



Teatro
La Fenice

Dramm. 2975

Archivio Storico

GIUSEPPE VERDI

RIGOLETTO



Domenica 20 aprile 1997, ore 20.30, turno A • Martedì 22 aprile 1997, ore 20.50, turno D
Mercoledì 23 aprile 1997, ore 20.30, turno G • Giovedì 24 aprile 1997, ore 20.30, turno E
Sabato 26 aprile 1997, ore 15.30, turno C • Domenica 27 aprile 1997, ore 15.30, turno B
Martedì 29 aprile 1997, ore 20.30, turno H • Mercoledì 30 aprile 1997, ore 17.00, turno F

RIGOLETTO

melodramma in tre atti di FRANCESCO MARIA PIAVE

Musica di

GIUSEPPE VERDI

Edizione critica a cura di Martin Chusid - The University of Chicago Press, Chicago
Casa Ricordi - Milano

La generosità di Brena D. e Lee A. Freeman e le sovvenzioni
dal National Endowment for the Humanities hanno reso possibile questa edizione

personaggi ed interpreti

- Rigoletto* LEO NUCCI (*partecipazione straordinaria alla recita del 20.4.97*)
CARLO GUELFÌ (22-24-26-30/4)
HORIUCHI YASUO (25-27-29/4)
- Il duca di Mantova* PIETRO BALLO (20-22-24-27-30/4)
FRANCESCO GROLO (25-26-29/4)
- Gilda* GIUSY DEVINU (20-22-24-26-29/4)
MINA YAMAZAKI TASGA (25-27-30/4)
- Sparafucile* FRANCO DE GRANDIS (20-23-26-29/4)
RICCARDO FERRARI (22-24-27-30/4)
- Maddalena* MONICA MINARELLI (20-24-29-30/4)
SVETLANA SIDOROVA (22-25-26-27/4)
- Giovanna* MARIA VITTORIA PABA
- Monterone* ANDREA PAPI (20-23-26-27-29/4)
HORIUCHI YASUO (22-24-30/4)
- Marullo* GIUSEPPE ZECCHILLO
- Matteo Borsa* MARIO GUGLIA (20-23-26-29/4)
ALDO BOTTION (22-24-27-30/4)
- Il conte Ceprano* MATTIA NICOLINI
- Una contessa* MICAELA CAROSI
- Un usciere* RENZO STEVANATO
- Un paggio* ROSSELLA GUARRACINO

maestro concertatore e direttore

TIZIANO SEVERINI

regia

LAMBERTO PUGGELLI

scene e costumi

LUISA SPINATELLI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

allestimento donato dal TEATRO REGIO DI TORINO e ideato per la tensorostruttura ora PalaFenice

Direttore degli allestimenti scenici LAURO CRISMAN
direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
responsabile ufficio regia BEPI MORASSI
maestri di sala STEFANO GIBELLATO - ALDO GUIZZO
altro maestro del Coro ALBERTO MALAZZI
maestri di palcoscenico SILVANO ZABEO - ILARIA MACCAGARO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
maestro rammentatore PIERPAOLO GASTALDELLO
movimenti coreografici ISABELLA PALUMBO
vice capi macchinisti VITALIANO BONICELLI - VALTER MARCANZIN
vice capo costruttori ADAMO PADOVAN
capo sarta MARIA TRAMABOLLO
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo elettricista datore luci VILMO FURLAN
assistente agli allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
costumi Teatro S. CARLO Napoli e CTC Milano
calzature Calzature d'epoca BIAGIO Milano
parrucche AUDELLO Torino
attrezzeria RANCATI Milano

BIOGRAFIE

TIZIANO SEVERINI

Nato a Roma nel 1955, ha studiato violino, composizione e direzione d'orchestra presso il Conservatorio «Santa Cecilia». Si è poi perfezionato presso l'omonima Accademia con Pina Carmirelli nonché all'Accademia Chigiana di Siena, con Salvatore Accardo in violino e Franco Ferrara nella direzione, conseguendo il diploma di merito in entrambe le discipline. Altri suoi maestri di violino sono stati Arthur Grumiaux e Corrado Romano. Ha debuttato nel 1982 e da allora dirige nei maggiori teatri italiani. Nel 1994 è stato direttore artistico al Teatro Comunale di Treviso e fino al 1987 Direttore principale all'Orchestra Filarmonica Veneta. Nel 1988 ha diretto *Bohème* alla Scala di Milano ove è tornato l'anno successivo con *Tosca*, in una produzione con Pavarotti e Raina Kabaivanska immediatamente esportata alla Staatsoper di Vienna. Sempre dell'89 è la *Bohème* con Pavarotti, Freni e Ghiaurov successivamente riprodotta in versione discografica. Ha diretto opere in numerose sedi di prestigio internazionale, fra le quali il Bol'šoj, l'Opéra di Lione, l'Arena di Verona, il Regio di Torino (*Manon Lescaut*, nel centenario della composizione), il Colon di Buenos Aires. Fra i titoli del suo repertorio operistico figurano, oltre a quelli già citati, *Lucia di Lammermoor*, *Roberto Devereux*, *Traviata*, *Madama Butterfly*, *Un ballo in maschera*.

LAMBERTO PUGGELLI

Già affermato attore, Puggelli si è accostato all'opera lirica lavorando come assi-

stente di Menotti al Teatro La Fenice, nel 1964. Ha esordito nella regia operistica al Festival dei due mondi con *Edipus rex* e con il *Campanello* di Donizetti. Molto intensa è stata in seguito la sua collaborazione con il teatro veneziano, che comprende *Werther*, *Turandot*, *Adriana, Fedora*, *Traviata*, *Don Giovanni*, *Andrea Chénier*, *Barbiere*, *Pagliacci*, *Quattro rusteghi*, *Bohème*, *Le due illustri rivali*, *Norma* ed il Trittico di Puccini. Con il Gran Teatro — del quale è stato regista stabile nel 1967-68 — ha anche partecipato alle tournée in Spagna, Germania, Olanda, Egitto, Svizzera.

Ha lavorato nei teatri di tutto il mondo, per una mole complessiva di trecento spettacoli e duecento regie. Per quanto concerne la prosa, intensa è stata la sua collaborazione con il «Piccolo» di Milano, mentre di altrettanto rilievo è stata la sua presenza al Teatro alla Scala, ove ha lavorato, al fianco dei più noti artisti del panorama musicale, per una decina di allestimenti. Proprio per la Fenice Puggelli ha allestito il suo primo *Rigoletto*, al Beaulieu di Losanna: si tratta di un'edizione che ha conosciuto grande successo, venendo ripresa in diverse sedi (come Rio de Janeiro, Napoli e Torino), e che oggi ritorna alla Fenice.

LUISA SPINATELLI

Nata a Milano, si è diplomata in scenografia all'Accademia di belle arti, ove attualmente insegna. Ha debuttato alla Scala nel 1965 con il balletto *Francesca da Rimini* di Čajkovskij-Pistoni. È attiva sia nel reper-

torio della lirica sia in quelli della prosa e del balletto. Ha collaborato con Strehler, Puggelli, De Filippo, Bolognini, Menegatti, Petit, Vassil'ev, Amodio, Bortoluzzi... in diversi teatri in Italia e all'estero, per non meno di 60 allestimenti. Fra i titoli del repertorio lirico da ella affrontati segnaliamo opere di frequente apparizione come *Rigoletto*, *Carmen*, *Butterfly*, *Forza del destino*..., ma anche titoli meno visitati come *La condanna di Lucullo* di Dessau/Brecht, *Louise* di Charpentier, *L'arca di Noè* di Britten, *La vida breve* di De Falla.

LEO FRANCESCO NUCCI

Nucci debutta nel '67 a Spoleto come Figaro nel *Barbiere* di Rossini. Entra quindi nel coro del Teatro alla Scala continuando a perfezionarsi e partecipando a diversi concorsi. Dopo la vittoria nel «Viotti» riprende l'attività solistica; sempre sotto il segno del Figaro rossiniano debutta alla Scala, cui seguono numerosi appuntamenti nazionali. La svolta internazionale avviene nel '78, quando è chiamato a sostituire un collega nella *Luisa Miller* al Royal Opera House: da allora canta regolarmente nei più importanti teatri del mondo. I ruoli con i quali più s'identifica e grazie ai quali ha ottenuto maggior successo sono quello, già menzionato, di Figaro e quello di Rigoletto. Nucci ha inciso oltre 50 opere con Karajan, Solti, Muti, Abbado, Maazel, Chailly, Levine, Mehta, Giulini, Patanè, collaborando con i più illustri colleghi della lirica. Ha inoltre partecipato a due film d'opera: *Macbeth* (presentato a Cannes nell'87) e *Il barbiere di Siviglia*. Negli ultimi anni sta affiancando al repertorio operistico anche quello cosiddetto leggero, un tempo appannaggio della sola voce di tenore.

CARLO GUELFÌ

Nato a Roma, Guefì si è segnalato al mondo lirico aggiudicandosi nel 1985 il Concorso Internazionale «Aureliano Pertile»;

in seguito ha ottenuto il riconoscimento di «Rivelazione lirica internazionale» in occasione del quarto concorso «Lauri Volpi»; all'11° Festival «Progetto Roma Barocca» è stato insignito del premio «Il Virtuoso». Ha collaborato con numerosi teatri e istituzioni musicali in Italia e all'estero. Fra i titoli affrontati si ricordano in particolare, sotto la direzione degli stessi autori, *Chichester Psalm* di Leonard Bernstein e *Gloriosi principes* di Bartolucci nonché *Il principe felice* di Mannino. Ha inoltre interpretato *Lucia di Lammermoor*, *Carmina Burana*, *Rigoletto*, *Aida*, *Puritani*, *Trovatore*, *Ballo in maschera*, *Otello*, *Rigoletto*, *Giovanna d'Arco*, *Bohème*, *Guglielmo Ratcliff*, *Gioconda*, *Lucrezia Borgia*, *Enfance du Christ*, Messa n. 8 di Schubert. Tale repertorio si è sviluppato a fianco di direttori come Mehta, Giulini, Santi, Maag, De Bernard, in sedi prestigiose fra le quali il Teatro Comunale di Firenze e Bologna, il «Verdi» di Padova, la Carnegie Hall di New York, la Staatsoper di Vienna, l'Accademia di Santa Cecilia e l'Opera di Roma.

HORIUCHI YASUO

Nato a Tokyo, si è diplomato a Milano, dove risiede stabilmente da alcuni anni. Ha debuttato in Giappone nel 1989, mentre al 1992 risale il suo primo concerto con l'Orchestra Sinfonica della Rai. Nel 1995 ha vinto il Concorso internazionale di Toulouse e l'anno seguente il «Gayarre» ed il Concorso internazionale di Bilbao. Durante il 1994 ha interpretato Schumann nella *Bohème* alla Fenice, ha quindi impersonato Macbeth nell'omonima opera verdiana (ruolo di recente ricoperto per la Japan Opera Foundation) e Monterone in *Rigoletto* all'Opera di Roma, nonché Guglielmo in *Così fan tutte* e Rigoletto al Teatro Arriaga di Bilbao. Horiuchi Yasuo ha affrontato quest'ultimo ruolo anche ad Atene e Malaga. Il suo repertorio comprende anche *I pescatori di perle* (opera presentata al Teatro Coliseo nel ruolo di Zurga) e *Traviata* (Germont).

