttando in *Suor Angelica* (Zia principessa). Ha collaborato con direttori d'orchestra quali Alibrando, Beltrami, Ciampa, Di Stefano, Galli, König, Mariotti, Oren, Rolli, Scappucci, Zanetti, e registi quali Aliverta, Berloff, Bernard, Brusa, Carsen,

Courir, Gavazzeni, Kemp, Maranghi, Pizzech, Talevi, etc... Tra i suoi ultimi impegni *Il trovatore* e *La traviata* al Teatro Massimo di Palermo, *Ernani* al Teatro Regio di Parma, *La traviata* a Novara, Piacenza e Savona, *Rigoletto* al Regio di Torino e al Massimo di Palermo, *Cavalleria rusticana*, *Madama Butterfly* e *Adriana Lecouvreur* al Carlo Felice di Genova, *Carmen* e *Cavalleria rusticana* a Trapani.

GIANFRANCO MONTRESOR

Baritono, interprete del ruolo del conte di Monterone. Nato a Verona, diplomato al Conservatorio di Brescia, debutta nel 1993 al Teatro Filarmonico di Verona nella *Gattabianca* di Paolo Arcà. La brillante e rapida carriera lo porta in breve tempo sul palcoscenico di numerosi teatri fra cui New National Theatre a Tokyo, Wexford Festival Opera, New Israeli Opera a Tel Aviv, Teatro de São Carlos a Lisbona, Macerata Opera Festival, Filarmonico di Verona, Regio di Parma, Verdi di Trieste, Opera di Roma. Nel corso della sua carriera ha modo di collaborare con direttori d'orchestra quali Allemandi, Bartoletti, David, Delacôte, Palumbo, Ranzani, Renzetti, Wilson, Muti, Mehta, Gardiner, Oren, Armiliato, Barenboim, Steinberg. La collaborazione con la Scala inizia nel 2007 con *Teneke* di Fabio Vacchi e prosegue nel 2008 con *Il giocatore* di Prokof'ev diretto da Barenboim. Tra gli impegni recenti segnaliamo *La traviata* e *Gianni Schicchi* all'Arena di Verona, *Un ballo in maschera* al Teatro Maestranza di Siviglia, *Die Zauberflöte* al San Carlo di Napoli.

ARMANDO GABBA

Baritono, interprete del ruolo di Marullo. Nato a Parma, ha vinto il concorso Voci verdiane di Busseto e ha partecipato al *Rigoletto* diretto da Giuseppe Sinopoli. Ha poi cantato nei principali teatri italiani tra i quali la Scala. Per la Fenice dal 2010 ha interpretato numerose volte il ruolo di Douphol nella *Traviata* e nel 2019 e 2017 quello di Germont. Sempre a Venezia si è cimentato inoltre nella parte di un deputato fiammingo in *Don Carlo*, di un mandarino in *Turandot* e del borgomastro in *Werther* di Massenet (2019), di Sciarrone in *Tosca* (2015 e 2014), del medico in *Macbeth* (2018), del principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2018 e 2017), di Martino nell'*Occasione fa il ladro* di Rossini e di Uberto in *Gina* di Francesco Cilea (2017), di Adolfo in *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon (2016), del banditore e dell'oracolo in *Alceste* di Gluck (2015), di Schaunard nella *Bohème* (2014 e 2012), di Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), di un pilota in *Tristan und Isolde* (2012) e di Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011 e 2010). Nel 2021 ha partecipato al concerto *Verdi e la Fenice*.

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo di Borsa. Dopo le lauree in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale e i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera, completa la sua formazione alla Liszt Hochschule di Weimar e al Mozarteum di Salisburgo. Già pianista, debutta come tenore nel 2003. Canta in teatri quali, fra gli altri, la Fenice, la Scala, il San Carlo, il Carlo Felice, il Filarmonico di Verona, il Maggio Musicale Fiorentino, il Massimo di Palermo, il Bellini di Catania, il Liceu di Barcellona, la Stadthalle di Bayreuth,

il New National Theatre di Tokyo, la Carnegie Hall di New York, diretto da Battistoni, Chung, Inbal, Luisi, Mehta, Muti, Sardelli, Savall, Frizza, Callegari, e in duo con pianisti come Bacchetti, Badura-Skoda, Ballista, Campanella, Canino, De Fusco. Alla Fenice interpreta *Turandot* (2019), *Macbeth* (2018), *Die lustige Witwe* (2018), *Lucia di Lammermoor* (2017), *Aquagranda* e *Mirandolina* (2016), *Il flauto magico* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* e *Lou Salomé* (2012) e *Boris Godunov* (2008).