PIETRO BALLO

Nato a Palermo, è vincitore di concorsi nazionali ed internazionali; è stato insignito di numerosi premi, fra i quali il «Cilea», il «Lauri Volpi», il «Caruso» e la medaglia d'oro «Beniamino Gigli». Il suo vasto repertorio annovera titoli come *Sonnambula*, *Bohème*, *Rigoletto*, *Don Pasquale*, *Lucia*, *Faust*, *Amico Fritz*, *Falstaff*, *Maria Stuarda*, *Anna Bolena*, *Werther*, *Elisir d'amore*, *Rosenhavalier*, *Pulcinella*, *Rondine*, *Capuleti e Montecchi*, *Traviata*. Ha lavorato con registi quali Ronconi, Olmi, Lavia, Zeffirelli, Waldman, Crivelli, Menegatti e sotto la direzione di celebri direttori, fra i quali Muti, Gavazzeni, Chailly, Prêtre, Mehta, Abbado, Sinopoli, Ferro, Gelmetti. Fra le sedi concertistiche e teatrali con le quali ha collaborato si ricordano il Concertgebouw di Amsterdam, l'Opera di Roma, il Comunale di Firenze, lo Sferisterio di Macerata, il «Donizetti» di Bergamo, il «Bellini» di Catania, il «Carlo Felice» di Genova, la Scala di Milano; è stato presente inoltre a Tolone, Bilbao, Tolosa, Stoccarda, nonché in Giappone, Corea e Germania.

FRANCESCO GROLLO

Nato a Treviso, ha iniziato gli studi con Renato Barbon. Attualmente si sta perfezionando con Franco Corelli e Robert Kettelson. Ha debuttato nel 1995 come Alfredo nella *Traviata* allestita al Teatro di Maribor, in Slovenia, cui ha fatto seguito una tournée in Belgio. Nel 1995 ha cantato la parte del Duca di Mantova nel *Rigoletto* per la riapertura del Teatro Verdi di Padova. Si è quindi esibito nella *Butterfly* allestita al PalaFenice nel 1996 e ne *I quattro rusteghi* andati in scena a Padova nell'autunno dello stesso anno.

GIUSY DEVINU

Cagliaritano, Giusy Devinu ha debuttato nel 1982 a Spoleto, come Violetta. Si è esibita in ruoli principali nei maggiori teatri

italiani: la Scala, il Regio di Torino, il Comunale di Genova e quello di Bologna, l'Opera di Roma, il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, il Verdi di Trieste, il Petruzzelli di Bari e la Fenice, ove ha cantato in *Traviata*, *Comte Ory*, *Don Pasquale* e *Nozze di Figaro*. All'estero si è esibita a Vienna (ove è spesso presente), Parigi, Bilbao, Tokyo, Montecarlo e Barcellona. Nel suo repertorio figurano, oltre alle opere citate, *Rigoletto*, *Barbiere di Siviglia*, *Sonnambula*, *Ballo in maschera*, *Lucia di Lammermoor*, *Flauto magico*, *L'occasione fa il ladro*, *Le donne curiose*, *Re pastore*, *Bohème*, *Il campello*, *Capuleti e Montecchi* (opera che ha anche inciso), *Elisir d'amore*. Fra i titoli da ella affrontati in campo concertistico e sacro si segnalano *Jefte* di Carissimi, *Messia*, *Exsultate*, *Jubilate* di Mozart, *Stabat Mater* di Pergolesi, Messa n. 2 di Schubert, *Gloria* e *In furore* di Vivaldi.

MINA YAMAZAKI TASCA

Laureata in canto presso l'Università Musicale di Tohogakuen (Tokyo), Mina Yamazaki ha vinto numerosi concorsi, fra i quali il «Neglia» di Enna, il «Cilea» di Reggio Calabria, il «Del Monaco» di Castel Franco Veneto, il «Caruso - De Lucia» di Napoli, il «Lauri Volpi» di Roma (per il quale ha partecipato al Gran Gala al Teatro dell'Opera con Devina, Manca di Nissa, Blake, Pertusi...) Ha cantato in numerosi sedi teatrali in Italia e all'estero: ricordiamo in particolare Roma, Venezia, Torre del Lago, Rovigo, Treviso, Cagliari, Padova, Tokyo, Osaka, Marsiglia, Norimberga, Amburgo, Würzburg, Lubiana, Sofia, Amsterdam, Tolosa. Nel '95 ha inaugurato la stagione estiva cagliaritano con dei concerti, successivamente è stata Mimì alla Fenice ed ha partecipato all'inaugurazione della stagione lirica dell'Opera di Cagliari con *Traviata*. È quindi stata impegnata con lo Stadttheater di Berna, negli USA e in Germania.

Nato a Torino, ha compiuto gli studi di canto e pianoforte. Nel 1981 ha vinto il Concorso As. Li. Co. e nel 1985 è stato premiato al «Callas» di Roma. Nello stesso anno ha debuttato alla Scala in *Turandot* con Maazel. Da allora ha intrapreso una brillante carriera internazionale, condotta al fianco di grandi direttori (Abbado, Gavazzeni, Levine, Mehta, Santi...) ed è stato ospite dei maggiori teatri: da Ginevra a Vienna, da New York a Milano e Firenze. In particolare sono da menzionare la partecipazione al *Ballo in maschera* con Karajan a Salisburgo e l'inaugurazione alla Scala del 1988 (*Guglielmo Tell* con Muti); ha inoltre cantato a New York e Siviglia al fianco di Pavarotti. I titoli del suo repertorio comprendono opere come *Macbeth*, *Favorita*, *Rigoletto*, *Barbiere*, *Sansone e Dalila*; intensa è anche l'attività discografica di De Grandis, che annovera *Tabarro* (con Bartoletti), *Vestale* (con Kuhn), *Don Giovanni* (con Järvi), *Forza del destino e Nozze di Figaro* (con Muti).

RICCARDO FERRARI

Originario di Carpi, ha studiato con Gina Cigna, Gianni Raimondi e Samuel Bamey. Nel 1990 ha partecipato con successo a vari concorsi di canto ed ha eseguito numerosi concerti in città italiane ottenendo ampi consensi. Dal 1992 ha iniziato un'intensa attività nel repertorio operistico; si è esibito in numerose sedi teatrali, come Venezia, Torino, Genova, Parma, Bilbao, Milano, Los Angeles, Pesaro, Cordoba. Nel suo repertorio figurano vari titoli, fra i quali *Bohème* (Colline), *Faust* (Wagner), *Rigoletto* (Sparafucile e Monterone), *Macbeth* (Banquo), *Norma* (Oroveso), *Turandot* (Timur), *Guglielmo Tell* (Gessler), *Madama Butterfly* (Zio Bonzo), *Semiramide* (Ombra di Nino), *Barbiere di Siviglia* (Don Basilio). Riccardo Ferrari ha all'attivo anche l'incisione di *Aida*, realizzata in occasione dell'allestimento cui ha partecipato a Dublino.

Diplomata sia in canto sia in pianoforte, Monica Minarelli ha debuttato al Festival di Aix-en-Provence come Maddalena in *Rigoletto*. Ha cantato a Praga (*Clemenza di Tito*, Sesto), Roma (*Orfeo ed Euridice*, *Orfeo*), al Regio di Parma (*Dulcinée in Don Quichotte*), al Bellini di Catania (Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi*), al Teatro La Fenice (Cherubino nelle *Nozze*). Di recente ha esordito negli USA in un concerto di gala (Washington Concert Opera) ed è stata solista nella Sinfonia n. 9 di Beethoven a Piazza San Marco. Lo *Stabat Mater* di Rossini da lei interpretato assieme all'orchestra RAI di Torino nel dicembre '96 è stato trasmesso in diretta. Ha cantato anche a Oslo ed in Israele. Oltre ai titoli indicati nel suo repertorio figurano anche il Requiem di Duruflé, *Otello* e *Cavalleria rusticana*.

SVETLANA SIDOROVA

Originaria di San Pietroburgo, ha iniziato l'attività solistica al Conservatorio e all'Opera della sua città. I primi ruoli ricoperti sono stati quelli di Olga (*Eugenij Onegin*), Siebel (*Faust*), Laura (*Il convitato di pietra*). Il pubblico occidentale l'ha conosciuta grazie alla tournée che l'ha condotta, con l'*Orfeo* di Walter Hus, ad Anversa, Vienna, Bruxelles, Parigi, Lisbona, Rotterdam, Berlino e Francoforte. Ha interpretato quindi *L'affare Makropoulos* a Bologna con Thielemann, *L'italiana in Algeri* a Pesaro con Robertson e *Otello* a Zurigo con Frühbeck de Burgos. Molto intensa è anche la sua attività concertistica, che annovera titoli come i Magnificat di Bach e Vivaldi, *Schéherazade* di Ravel, nonché recital rossiniani e di romanze russe. Fra i titoli operistici del suo repertorio una particolare menzione va ad *Atlantida* di de Falla, presentata a Granada con Joseph Pons, e ad *Edipus rex*.

Diplomata in canto e pianoforte, ha vinto nel '91 il Concorso «Lazzari» di Genova, nel '92 per il premio «Tiberini» di S. Lorenzo in Campo (Pesaro) ha cantato con Devia e De Carolis, ricevendo la targa d'argento «Voce emergente»; inoltre è stata finalista dell'As. Li. Co. nel '95; oltre all'impegno nel repertorio operistico ha svolto attività concertistica per vari circoli lirici e associazioni. Nel '92 ha cantato in *Turandot* alla Fenice, ha eseguito quindi *Petite Messe Solennelle* (con Luciana Serra), Oratorio di Natale di Saint-Säens, *Rigoletto* (con Nucci), *Carmen*, *Italiana in Algeri*, *Hänsel und Gretel* (ruolo protagonista), *Fanciulla del west*, *Norma*, *Incoronazione di Poppea*, *Sonnambula*, *Turco in Italia*, *Fedora*. Tale repertorio si è sviluppato in sedi come la Scala e il Teatro Rosetum di Milano, i Teatri Comunali di Bologna, Rovigo, Treviso, i Teatri di Torino, Macerata, Genova.

ANDREA PAPI

Nato a Ravensburg, ha studiato in Italia; nel 1995 ha vinto il Concorso «Belli» di Spoleto, ove ha debuttato presso il teatro sperimentale come Colline nella *Bohème* e Leporello in *Don Giovanni*. Durante il 1996 ha cantato nella *Turandot* (Mandarino) a Rotterdam, oggetto anche di un'incisione discografica, è stato tra gli interpreti vocali del Requiem di Verdi a Klagenfurt e si è esibito nella *Notte di un nevristenico* di Nino Rota (per la regia di Piera degli Esposti) a Cosenza, Matera e Spoleto. Successivamente ha cantato ne *Les Troyens* alla Scala con Colin Davis e nel *Rigoletto* a Metz. Fra i suoi impegni più recenti sono da ricordare Colline nella *Bohème* a Vienna e l'interpretazione del Commendatore nel *Don Giovanni* diretto a Ferrara da Claudio Abbado.

GIUSEPPE ZECCHILLO

Nato a San Paolo del Brasile, Zecchillo ha cantato 27 opere alla Scala e più di 200 in

altri importanti teatri, in Italia e all'estero. Il suo repertorio spazia da Monteverdi ai contemporanei, come Berio, Maderna, Dallapiccola e Petracchi. Nel '65 gli è stato attribuito l'Oscar della critica, un riconoscimento in precedenza assegnato solo a Corelli, Callas e Tebaldi. All'attività artistica affianca quella amministrativa: è stato ad esempio consigliere del Teatro alla Scala, membro della Commissione d'ascolto della Scala, del Regio di Torino e dell'Opera di Genova, componente della Commissione per la musica della Presidenza del Consiglio. Ha inoltre pubblicato tre volumi sulle problematiche gestionali dei teatri lirici italiani ed uno di poesie. Dal '72 è presidente dell'Associazione Nazionale Artisti Lirici.

MARIO GUGGIA

Nato a Camponogara (Venezia), ha studiato canto a Milano con Pertile. Nella stagione 1958-59 ha debuttato al Teatro Nuovo di Milano come Rodolfo (*Bohème*). Vincitore del Concorso per il Centro di avviamento al teatro lirico organizzato alla Fenice, Guggia ha cantato in importanti teatri in Italia e all'estero, in particolare alla Staatsoper di Vienna, ove è rimasto per sette anni. Nel corso di una carriera che l'ha visto esibirsi con direttori di grande prestigio (Muti, Maazel, Gavazzeni, Inbal, Karajan, Bernstein, Maag, Prêtre), Guggia ha interpretato non meno di 150 ruoli del repertorio lirico; tra questi Nemorino, Elvino, Duca (*Rigoletto*), Alfredo, Cavardossi, Conte di Almaviva (*Barbiere*). Mario Guggia ha anche collaborato con importanti reti televisive quali la RAI, la Radio Televisione Francese e la NCR di Tokyo.

ALDO BOTTIN

Originario di Venezia, vi ha debuttato in *Carmen* come Don José. Come tenore principale ha cantato sotto la direzione di celebri maestri come von Karajan (con il quale ha inciso l'*Otello* di Verdi nel ruolo

di Cassio), Giulini, Barbirolli, Molinari-Pradelli, Capuana, Votto, Sawallisch in celebri teatri come la Scala, il Metropolitan, la Staatsoper di Vienna. Da qualche anno è impegnato in sedi come la Scala, l'Arena di Verona, il Comunale di Bologna e l'Opera di Tokyo in parti di secondo tenore. Oltre al già rammentato *Otello* verdiano le sue incisioni comprendono l'omonima opera di Rossini, *Pia de' Tolomei* di Donizetti, *Il tabarro* di Puccini, *Conchita* di Zandonai, *Gli zingari* di Leoncavallo, *Fernando Cortez* di Spontini, *Medea* di Cherubini, *Corsaro* e *Norma*.

MATTIA NICOLINI

Originario di Trento, ha debuttato come Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi a

Rimini; è stato finalista all'As. L.I. Co. e vincitore dei concorsi «Battistini» di Rieti e «Voci rossiniane e donizettiane» di Pistoia. Ha cantato a Salonicco, Trento, Bolzano, Belluno, Roma, Rovereto, Milano, Maiorca... Il suo repertorio comprende opere di autori trentini del '700 ed inoltre *Il telefono* di Menotti, *Litaniae Lauretanae* di Mozart, la cantata *Christ lag in Todesbanden* di Bach (a Santa Cecilia con Marek Janowski, trasmessa in diretta da RAI-radio5), *La maledizione del cantore* di Schumann (con Zagrosek), *Requiem* di Fauré, *L'elisir d'amore*. Alla Fenice ha cantato in *Bohème* e *Tosca*. Per quanto concerne *Riccardo cuor di leone* di Gretry, *Il mondo della luna* di Paisiello, *I quattro rusteghi* e *Amor rende sagace* di Cimarosa, ha anche realizzato l'incisione discografica. È attivo anche sul versante concertistico.

A questo spettacolo hanno contribuito



e i Business Partner:

Cad.Lab Casalecchio di Reno (BO) - Data Optimization Milano

Data Sys Milano - Diffel Genova - Engineering Napoli

Gruppo Seltering Brescia - SanMarco Informatica Grisignano di Zocco (VT)

System Ros Padova - TC Sistema Garbagnate Milanese (MI)



ZANUSSI
BUILT-IN
APPLIANCES

**AREA
NORD**

AREA NORD CONCESSIONARIA
DI PUBBLICITÀ SpA di IL GAZZETTINO

SEDE CENTRALE

VENEZIA MESTRE via Torino, 110
Tel. 041/5320200 - Fax 041/5320188

SEDE DI MILANO

MILANO via Tacidida, 24
Tel. 02/70003302 - Fax 02/70001941

PUBBLICITÀ LOCALE

BELLINO via Pellegrini, 56/terre I
Tel. 0437/931743 - Fax 0437/931731

MESTRE via Poate, 31

Tel. 041/980622 - Fax 041/980150

PADOVA Gallerie dei Borromei, 4

Tel. 049/657553 - Fax 049/657480

PORDENONE via Oberdan, 7b

Tel. 0434/26050 - Fax 0434/21807

ROVIGO via Verdi, 19

Tel. 0425/421664 - Fax 0425/25918

TREVISO via XIV Maggio, 4

Tel. 0422/52799 - Fax 0422/541260

UDINE via Pirelli, 14

Tel. 0432/512010 - Fax 0432/513039

VENEZIA San Marco, 4657 Calle Bembo

Tel. 041/5277666 - Fax 041/5230334

VERONA via Orti Mancini, 9

Tel. 045/8010388 - Fax 045/8012081

VICENZA via Firenze, 10

Tel. 0444/326242 - Fax 0444/542574

PUBBLICITÀ NAZIONALE

Enlia Romagna-Toscana-Marche-Umbria

BIELLEZZETA

BOLOGNA via Parmeggiani, 8

Tel. 051/551190 - Fax 051/6491388

Lombardia-Liguria

MILANO via Tacidida, 24

Tel. 02/70003302 - Fax 02/70001941

Lazio-Sud-Italia

Il Gl. di Giuseppe Ivo

ROMA via Lorenzini, 19

Tel. 06/5921188 - Fax 06/5921914

Piemonte-Valle d'Aosta

STUDIOKAPPA

TORINO via Veleggio, 26

Tel. 011/5817300 - Fax 011/597180

Veneto-Friuli

VENEZIA MESTRE via Torino, 110

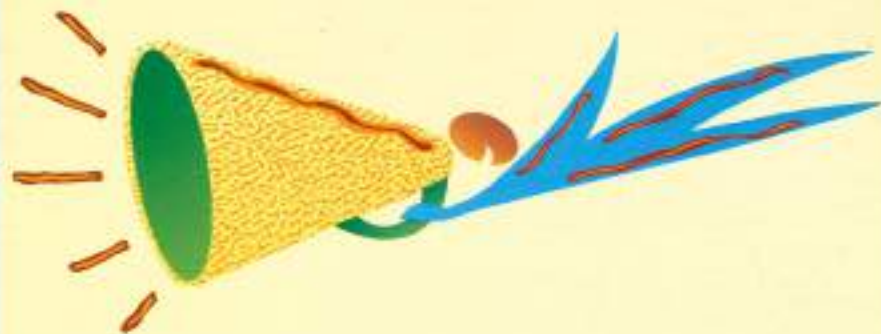
Tel. 041/5320200 - Fax 041/5320188

Venezia-Trieste-Bolzano

VERONA via Orti Mancini, 9

Tel. 045/8010388 - Fax 045/8012081

FATEVI SENTIRE



Il punto dove un annuncio pubblicitario è più visto in tutto il Nordest è una pagina del Gazzettino. Sono i



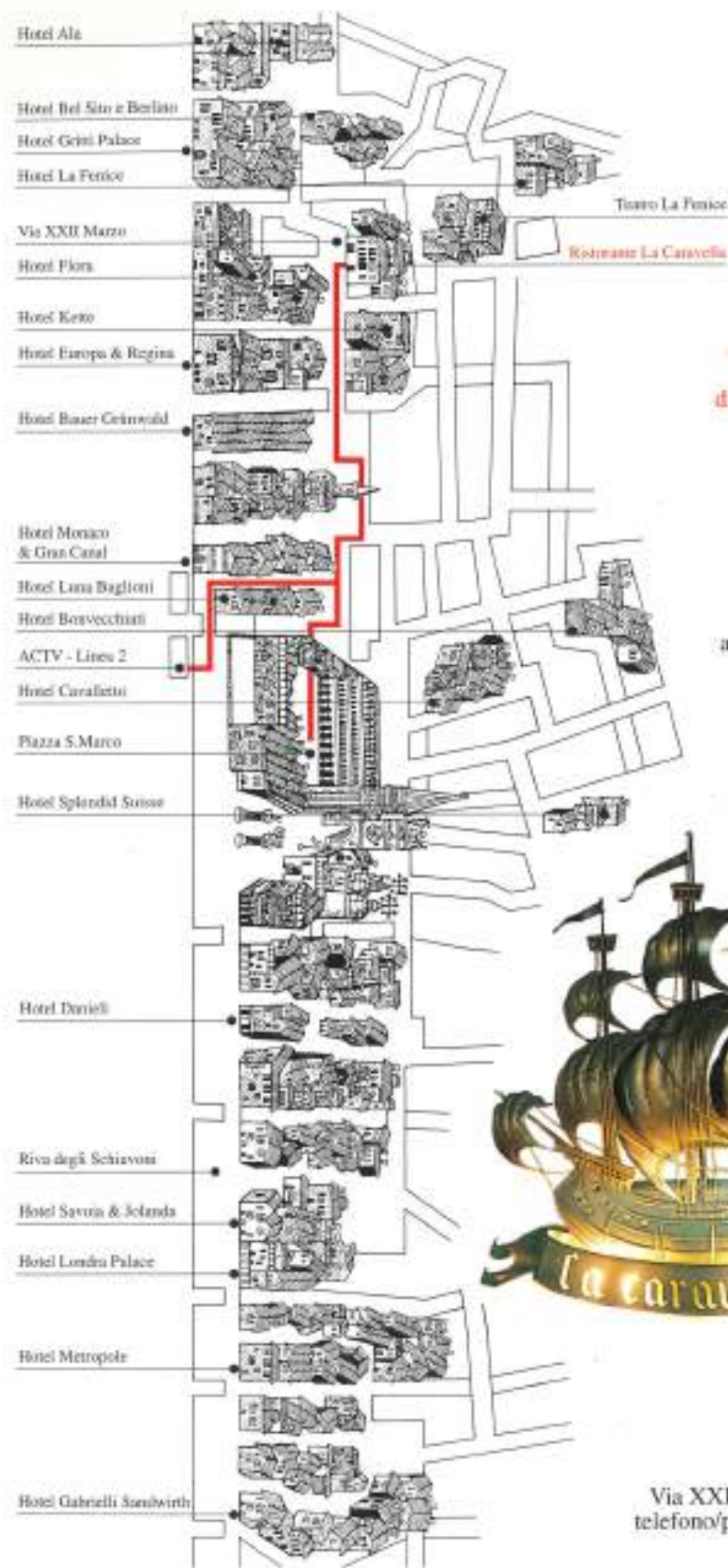
numeri a dirlo: dieci edizioni locali, oltre 143.000 copie vendute e 817.000 lettori adulti ogni

giorno. Ma non si tratta solo di numeri: il Gazzettino, sicuro punto di riferimento per tutto il Nordest, è anche uno strumento di pianificazione flessibile, che sa adattarsi alle esigenze di ogni utente pubblicitario.

**Parlate con noi
parleremo di voi**

IL GAZZETTINO
PER PARLARE AL NORDEST





La Caravella

restaurant

A pochi passi da Piazza San Marco un ristorante di qualità e tradizione. Inoltre da Maggio a Settembre, servizio all'aperto nella suggestiva e riservata corte veneziana.

A few steps from St. Mark's a restaurant of quality and tradition. Moreover, from May through September, in the characteristic and evocative venetian courtyard.