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo del conte di Ceprano. Nato a Padova e diplomato ad Adria, si perfeziona nelle Accademie di Siena e Pesaro e studia con Rajna Kabaivanska. Particolarmente a suo agio nei ruoli brillanti e di carattere, collabora con le più rinomate istituzioni italiane (Scala, Firenze, Venezia, Napoli, Verona, Roma, Bologna, Parma, Pesaro) e internazionali (Madrid, Amsterdam, Vienna, Buenos Aires, Santiago del Cile, Tokyo), diretto da maestri come Barenboim, Gelmetti, Zedda, Chung, Steinberg. Per la Fenice ha cantato nella *Traviata* (2020, 2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2009), in *Pinnocchio*, *Don Carlo*, *Tosca*, *Il barbiere di Siviglia* e *Don Giovanni* (2019), in *Richard III* (2018), nella *Bohème* (2018, 2017, 2013), in *Carmen* (2017, 2013, 2012), nel *Medico dei pazzi* (2016), in *The Rake's Progress* (2014), *Otello* (2013, 2012 e anche nella tournée in Giappone), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009) e *Boris Godunov* (2008). Nel 2021 ha partecipato al recital *Verdi e la Fenice*.

ROSANNA LO GRECO

Soprano, interprete del ruolo della contessa di Ceprano. Nasce a Venezia nel 1985. Si diploma nel 2007 al Benedetto Marcello e si perfeziona con Mariella Devia. Vincitrice di numerosi concorsi nazionali e internazionali nel 2014 debutta come Musetta nella *Bohème* per la Fondazione Arena di Verona (ruolo ripreso nel 2017 alla Fenice). In prestigiosi teatri e festival internazionali, interpreta poi i ruoli di Adina (*L'elisir d'amore*), Violetta (*La traviata*), donna Anna e donna Elvira (*Don Giovanni*), prima dama e Papagena (*Die Zauberflöte*), la gran sacerdotessa (*Aida*), Micaëla (*Carmen*), Susanna (*Le nozze di Figaro*). Tiene concerti con la Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli, l'Orchestra di Padova e del Veneto, l'Orchestra Başkent di Ankara, la Filarmonica della Calabria e presso le Sale Apollinee della Fenice. Nel 2020 è Nella in *Gianni Schicchi*, mentre nel 2019 è Elisetta nel *Matrimonio segreto* per la Fondazione Arena di Verona. Collabora con direttori quali, tra gli altri, Oren, Ciampa, Arrivabeni, Gamba, Ranzani, e registi quali Maestrini, Dornhelm, Medcalf, Di Gangi, Giacomazzi. Alla Fenice canta in *Aida* (2019) e *La bohème* (2018 e 2017).

Il tragico buffone di corte

di Giuseppina La Face Bianconi

Su *Rigoletto*, opera amata, eseguita, studiata, la bibliografia trabocca. Qualche suggerimento: due 'classici' e un magnifico articolo di tre compianti studiosi. Marcello Conati, nel suo *La bottega della musica: Verdi e La Fenice* (Milano, Il Saggiatore, 1983), ricostruisce sui documenti e sui carteggi i momenti salienti della creazione di *Rigoletto* e delle altre opere che Verdi creò per la Fenice: *Ernani*, *Attila*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*. Al meticoloso racconto, svolto con le parole stesse degli artefici, ha inoltre anteposto una breve ma succosa premessa che illustra le fasi essenziali nel processo creativo verdiano. Il secondo classico è l'ineludibile Julian Budden, *Le opere di Verdi* (Torino, EDT, 1985-1988): perfetto il possesso della vasta materia, accattivante l'arguzia dello stile *british*, penetrante l'acume critico. Nel *Rigoletto*, tra l'altro, Budden evidenzia che l'intera prima scena, fino alla sortita di Montecrone, «è concepita nel linguaggio dell'opera comica, inserito però nel più ampio contesto della tragedia». Da questa stessa osservazione, cruciale, aveva preso spunto l'articolo di Piero Weiss, *Verdi e la fusione dei generi* (1982; in italiano nella miscellanea *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, il Mulino, Bologna 1986). Il suono della banda all'alzarsi del sipario, il coro che nel second'atto riferisce le imprese notturne dei cortigiani, l'atto terzo visto dal punto d'osservazione del duca, sono elementi da commedia: ma in *Rigoletto*, dice Weiss, «il comico non si alterna al tragico, piuttosto gli scorre sopra, in superficie. Le