La Caravella
Via XXII Marzo, 2397-2402
telefono/phone 041/520 89 01
520 89 38



AMICI DELLA FENICE
incontro con l'opera

AULA MAGNA - ATENEIO VENETO

17 aprile 1997, ore 18.00

GUIDO SALVETTI
RIGOLETTO

18 giugno 1997, ore 18.00

GIORGIO PESTELLI
CARMEN

14 maggio 1997, ore 18.00

SERGIO SEGALINI
LUCIA DI LAMMERMOOR

9 settembre 1997, ore 18.00

QUIRINO PRINCIPE
HALKA

Il Sipario del Teatro La Fenice come era stato restaurato dagli Amici della Fenice con il contributo del SAVE VENICE INC.

150
VIENE PRIMA
L'UOMO
O LA LATTINA?

coop
Adriatico

**Da 150 anni
la Coop si occupa
dei consumatori
anche quando
non consumano
niente.**

Per noi che siamo cooperative di consumatori, una persona non è soltanto il suo portafoglio. Ogni anno la Coop investe miliardi nell'informazione e nell'educazione dei consumatori ma anche nella solidarietà, nello sviluppo delle aree commerciali ma anche nella qualità dei prodotti e del servizio, nell'innovazione ma anche nella tutela dell'ambiente. Insomma, gli utili della Coop, che non vengono divisi tra i soci, si trasformano in ricchezza di tutti e non in profitti di pochi.

Per questo gli utili della cooperazione di consumatori sono utili anche a te.

Anche quando hai finito di fare la spesa.



**Il Gran
Teatro la
Fenice ha
affidato a
Telecom
Italia
la sua
presenza
in Internet
attraverso
Telecom
Italia Net**



www.tin.it/fenice

Sito Internet Ufficiale del Teatro La Fenice

Il sito del Teatro La Fenice offre ai navigatori Internet numerosi approdi informativi: un **calendario** per la consultazione del cartellone della stagione in corso, una **biblioteca** per leggere i libretti di sala e le biografie di **autori ed interpreti**, ed una **biglietteria** per l'acquisto online dei biglietti per gli spettacoli.

È possibile inoltre ripercorrere la storia del Teatro attraverso foto storiche e video esclusivi delle **architetture**, degli arredi e degli **allestimenti** di tutte le prime assolute e seguire la rinascita del Teatro nelle diverse fasi della sua **ricostruzione**.

È inoltre disponibile online **La Fenice**, il nuovo **notiziario** di informazione musicale e avvenimenti culturali che offre articoli di approfondimento musicologico sulle opere in programma ed altre utili notizie. Il sito è curato dall'Ufficio Stampa Relazioni Esterne del Teatro La Fenice.



TELECOM ITALIA Net

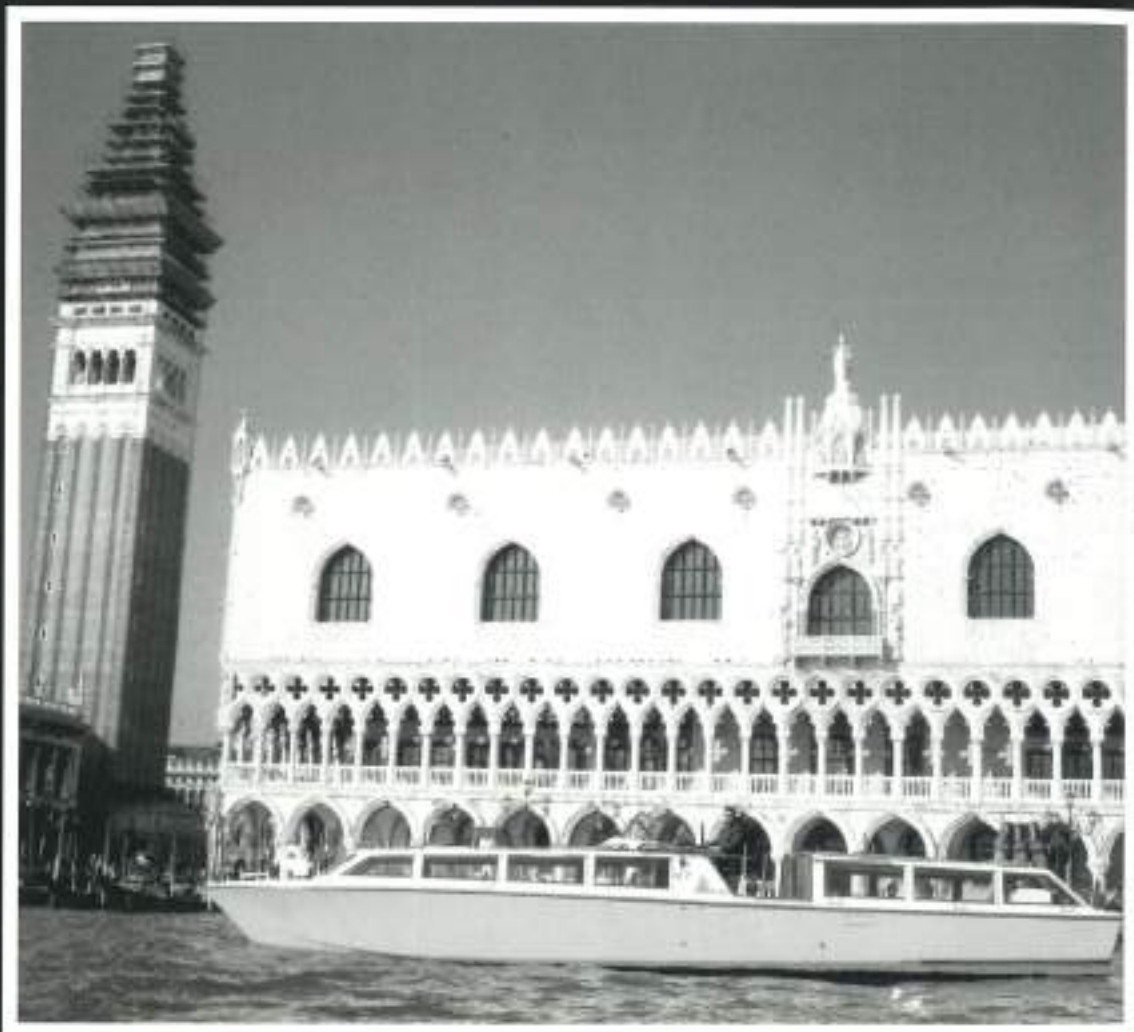
www.tin.it

Telecom Italia Net è l'accesso privilegiato ad Internet di Telecom Italia. È il provider italiano che dà non soltanto la possibilità di navigare, ma anche tutto l'aiuto che serve per farlo nel modo più facile, sicuro ed assistito.

Per informazioni
sul servizio
Telecom Italia Net
potete chiamare il
Numero Verde

167-018787

COOPERATIVA SAN MARCO
 Motoscafi in servizio pubblico a r.l.



Direzione: S. Marco 4267/A - Venezia

☎ 041/5235775 (4 linee) - Telefax 041/5221939

UNA GRANDE OPERA CHE RIPERCORRE LA STORIA DELLA FENICE.

A un anno dal rogo che ha distrutto il teatro viene pubblicato un volume dalle caratteristiche eccezionali che propone un quadro completo delle conoscenze storiche su La Fenice. Con il suo acquisto contribuirete alla ricostruzione del Teatro.

In 208 pagine, corredate da moltissime illustrazioni in gran parte provenienti dall'Archivio Storico scampato all'incendio, sono pubblicati i saggi inediti di alcuni tra i maggiori esperti della storia del teatro.

Per la prima volta viene raccolta una completa antologia di brani di tutti gli artisti ed i letterati che, nel tempo, si sono occupati de La Fenice, da Verdi a Stendhal, da Rossini a Montale, da Bellini a Wagner.

Il libro, in grande formato di cm. 32 x 42, è stampato su carta speciale appositamente prodotta dalle Cartiere Miliani Fabriano, interamente rilegato a mano in tutta pelle con impressioni a caldo e fregi in oro.

La tiratura limitata di 1999 copie è garantita dalla Sovrintendenza del Teatro.

Una iniziativa concepita non solo per arricchire il patrimonio culturale italiano ma anche per contribuire alla ricostruzione.



Compilando, ritagliando e spedendo questa cartolina riceverà, senza alcun impegno, informazioni sul volume "La Fenice".

Cognome e nome:

.....

Professione:

.....

Via:

.....n.....

C.A.P. Prov.....

Tel. Ab. /

Tel. Uff. /

NON AFFRANCARE

*Affrancatura a carico del destinatario, da addebitarsi sul conto di credito n.497 presso l'U.M.P.T. di Venezia Centro, Aut. Filiale P.T. E.P.E. Venezia, prot. n.31963 del 05.02.97

"LA FENICE"
 Officine del NOVECENTO

c.p. 392, 30100 VENEZIA CENTRO

GRAN TEATRO LA FENICE

RIGOLETTO

RIGOLETTO

melodramma in tre atti di
FRANCESCO MARIA PIAVE

musica di
GIUSEPPE VERDI

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Domenica 20 aprile 1997, ore 20.50, turno A
Martedì 22 aprile 1997, ore 20.50, turno D
Mercoledì 25 aprile 1997, ore 20.50, turno G
Giovedì 24 aprile 1997, ore 20.50, turno E
Sabato 26 aprile 1997, ore 15.50, turno C
Domenica 27 aprile 1997, ore 15.50, turno B
Martedì 29 aprile 1997, ore 20.50, turno H
Mercoledì 30 aprile 1997, ore 17.00, turno F



Ritratto di Giuseppe Verdi all'epoca di *Rigoletto*.

sommario

7
IL LIBRETTO

41
RIGOLETTO IN BREVE

45
ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

55
LA LOCANDINA

57
FORTUNATO ORTOMBINA
1850: UN FIDEL E UN BUFFONE PER VERDI
NOTE SULLA GENESI DI *RIGOLETTO*

71
MICHELE GIRARDI
SOLO, DIFFORME, POVERO / PER COMPASSION MI AMÒ

77
UNO SCRITTORE ALL'OPERA
ARIA di Mario Giorgi

I programmi di sala del Teatro La Fenice sono a cura di *Cristiano Chiarot*,
con la collaborazione di *Paolo Cecchi* e *Luca Zoppelli* per la parte musicologica
e di *Maria Teresa Muraro* per la ricerca iconografica.



Francesco Maria Piave. Incisione. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

IL LIBRETTO

RIGOLETTO

melodramma in tre atti
di

FRANCESCO MARIA PIAVE



Giuseppe Bertola, studio per il secondo quadro del primo atto del *Rigoletto*, destinato agli esecutori della scena. Venezia, Teatro La Fenice, 1851. (Venezia, Museo Correr).

Personaggi

- Il duca di Mantova*
Rigoletto, suo buffone di corte
Gilda, sua figlia
Sparafucile, bravo
Maddalena, sua sorella
Giovanna, custode di Gilda
Il conte di Monterone
Il cavaliere Marullo
Matteo Borsa, cortigiano
Il conte di Ceprano
La contessa, sua sposa
Un usciere di corte
Un paggio della Duchessa

Cavallieri, Dame, Paggi, Alabardieri.

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



Giuseppe Bertoja, bozzetto per il secondo quadro del primo atto del *Rigoletto*. Venezia, Teatro La Fenice, 1851. (Venezia, Museo Correr).

ATTO PRIMO

SCENA PRIMA

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 serosci di risa di tratto in tratto. Il duca e Borsa che vengono da una porta del fondo.

DUCA
Della mia bella incognita borghese
Toccare il fin dell'avventura io voglio.

BORSA
Di quella giovin che vedete al tempio?