maschere della tragedia e della commedia, invece di fronteggiarsi a vicenda, fronteggiano insieme il pubblico».

In tempi più vicini a noi, belle pagine ha dedicato a quest'opera Raffaele Mellace in un brillante profilo biografico del compositore condotto attraverso le sue città elettive (*Con moltissima passione: ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci, Roma 2013). Un affondo critico esauriente offre poi il *Verdi ritrovato* di Paolo Gallarati (Il Saggiatore, Milano 2016), dove il musicologo discute la cosiddetta 'trilogia popolare' (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*) anche sotto il profilo dell'interpretazione. Dello stesso esimio esegeta si aspetta ora la monografia di Verdi che farà parte di una lussuosa collana UTET in cinque volumi, accanto a Rossini, Donizetti, Bellini e Puccini: sarà messa in vendita *en bloc*, attraverso i canali rateali delle Grandi Opere UTET. La attendiamo.

Recentissimo è l'ampio *Verdi a Parigi* di Paolo Isotta (Venezia, Marsilio, 2020). Il titolo stuzzica e inganna. Isotta non tratta qui le sole opere che Verdi scrisse per Parigi (*Jérusalem*, *Les Vêpres siciliennes*, *Don Carlos*), bensì perlustra alla maniera d'un raddomante la corrente profonda che corre tra il teatro verdiano e la cultura francese coeva: e di tale rapporto il *Rigoletto*, fulgida trasposizione melodrammatica di un dramma di Victor Hugo, audace ma sfortunato, rappresenta forse il colmo.*

* L'articolo di Giuseppina La Face Bianconi era stato scritto per l'allestimento di *Rigoletto* previsto nel maggio 2020 e poi sospeso causa Covid. Paolo Isotta è purtroppo scomparso all'inizio del 2021.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Federica Barbali, Mauro Chirico, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Emanuele Frascini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Margherita Busetto ♦, Francesco Lovato ♦

Viole Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Elena Battistella, Anna Mencarelli, Davide Toso, Fiorenza Barutti ♦

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Giuseppe Barutti • ♦, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratisoli •, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Matteo Armando Sampaolo • ♦, Silvia Marini • ♦, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Angela Cavallo, Gabriele Cutrona • ♦

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Luca Franceschelli • ♦, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Vincenzo Musone, Ivan Zaffaroni ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabrizio Mezzari ♦, Eleonora Zanella, Fabio Codeluppi ♦, Raffaele Della Croce ♦

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato, Alessio Savio • ♦

Tromboni bassi Claudio Magnanini, Giacomo Gamberoni ♦

Basso tuba Antonio Belluco ♦

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin ♦, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Matteo Michi ♦, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ [◇] *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borghonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti [◇]

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elisabetta Gardin, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin, Alessia Pelliccioli, Andrea Pitteri [◇]

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, Walter Comelato, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca [◇]

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*

Anna Trabuio, Nicolò De Fanti [◇]

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, Laura Coppola *responsabile*

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*, Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Stefano Callegaro, Antonella D'Este, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua [◇], Francesco Zarpellon [◇]

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE **Lorenzo Zanoni** *direttore organizzazione della produzione, nnp* direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Mirko Teso [◇]

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI ANDREA MUZZATI *capo macchinista*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Cristiano Gasparini, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato Amorelli [◇], Filippo Maria Corradi [◇], Alberto Deppieri [◇], Lorenzo Giacomello [◇], Daria Lazzaro [◇], Marco Rosada [◇], Giacomo Tagliapietra [◇], Riccardo Talamo [◇], Agnese Taverna [◇], Endrio Vidotto [◇]