DUCA
Da tre lune 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 attraversano la sala.)

BORSA
Quante beltà!... Mirate.

DUCA
Le vince tutte di Cepran la sposa.

BORSA
(piano)
Non v'oda il Conte, o Duca...

DUCA

A me che importa?

BORSA

Dirlo ad altra ei potria...

DUCA

Nè 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 amor, se non v'è 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 che entrano da varie parti.

DUCA

(alla signora di Ceprano movendo ad incontrarla con molta galanteria)
Partite?... Crudele!

CONTESSA DI CEPRANO

Seguire lo sposo
M'è forza a Ceprano.

DUCA

Ma dee luminoso
In corte tal astro qual sole brillar.
Per voi qui ciascuno dovrà palpitar.
Per voi già possente la fiamma d'amore
Inebria, conquide, distrugge il mio core.

(con enfasi baciandole la mano)

CONTESSA DI CEPRANO
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.)

RIGOLETTO
(ai Cortigiani)
Ei sbuffa, vedete?

CORO
Che festa!

RIGOLETTO
Oh sì...

BORSA E CORO
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
Amante! Chi il crede?

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

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

SCENA QUINTA

Detti ed il Duca seguito da Rigoletto, poi da Ceprano.

DUCA
(a Rigoletto)
Ah, più di Ceprano importuno non v'è!...
La cara sua sposa è un angiol per me!

RIGOLETTO
Rapitela-

DUCA
È detto; ma il farlo?

RIGOLETTO
Stassera.

DUCA
Né pensi tu al Conte?

RIGOLETTO
Non c'è la prigione?

DUCA
Ah, no.

RIGOLETTO
Ebben... l'esilia...

DUCA
Nemmeno, buffone.

RIGOLETTO
Adunque la testa...

(indicando di farla tagliare)

CEPRANO
(da sé)
(Oh l'anima nera!)

DUCA
(battendo con la mano una spalla al Conte)
Che di', questa testa?...

RIGOLETTO
È ben naturale.
Che far di tal testa?... A cosa ella vale?

CEPRANO
(infuriato, brandendo la spada)
Marrano!

DUCA
(a Ceprano)
Fermate...

RIGOLETTO
Da rider mi fa.

CORO
(ira loro)
In furia è montato!

DUCA
(a Rigoletto)
Buffone, vien qua.
Ah, sempre tu spingi lo scherzo all'estremo,
Quell'ira che sfidi colpir ti potrà.

RIGOLETTO
Che coglier mi puote? Di loro non temo,
Del duca un protetto nessun toccherà.

CEPRANO
(ai Cortigiani a parte)
Vendetta del pazzo!...

CORO
Contr'esso un rancore
Pe' tristi suoi moti, di noi chi non ha?

CEPRANO
Vendetta.

CORO
Ma come?

CEPRANO
Stanotte, chi ha core
Sia in armi da me.

TUTTI
Sì.

CEPRANO
A notte.

TUTTI
Sarà.

(La folla dei danzatori invade la scena.)

Tutto è gioia, tutto è festa,
Tutto invitaci a godèr!
Oh, guardate, non par questa
Or la reggia del piacer?

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 figlia reclamar l'onore?

MONTERONE
(guardando Rigoletto con ira sprezzante)
Novello insulto!... Ah sì, a turbare

(al Duca)

Sarò vostr'orgie... verrò a gridare,
Fino a che vegga restarsi insulto
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)
O tu che la festa audace hai turbato,
Da un genio d'inferno qui festi guidato;
È vano ogni detto, di qua t'allontana...
Va, trema, o vegliardo, 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 un'altra stanza.)

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 sul 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?) È 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...
È questo il mio stromento,

(Mostra la spada.)

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, sì 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'uom qui mi cangio!...
 Quel vecchio malediami!... tal pensiero
 Perché conturba ognor la mente mia?...
 Mi coglierà sventura?... Ah, no, è follia...

(Aprire 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)
 Non uscir mai.

GILDA
 Non vo che al tempio.

RIGOLETTO
 Oh, 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... le zolle coprano
 Lievi quel capo amato...
 Sola or tu resti al misero...
 O Dio, sii ringraziato!...

GILDA
(singhiozzando)
 Quanto dolor!... Che spremere
 Si amaro pianto può?

SCENA DECIMA

Detti e Giovanna dalla casa.

GIOVANNA
 Signor?

RIGOLETTO
 Venendo mi vide 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.

RIGOLETTO
(a Giovanna)
 Veglia, 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!
 Che temete, padre mio?
 Lassù in cielo, presso Dio,
 Veglia un angiol protettor.
 Da noi toglie le sventure
 Di mia madre il priego santo;
 Non fia mai divolto o infranto
 Questo a voi diletto fior.

SCENA UNDECIMA

Detti e il duca in costume borghese dalla strada.

RIGOLETTO
 Alcuno v'è fuori...

(Aprire la porta della corte e, mentre esce a guar-

Padre, non più, calmatevi...
 Mi lacera 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?

(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
 (Che dissi!)

RIGOLETTO
 Ben te ne guarda!
 (Potrien seguirla, rapirla ancora!
 Qui d'un buffone si disonora
 La figlia, e ridesi... Orror!) Olà?

(verso la casa)

dar 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)
Alla chiesa vi seguiva mai nessuno?

GILDA
Mai.

DUCA
(Rigoletto!)

RIGOLETTO
Se talor qui picchiano
Guardatevi da aprir...

GIOVANNA
Nemmeno al duca...

RIGOLETTO
Meno che a tutti 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'odiato 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 ai 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 l'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, fragili – cose qui sono.
Una pur avviene – 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
Il loco è qui...

(a Borsa dalla via)

DUCA
(pensando)
Mi nomino...

BORSA
Sta ben...

(a Ceprano e partono)

DUCA
Gualtier Maldè...
Studiante sono... povero...

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

GILDA
Forse mio padre...

DUCA
(Ah, cogliere)
Potessi il traditore
Che si mi sturba!

GILDA
(a Giovanna)
Adducilo
Di qua al bastione... ite...

DUCA
Dì, m'amerai tu?

GILDA
E voi?

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

GILDA
Non più... non più... partite.

a 2

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 sì amato,
Ti scolpisci nel core innamorato!
Caro nome che il mio cor
Festi primo palpar,
Le delizie dell'amor
Mi dei sempre rammentar!
Col pensiero il mio desir
A te sempre volerà,
E fin l'ultimo sospir,
Caro nome, tuo sarà.

(Entra in casa e compare 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. Sul terrazzo Gilda che tosto rientra.

BORSA
(*indicando Gilda al Coro*)
È là...

CEPRANO
Miratela.

COBO
Oh, quanto è bella!

MARULLO
Par fata od angiol.

COBO
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 è 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 bujo lo sguardo è nullo.

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

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

MARULLO
(*a Ceprano*)
La vostra chiave?

(*a Rigoletto*)
Non dubitare.
Non dee mancarci lo stratagemma...

(Gli dà la chiave avuta da Ceprano)

Ecco le chiavi...

RIGOLETTO
(*palpando*)
Sento il suo stemma.
(Ah, terror vano fu dunque il mio!)

(respirando)

N'è là il palazzo... con voi son io.

MARULLO
Siam mascherati...

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

MARULLO
Sì, pronta è già.

(Gli mette una maschera e nello stesso tempo lo bendo con un fazzoletto, e lo pone a reggere una scala, che avranno appostata al terrazzo.)

Terrai la scala...

RIGOLETTO
Pitta è la tenebra.

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

TUTTI
Zitti, zitti, muoviamo a vendetta,
Ne sia colto or che meno l'aspetta.
Derisore sì audace costante
A sua volta schernito sarà!...
Cheti, cheti, ribiamgli l'amante
E la Corte doman riderà.

(Alcuni salgono al terrazzo, rompono la porta del primo piano, scendono, aprono ad altri che 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!

COBO
(*come sopra*)

Vittoria!

GILDA
(*più lontano*)

Aita!

RIGOLETTO
Non han finito ancor!... qual derisione!...

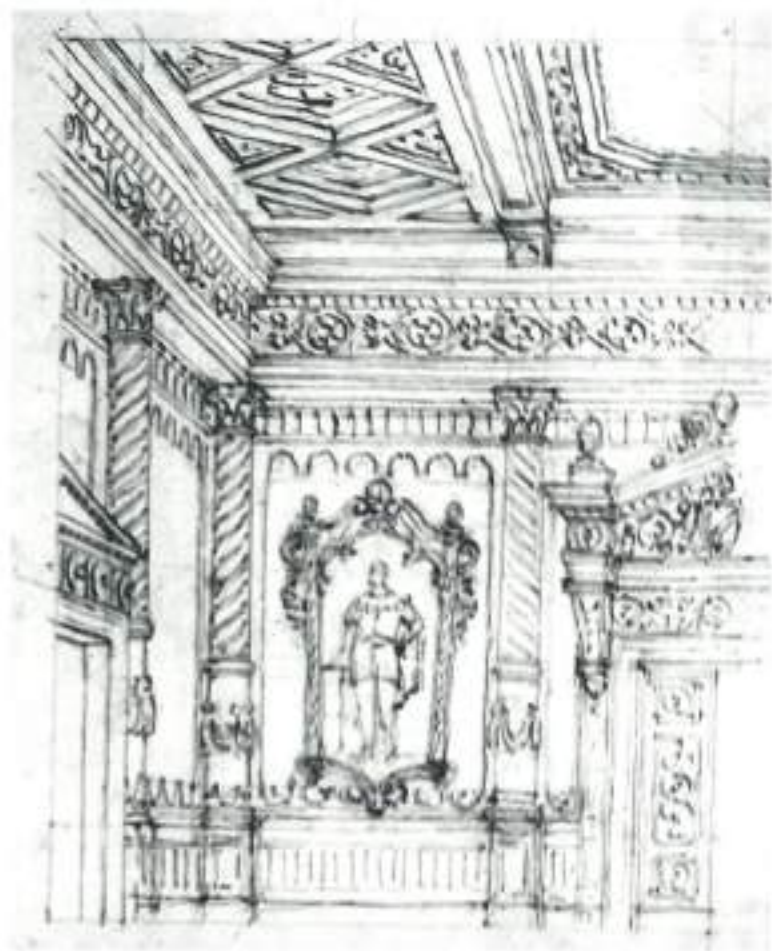
(Si tocca gli occhi.)

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!!

(Suena.)



Giuseppe Bertoja, disegno preparatorio per il primo quadro del secondo atto di *Rigoletto*. Venezia, Teatro La Fenice, 1851. (Venezia, Museo Correr).

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Salotto nel palazzo ducale. Vi sono due porte laterali, una maggiore nel fondo che si schiude. Ai suoi lati pendono i ritratti, in tutta figura, a sinistra del Duca, a destra della sua sposa. V'ha un seggiolone presso una tavola coperta di velluto. Il Duca dal mezzo, agitato.

DUCA
Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel... ne' brevi istanti, prima
Che il mio presagio interno
Sull'orma corsa ancora mi spingesse!...
Schiuso era l'uscio! la magion deserta!
E dove ora sarà quell'angiol caro?
Colet che poté prima in questo core
Destar la fiamma di costanti affetti?
Coei si pura, al cui modesto accento
Quasi tratto 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 dubbio e l'ansia
Del subito periglio,
Dell'amor nostro memore
Il suo Gualtier chiamò.
Ned ei potea soccorrenti,
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
Come! E d'onde?

TUTTI
Dal suo tetto.

DUCA
Ah! ah! Dite, come fu?

(Siede.)