ELETTRICISTI Fabio Baretin *vice capo reparto*, Marino Perini *vice capo reparto*, Andrea Benetello *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Marco Covelli, Diomede Alessandro, Federico Geatti, Alberto Petrovich, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Elisa Bortolussi [◇], Tommaso Copetta [◇], Alessio Lazzaro [◇], Federico Masato [◇], Alessandro Scarpa [◇], Giacomo Tempesta [◇]

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto, nnp**, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello [◇]

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sebastiano Bonicelli [◇], Paola Ganeo, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Roberto Pirrò

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia [◇]

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo [◇] *responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera [◇], Paola Masè [◇], Francesca Semenzato [◇], Emanuela Stefanello [◇], Nerina Bado [◇], Maria Cristina Damin [◇], Marina Liberalato [◇], Paola Milani *addetta calzoleria*

[◇] a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

20, 23, 25, 27, 30 novembre 2021

*opera inaugurale***Fidelio***musica di* Ludwig van Beethoven*direttore* Myung-Whun Chung*regia* Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15, 16, 17, 18, 19 dicembre 2021

Lacdal *Lago dei cigni**musica di* Pëtr Il'ič Čajkovskij*coreografia* Jean-Christophe Maillot*direttore* Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

26, 27, 28, 29, 30 gennaio 2022

Marie-Antoinette*musica di* Franz Joseph Haydn,

Christoph Willibald Gluck

coreografia Thierry Malandain

Malandain Ballet Biarritz

prima rappresentazione italiana in esclusiva

Teatro La Fenice

22, 24, 26 febbraio 2022

2, 4 marzo 2022

Le baruffe*musica di* Giorgio Battistelli*direttore* Enrico Calesso*regia* Damiano Michieletto

Orchestra del Teatro La Fenice

commissione Fondazione Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in collaborazione con Marsilio Editore

e con Regione del Veneto

prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice

1, 3, 5, 7, 9 aprile 2022

I lombardi alla prima crociata*musica di* Giuseppe Verdi*direttore* Sebastiano Rolli*regia* Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione veneziana in tempi moderni

Teatro La Fenice

22, 24, 26, 28, 30 aprile 2022

Faust*musica di* Charles Gounod*direttore* Frédéric Chaslin*regia* Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna

Teatro Malibran

29 aprile 2022

3, 5, 7, 8 maggio 2022

La Griselda*musica di* Antonio Vivaldi*direttore* Diego Fasolis*regia* Gianluca Falaschi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

26, 27, 28 maggio 2022

Scipione nelle Spagne*musica di* Antonio Caldara*direttore* Francesco Erle*regia* Francesco Bellotto

Orchestra barocca del Conservatorio

Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia

prima rappresentazione in tempi moderni

Teatro La Fenice

24, 26, 29 giugno 2022

2, 5 luglio 2022

Peter Grimes*musica di* Benjamin Britten*direttore* Jurai Valčuha*regia* Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione veneziana

Teatro La Fenice

10, 16, 18, 20, 22 settembre 2022

Madama Butterfly*musica di* Giacomo Puccini*direttore* Sesto Quatrini*regia* Àlex Rigola

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11, 15, 17, 21, 23 settembre 2022

Il trovatore*musica di* Giuseppe Verdi*direttore* Francesco Ivan Ciampa*regia* Lorenzo Mariani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7, 9, 11, 13, 15 ottobre 2022

Apollo et Hyacinthus*musica di* Wolfgang Amadeus Mozart*direttore* Giancarlo Andretta*regia* Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice

14, 16, 18, 20, 22 ottobre 2022

La Fille du régiment*musica di* Gaetano Donizetti*direttore* Stefano Ranzani*regia* Barbe&Doucet

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

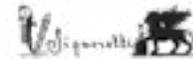
in coproduzione con Teatro Regio di Torino



SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



VETTORE UFFICIALE



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, Presidente
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, Supplente
Antonella Gori, Supplente

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 99 - settembre 2021
ISSN 1971-8241

Rigoletto

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Giuseppina La Face Bianconi, Alessandro Roccatagliati, Franco Rossi

Traduzioni
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di settembre 2021
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972