TUTTI
Scorrendo uniti remota via
Brev'ora dopo caduto il dì;
Come previsto ben s'era in pria
Rara beltade ci si scopri.
Era l'amante di Rigoletto
Che vista appena si dileguò.
Già di rapirla s'aveva il progetto,
Quando il buffone vèr noi spuntò;
Che di Ceprano noi la contessa
Rapir volessimo, stolto credè;
La scala quindi all'uopo messa,
Bendato, ei stesso ferma tenè.
Salimmo e rapidi la giovinetta
Ci venne fatto quinci asportar.
Quand'ei s'accorse della vendetta
Restò scornato ad imprecar.

DUCA
*(O cielo!... 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 adottata 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 chi sono,
Apprenda ch'anco in trono
Ha degli schiavi Amor.)

(Esce frettoloso dal mezzo.)

TUTTI
Oh! Qual pensier or l'agita?
Come cangiò d'umor!

SCENA TERZA

*Marullo, Ceprano, Borsa ed altri Cortigiani, poi, dalla destra, Rigoletto, che entra cantarel-
lando con represso dolore.*

MARULLO
Povero Rigoletto!

CORO
Ei vien... silenzio.

TUTTI
Buon giorno, Rigoletto...

RIGOLETTO
(Han tutti fatto il colpo!)

CEPRANO
Buffon?
Ch'hai di nuovo?

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
(a Marullo)
Son felice
Che nulla a voi nuocesse

L'aria di questa notte...

MARULLO
Questa notte!...

RIGOLETTO
Sì... Ah, fu il bel colpo!...

MARULLO
S'ho dormito sempre!

RIGOLETTO
Ah, voi dormiste!... avrò dunque sognato!

*(S'allontana e vedendo un fazzoletto sopra una
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'armil...

TUTTI
E non capisci
Che per ora vedere non può alcuno?

RIGOLETTO
*(che a parte è stato attentissimo al dialogo, bal-
zando improvvisamente tra loro prorompe:)*
Ah, ell'è qui dunque!... Ell'è col Duca!...

TUTTI
Chi?

RIGOLETTO
La giovin che stanotte
Al mio tetto rapiste.
Ma la saprò riprender... Ella è là...

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 vogli'io... la renderete.

*(Corre verso la porta di mezzo, ma i Cortigiani
gli attraversano il passaggio.)*

Cortigiani, vil razza dannata,
Per qual prezzo vendeste il mio bene?
A voi nulla per l'oro sconviene,
Ma mia figlia è 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 ancora sulla porta che gli è nuovamen-
te contesa dai gentiluomini; lotta alquanto, poi
ritorna spassato sul davanti del teatro.)*

Ah! Voi tutti a me contro venite!

(Piange.)

Ebben, piango, Marullo... signore,
Tu ch'hai l'anima gentil come il core,

Dimmi or tu dove l'hanno nascosta?
È là?... È vero?... tu tacì... perché?...
Miei signori... perdono, pietate...
Al vegliardo la figlia ridate...
Ridonarla a voi nulla ora costa,
Tutto il mondo è tal figlia per me...

SCENA QUINTA

*Detti e Gilda, ch' esce 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... fu scherzo, non è vero?...

(ai Cortigiani)

Io che pur piangi or rido... E tu a che piangi?...

GILDA
Ah, l'onta, padre mio!

RIGOLETTO
Cielò! 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 non entri, gli dite, e ch'io ci sono.

(Si abbandona sul seggiolone.)

TUTTI
(fra loro)
(Co' fanciulli e coi dementi
Spesso giova il simular.
Partiam pur, ma quel ch'ei tenti
Non lasciamo d'osservar.)

(Escono dal mezzo e chiudono la porta.)

SCENA SESTA

Gilda e Rigoletto.

RIGOLETTO
Parla... siam soli.

GILDA
(Ciel! dammi coraggio!)

Tutte le feste al tempio
Mentre pregava Iddio,
Bello e fatale un giovane
S'offerse al guardo mio...
Se i labbri nostri tacquero
Dagli occhi il cor parlò.

Furtivo fra le tenebre
Sol ieri a me giungeva...
Sono studente, povero,
Commosso, mi diceva,
E con ardente palpito
Amor mi protestò.

Partì... il mio core aprivasi
A speme più gradita,
Quando improvvisi apparvero
Color che m'han rapita,
E a forza qui m'addussero
Nell'ansia più crudele.

RIGOLETTO
(Solo 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
Per me consolator.

RIGOLETTO
Compiuto pur quanto a fare mi resta
Lasciare potremo quest'aura funesta.

GILDA
Sì.

RIGOLETTO
(E tutto un sol giorno cangiare potè!)

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 Monteron dee.

MONTERONE
(fermandosi verso il ritratto)
Poiché fosti invano da me maledetto,
Né un fulmine o un ferro colpiva il tuo petto,
Felice pur anco, o duca, vivrai.

(Esce fra le guardie dal mezzo.)

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

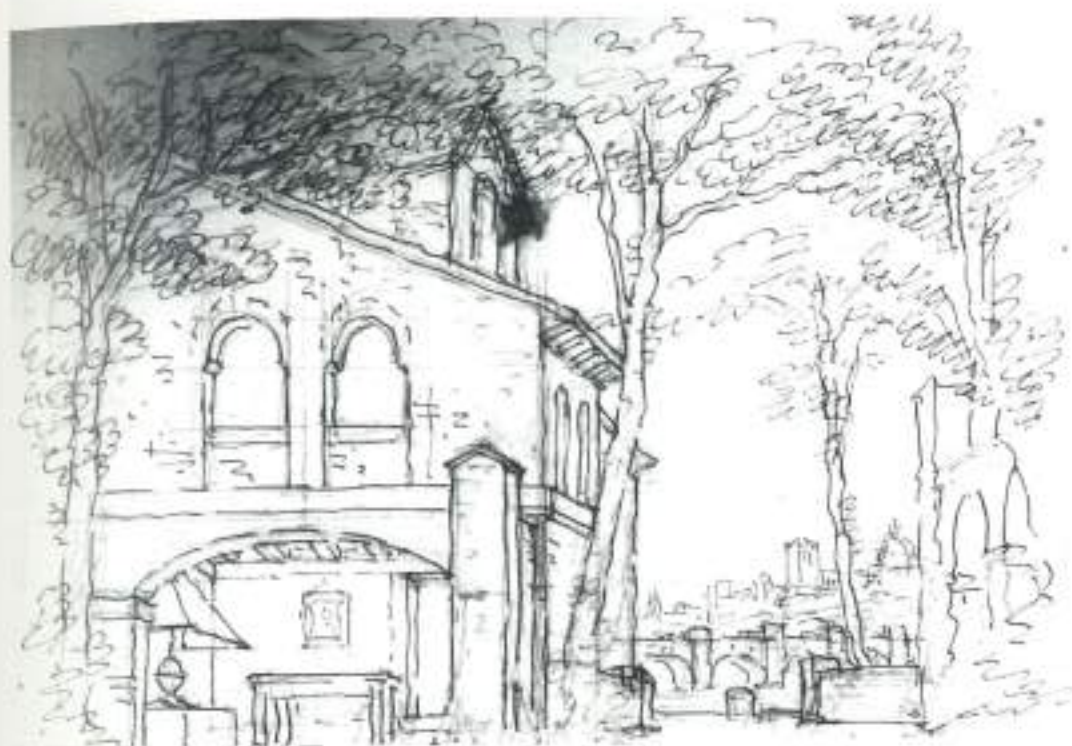
SCENA OTTAVA

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 saprà.

GILDA
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 chiedo pietà!)

(Escono dal mezzo.)



Giuseppe Bertoja, disegno preparatorio per il terzo atto di *Rigoletto*. Venezia, Teatro La Fenice, 1851. (Venezia, Museo Correr).



Giuseppe Bertola, bozzetto per il terzo atto di *Rigoletto*, Venezia, Teatro La Fenice, 1851. (Venezia, Museo Correr).

ATTO TERZO

SCENA PRIMA

Deserta sponda destra 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 pian terreno, ed una rozza scala che mette al granajo, entro cui, da un balcone senza imposte, si vede un lettuccio. Nella facciata che guarda la strada è una porta che s'apre per di dentro; il muro poi è sì pieno 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; di là dal fiume è Mantova. È notte.

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

RIGOLETTO
E l'amì?

GILDA
Sempre.

RIGOLETTO
Pure
Tempo a guarirne t'ho lasciata.

GILDA
Io l'amo.

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

GILDA
Pietà, mio padre...

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

GILDA
Non 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
Vedo. Un uomo

RIGOLETTO
Per poco attendi.

SCENA SECONDA

Detti, ed 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 e del vino...

RIGOLETTO
(Son questi i suoi costumi!)

SPARAFUCILE
(Oh, il bel zerbino!)

(Entra nella stanza vicina.)

DUCA
La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento - e di pensiero.
Sempre un amabile
Leggiadro viso,
In pianto o in riso, - è menzogner.
È sempre misero
Chi a lei s'affida,
Chi le confida - mal cauto il cor!
Pur mai non sentesi
Felice appieno
Chi su quel seno - Non liba amor!

SPARAFUCILE
(Rientra con una bottiglia di vino e due bicchieri che depone sulla tavola; quindi batte col pomo 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 dee o morire?

RIGOLETTO
Più tardi tornerò l'opra a compire.

(Sparafucile si allontana dietro la casa verso il fiume.)

SCENA TERZA

Gilda e Rigoletto sulla via, il Duca e Maddalena nel piano terreno.

DUCA
Un dì, se ben rammentomi,
O bella, t'incontrai...
Mi piacque di te chiedere
E intesi che qui stai.
Or sappi, che d'allora
Sol te quest'alma adora.

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)

MADDALENA
Lasciatemi,
Stordito.

DUCA
Eh che fracasso!

MADDALENA
Stia saggio.

DUCA
E tu sù 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.

MADDALENA
Ebro...

DUCA
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)
E non ti 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 palpar.

MADDALENA
Ah! ah! Rido ben di core,
Chè tai baie costan poco;
Quanto valga il vostro giuoco
Me'l credete, so apprezzar.
Sono avvezza, bel signore,
Ad un simile scherzar.

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 nom dovevi amar?

RIGOLETTO
(a Gilda)
Taci, il pianger non vale;
Ch'ei mentiva or sei sicura...
Taci e mia sarà la cura
La vendetta d'affrettar.
Pronta fia, sarà fatale;
Io saprò fulminar.
M'odi, ritorna a casa...
Oro prendi, un destriero,
Una veste viril che t'apprestai,
E per Verona parti...
Saròvi 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, ridendo, 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
Ritornèrò.

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
Maddalena?

(per prenderla)

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... tu dormirai
In scuderia... all'inferno... ove vorrai.

SPARAFUCILE
Oh! grazie.

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'offrirvi 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!
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 s'addormenta. 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 dormiente.)
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...

(Tuono.)

Qual notte d'orrore!... Gran Dio, che accadrà?

MADDALENA
(Sarà discesa ed avrà posata la spada del Duca sulla tavola.)
Fratello?

GILDA
Chi parla?

(Osserva per la 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
Oh ciel!...

(ascoltando)

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
Fuggire il fo adesso.

(Va per salire.)

GILDA
Oh, buona figliola!

SPARAFUCILE
(trattenendola)
Gli scudi perdiamo.

MADDALENA
È ver!...

SPARAFUCILE
Lascia fare...

MADDALENA
Salvarto 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 di qui passerà.

GILDA

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

(Battono le undici e mezzo.)

SPARAFUCILE

Ancor c'è mezz'ora.

MADDALENA

(piangendo)

Attendi, fratello...

GILDA

Che! Piange tal donna!... Né a lui darò aita!...
Ah, s'egli al mio amore 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

Chi è?

GILDA

Pietà d'un mendico;
Asil per la notte a lui concedete.

MADDALENA

Fia lunga tal notte!

SPARAFUCILE

Alquanto attendete.

(Va a cercare nel credenzone.)

GILDA

Ah presso alla morte sì giovine sono!
Oh ciel, per questi empî ti chiedo perdono,
Perdona tu, o padre, a questa 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,
Più ch'altro gli scudi - mi preme salvar.

(Va a postarsi con un pugnale dietro alla porta; Maddalena apre e 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.

RIGOLETTO

Della vendetta allin giunga l'istante!
Da trenta dì l'aspetto
Di vivo sangue a lagrime piangendo,
Sotto la larva del buffon... quest'uscio...

(esaminando la casa)

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 mezzanotte.)

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 qua spento il vostr'uomo...

RIGOLETTO

(gli dà una borsa)

Oh, gioia!... Un lume!

SPARAFUCILE

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 a' miei piedi! È desso! Oh gioia!
È giunta allin 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 attraversa la scena.)

Qual voce!... Illusion notturna è questa!...

(trasalendo)

No!... No! egli è desso... è desso!...

(verso la casa)

Maledizione! Ohi!... dimon bandito!...

(Taglia il sacco.)

Chi è mai, chi è qui in sua vece?

(Lampeggia.)

Io tremo... È umano corpot!...

SCENA ULTIMA

Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO

Mia figlia!... Dio!... mia figlia!...
Ah no... è impossibil... per Verona è in via!

(inginocchiandosi)

Fu vision... È desso!...

O mia Gilda!... fanciulla... a me rispondi!...
L'assassino mi svela... Ohi!... Nessuno?

(Picchia disperatamente alla casa.)

Nessun!... mia figlia?

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?...

GILDA

L'acciar qui mi piagò...

(indicando al core)

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 dêi...
Se t'involi... qui sol rimarrei...
Non morire... o ch'io teco morirò!

GILDA

Non più... a lui... perdo... nate...
Mio padre... Ad... dio!...

(Muore.)

RIGOLETTO

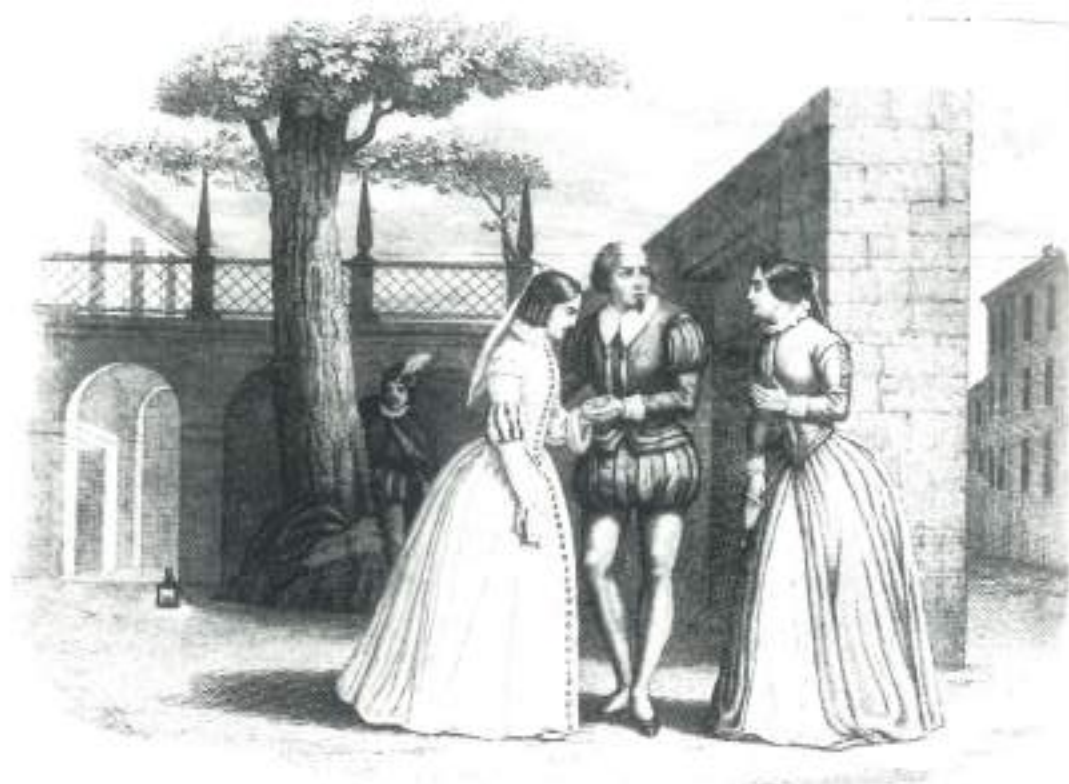
Gilda! mia Gilda!...
[È morta!...

Ah la maledizione!

*(Strappandosi i capelli cade sul cadavere della
figlia.)*



Romolo Liverani, bozzetto per l'ultima scena di *Viscardello*, chiaramente ispirato dall'immagine che Bertoja aveva creato per la prima di *Rigoletto* al Teatro La Fenice (1851). *Viscardello* fu il titolo con il quale l'opera, stravolta nell'ambientazione e nei caratteri su ordine della censura, venne rappresentata in molti stati italiani.



RIGOLETTO, OPERA DI G. VERDI

Voglio, o donna, questo fiore
Che a te pure costidi.... Atto I, Scena III.

Litografia che riprende il bozzetto di Giuseppe Bertola per il primo atto di *Rigoletto*.
Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice (11 maggio 1851).



Carlo Songa, bozzetto per il terzo atto di *Rigoletto*. Milano, Teatro alla Scala, 7 gennaio 1904.
(Milano, Archivio Storico Ricordi).



Felice Varesi, primo interprete del ruolo di Rigoletto. Prima rappresentazione assoluta al Teatro La Fenice (1851). (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

RIGOLETTO IN BREVE

Rigoletto esordì al Teatro La Fenice l'11 marzo 1851. Tratto da Francesco Maria Piave dal dramma storico di Victor Hugo *Le roi s'amuse*, l'opera giunse sulla scena dopo una serie di vicissitudini legate alle interdizioni della censura veneziana, la quale innanzitutto non accettava che un ruolo negativo fosse attribuito ad un sovrano (ciò indusse a scegliere il duca di Mantova, con un richiamo forse intenzionale alla figura dello spregiudicato Vincenzo Gonzaga) ed inoltre riteneva il soggetto indecoroso la maledizione un fatto empio.

Verdi era entusiasta della pièce di Hugo — «è il più gran soggetto e forse il più gran dramma de' tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!!» — al punto di giungere a sfidare la censura e di evitare contatti diretti con Hugo, nel timore che egli 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 III, 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 del Piave. L'opera incontrò il favore del pubblico, ma non quello della critica, come minimo disorientata dall'«eccentricità» della pièce. Il governatore di Venezia deplorò che il celebre maestro ed il poeta avessero sacrificato il proprio talento per un soggetto di «ributtante immoralità ed oscena trivialità».

Prima opera della cosiddetta «trilogia popolare» (comprendente anche *Trovatore* e

Traviata), l'opera segna una svolta epocale nell'evoluzione artistica di Verdi: con *Rigoletto* si conclude il lungo periodo degli «anni di galera», che fino al 1850 lo vide sfornare tra originali e rifacimenti ben 16 opere; 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. Proprio 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 la nascita di una nuova voce per il melodramma italiano, quella «spinta» del baritono che sarà chiamato per antonomasia verdiano, dal potente declamato, per il quale non regge più la tradizionale definizione di «basso cantante» (in più di un caso Rigoletto, più che cantare, urla). La stessa distribuzione dei ruoli fra prime parti, comprimari e ruoli secondari non rispetta le «convenienze» teatrali; sul piano della costruzione formale, inoltre, le scene del terzo atto realizzano un originalissimo esempio di dissoluzione e ricomposizione della tradizionale sequenza dei tempi nei numeri d'opera, confermando la priorità conferita da Verdi alla ricerca drammatica su condizionamenti d'altro genere.



Il tenore Lodovico Graziani nel ruolo del duca di Mantova. Litografia di C. Herberth (1852). (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

ARGOMENTO

Mantova, secolo XVI.

ATTO PRIMO

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 fare conquiste tra le giovani mantovane. Frattanto egli corteggia l'avvenente moglie del conte di Ceprano. Il gobbo buffone di corte, Rigoletto, irride a quest'ultimo; pur divertiti, i cortigiani astanti 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 lo spettacolo è interrotto dal conte di Monterone, sopraggiunto a difendere l'onore della figlia, sedotta dal duca. La lingua di Rigoletto non si frena 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 servigi 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 ai 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 particolar modo il suo timore è rivolto ai cortigiani. Mentre, immerso nei sospetti, esce dal cortile di casa, vi pe-

netra furtivamente il duca, in abiti borghesi. A 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 scompare, aiutato da Giovanna, cui Rigoletto aveva affidato l'incarico di sorvegliare la figlia e che in precedenza il duca aveva avvinto alla propria causa con una borsa di danari. Gilda sale nella propria stanza ancora trasportata per l'incontro poc'anzi vissuto. Al di fuori Marullo, Borsa e altri cortigiani armati e mascherati attirano l'attenzione di Rigoletto: gli fanno credere di voler rapire la moglie di Ceprano. Quest'ultimo in realtà è con loro; la vittima designata del ratto è Gilda. Rigoletto si unisce loro: mascherato e bendato, egli sostiene la scala per consentire di scavalcare il muro. Gilda viene rapita e perde una sciarpa. Rigoletto vede la sciarpa, corre in 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; giura vendetta e prova 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: esce di fretta con sorpresa di tutti. Entra Rigoletto, cercando di nascondere il dolore e la preoccupazione che lo attanagliano; irrequieto, si guarda intorno. Un paggio viene a cercare il duca su ordine della duchessa,

i cortigiani gli fanno intendere la sua occupazione; comprendendo che oggetto dell'occupazione 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.

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 guardar dentro l'osteria, dove il suo adoratore, travestito da ufficiale di cavalleria, chiede una stanza e del vino, e canta 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 sopprimere 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 ed ascolta, non vista, il colloquio. Maddalena dice 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 ed al padre; augura ogni bene all'uomo che ama e che salverà, batte all'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 è preso da angoscia: taglia il sacco e alla luce di un lampo riconosce Gilda. Dalla locanda nessuno gli risponde. Gilda, 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.



Edoardo Viganò, figurino per il duca di Mantova. Disegno derivato dai figurini pubblicati da Casa Ricordi.

ARGUMENT

A Mantoue, au XVIème siècle.

PREMIER ACTE

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 femmes 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 finit par se taire.

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 sans le sou, 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, et il vit dans la crainte que son secret ne soit découvert, surtout parmi les courtisans. Tandis qu'il sort de chez lui,

tout rempli 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 disparaît, aidé de Giovanna que Rigoletto avait chargé de surveiller sa fille, mais qui est entrée au service du duc en l'échange d'une bourse pleine d'argent. Gilda monte dans sa chambre, encore troublée par la rencontre qui vient d'avoir lieu. Dehors Marullo, Borsa et d'autres courtisans, armés et masqués, cherchent à attirer l'attention de Rigoletto: ils lui font croire qu'ils veulent enlever la femme de Ceprano. En réalité, ce dernier est avec eux; en fait, 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 éprouve 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 font comprendre que c'est Gilda qui est l'objet de ses soins. Rigoletto 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.

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 et 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'œil 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 deviner 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, réparera sa faute 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 de convaincre Sparafucile d'épargner le jeune aventurier. 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 enjoint 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'il 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. A 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 Gilda. Personne ne lui répond de l'auberge. 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. Rigoletto, qui frôle la folie, s'écroule sur le cadavre de sa fille en voyant dans cet événement le terrible effet de la malédiction.



Edoardo Viganò, figurino per Rigoletto. Disegno derivato dai figurini pubblicati da Casa Ricordi.

SYNOPSIS

Mantua - XVth century.

ACT I.

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, and he is especially afraid of the courtiers. While, immersed in his su-

spicious, he leaves the courtyard of his house, the Duke secretly enters it, dressed as a 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 she had just experienced. Outside, Marullo, Borsa and the other masked and armed courtiers attract Rigoletto's 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 II.

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.

ACT III

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 abades. 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 recognizes Gilda by lamplight. Nobody from the tavern answers his cries. 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.



Figurini per *Rigoletto* attribuiti a Filippo Peroni, pubblicati dalla Casa Musicale Ricordi. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

HANDLUNG

Mantua, im 16. Jahrhundert.

1. AKT

Ein großes Fest im Palast des Herzogs. Nachdem er dem Höfling Borsa von seinen Erfolgen erzählt hat, gesteht der Herzog 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 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. 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, ein mittelloser Student, 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, 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 richten. Sie geben vor Crepanos 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. Des Fluches eingedenk, bricht er zusammen.

2. 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, Crepano, Borsa erscheinen und erzählen den anderen Höflingen von ihrem nächtlichen Erlebnis. So erfährt der Herzog, daß sich das Mädchen im Schloß be-

findet. 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 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 Maldé, d.h. den Herzog, kennengelernt hat. Rigoletto schwört Rache.

5. AKT

Das rechte 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 die Frage. 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 beide das gleiche Anliegen haben: den Herzog zu töten. Rigoletto tröstet seine Tochter die sich, durch das Verhalten des Herzogs Maddalena gegenüber, zutiefst verletzt fühlt. Er empfiehlt 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 bereden 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 der Herzog habe es ihr angetan, sie sei in ihm verliebt. Sparafucile weigert sich, ist aber bereit als Opfer einen anderen Gast der Herberge, der jedoch vor Mitternacht, der mit Rigoletto ve-

reinbarten Stunde, eintreffen müsse, ums Leben zu bringen. Als Gilda, die Gott und ihren Vater um Vergebung gebeten, dem von ihr geliebten Manne für den sie sich opfert ihre letzten Gedanken gewidmet hat, an die Tür klopft und um Einlaß bittet trifft sie der Degen Sparafuciles. Das Gewitter zieht ab. Um Mitternacht übergibt Sparafucile Rigoletto die Leiche, und erhält den Best 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 erlehnt: 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.



Figurini per *Rigoletto* attribuiti a Filippo Peroni, pubblicati dalla Casa Musicale Ricordi. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Figurini per *Rigoletto* attribuiti a Filippo Peroni, pubblicati dalla Casa Musicale Ricordi. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Alfredo Edel, figurini per il conte di Ceprano e Rigoletto. Milano, Teatro alla Scala, 7 gennaio 1880. (Milano, Archivio Storico Ricordi).



Alfredo Edel, copertina della riduzione per canto e pianoforte di *Rigoletto*. Milano, Ricordi 1880 ca. (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



Locandina della prima assoluta di *Rigoletto* al Teatro La Fenice, 11 marzo 1851. (Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice).

RIGOLETTO

melodramma in tre atti di FRANCESCO MARIA PIAVE

Musica di

GIUSEPPE VERDI

Edizione critica a cura di Martin Chusid - The University of Chicago Press, Chicago
CASA RICORDE - Milano

La generosità di Brena D. e Lee A. Freeman e le sovvenzioni
dal National Endowment for the Humanities hanno reso possibile questa edizione.

personaggi ed interpreti

Rigoletto LEO NUCCI (partecipazione straordinaria alla recita del 20/4/97)

CARLO GUELFI (22-24-26-30/4)

HORIUCHI YASUO (25-27-29/4)

Il duca di Mantova PIETRO BALLO (20-22-24-27-30/4)

FRANCESCO GROLO (25-26-29/4)

Gilda GIUSY DEVINU (20-22-24-26-29/4)

MINA YAMAZAKI TASCA (25-27-30/4)

Sparafucile FRANCO DE GRANDIS (20-25-28-29/4)

RICCARDO FERRARI (23-24-27-30/4)

Maddalena MONICA MINARELLI (20-24-28-30/4)

SVETLANA SIDOROVA (22-25-26-27/4)

Giovanna MARIA VITTORIA PABA

Monterone ANDREA PAPI (20-25-28-27-29/4)

HORIUCHI YASUO (22-24-30/4)

Marullo GIUSEPPE ZECCHILLO

Matteo Borsa MARIO GUGGIA (20-25-28-29/4)

ALDO BOTTION (22-24-27-30/4)

Il conte Ceprano MATTIA NICOLINI

Una contessa MICAELA CAROSI

Un usciere RENZO STEVANATO

Un paggio ROSSELLA GUARRACINO

maestro concertatore e direttore

TIZIANO SEVERINI

regia

LAMBERTO PUGGELLI

scene e costumi

LUISA SPINATELLI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

Direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

allestimento donato dal TEATRO REGIO DI TORINO e ideato per la tensoruttura ora PalaFenice



Adrien Moreau, *Francesco I e il suo buffone Triboulet*, incisione per *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo.

FORTUNATO ORTOMBINA

1850: UN FOOL E UN BUFFONE PER VERDI

NOTE SULLA GENESI DI *RIGOLETTO*

Nella lunga carriera di Verdi - o ad essere più precisi in tutto il periodo interessato alla genesi di *Rigoletto*, che va dal settembre del 1849 sino all'11 marzo 1851, quando l'opera conobbe le scene per la prima volta -, il 1850 è certamente tra gli anni più significativi. In tale arco di tempo i fatti salienti sono la conclusione di *Luisa Miller*, iniziata a Parigi e messa in scena a Napoli (dicembre 1849), seguita da cinque mesi di intenso lavoro con Salvatore Cammarano sul *Re Lear*. Subito dopo viene il compimento di due opere di straordinaria importanza e modernità quali *Stiffelio* e *Rigoletto*. Sul piano della vita personale del maestro, una svolta rilevante, avvenuta proprio in quel periodo, è l'aver fissato nella ritirata Sant'Agata il luogo della propria dimora per il resto della vita, insieme a Giuseppina Strepponi.

Nel prendere in esame in senso diacronico questo lasso di tempo, singolarmente collocato alla metà del secolo, non può passare inosservato che l'intera vicenda di *Rigoletto* si sviluppa in piena coerenza e continuità a contatto con un ampio contesto di eventi che nel loro insieme vedono la definitiva affermazione di Verdi uomo e artista.

A determinare tale livello di crescita contribuì in modo determinante il lungo soggiorno a Parigi dal luglio 1847 all'estate del 1849, e non solo per il prestigio di una conquistata fama europea: lo stile di vita e l'autentica dignità di artista ivi consentite al compositore d'opera di successo, consolidarono in Verdi il carattere innato di uomo libero, riservato e fermo nel perseguire ideali e obiettivi artistici. Questo non poté che rendere più difficile il ritorno

nella minuscola Busseto dopo anni di assenza, e per di più in compagnia di Giuseppina Strepponi. La coppia si stabilì nel bel palazzo al centro della cittadina che il maestro possedeva da qualche anno. Antonio Barezzi riservò ad entrambi un'accoglienza paterna, ma la curiosità ed il pettegolezzo dei compaesani resero ben presto insopportabile la vita alle due celebri personalità. Doveva trattarsi tuttavia solo di una parentesi relativamente breve, poichè dal 1851, secondo i programmi fatti a Parigi, Verdi e la Strepponi si stabilirono a Sant'Agata, podere acquistato nella primavera del 1848, ove nel frattempo era iniziata la costruzione della villa in cui avrebbero trascorso il resto della loro esistenza.

A parte l'ostilità dei bussetani, tutto il periodo in cui *Rigoletto* prese forma è segnato da forti tensioni con la famiglia d'origine, dovute all'arretrata mentalità contadina del padre. Carlo Verdi, che aveva sostenuto il compositore durante i primi anni di carriera, aumentata la notorietà e la ricchezza del figlio, pretese di amministrare in prima persona il cospicuo capitale fondiario che questi aveva gradualmente costituito investendo i proventi delle proprie opere sin dal 1844. Tali pretese originarono un drammatico distacco che coincise, nel 1851, con la malattia e la morte della madre Luigia Uttini, figura importante ma sempre rimasta confinata nel silenzio delle mura domestiche e perciò quasi sconosciuta.

Il trasferimento in campagna non si dovette alla nostalgia del paesello: raggiunti fama e prestigio internazionale, Verdi non desiderò isolarsi dal mondo, ma solo par-

teciparvi con più agio, potendolo osservare dal di fuori. Egli iniziò così a incarnare la figura del poeta contadino, quale sino alla vecchiaia amò definirsi:

Tutte le mie opere, tranne le prime, le ho scritte a Sant'Agata, non derogando mai dalle mie abitudini solitarie e contadine. Dove son solito vivere nulla mi può distrarre. Mi ritenevo uscendo solo per le mie terre ed occupandomi col massimo piacere di agricoltura.

Rigoletto è l'ultimo dei capolavori non ancora composti a Sant'Agata, e con esso volgono al termine i cosiddetti «anni di galera». Anche se con quest'espressione Verdi stesso definì la sua attività sino al *Ballo in maschera*, va notato che dopo «il gobbo» passerà un intero biennio prima che si decida per un nuovo soggetto (un periodo di silenzio così lungo era capitato sinora solo dopo il fallimento di *Un giorno di regno*). Lo spirito essenziale che traspare in tutte le sue lettere trova nell'intera vicenda di *Rigoletto* una sorta di paradigma artistico e umano, tanto se si guarda alle complesse trattative con l'impresa e la censura veneziane, quanto nella progettazione e realizzazione vera e propria dell'opera. Il compositore Verdi non è più solo un artista ma è divenuto un attento professionista.

Per scendere invece più nello specifico del pensiero creativo verdiano, in questo periodo si riscontra la compresenza, nei suoi pensieri, dei due autori che egli tenne sempre nella più alta considerazione: Shakespeare e Victor Hugo. La prima volta in cui Verdi parla di *Le Roi s'amuse*, è il 7 settembre 1849 quando, ormai in procinto di recarsi a Napoli per la messa in scena di *Luisa Miller*, scrive all'impresario Flauto riguardo a una nuova opera che ha accettato di scrivere per il S. Carlo, da rappresentarsi nella primavera del 1850:

Per l'opera che sto scrivendo io sarò a Napoli verso il giorno 8 o 10 del mese d'Ottobre per andare in scena alla fine dello stesso mese. Disponete le cose in modo

che io possa cominciare le prove il giorno dopo il mio arrivo, giacché porterò meco lo spartito terminato salvo l'istromentazione. In quanto al pagamento di quest'Opera vi riferirete alla prima primissima scrittura. Ora bisogna pensare seriamente al libretto dell'Opera che andrà in scena il giorno dopo Pasqua, perché per fare le cose a dovere sarebbe necessario che Cammarano avesse fatto lo schizzo e mi consegnasse i primi pezzi per la fine d'Ottobre, epoca in cui sarà montata quest'*Eloisa*, ed in cui io partirò da Napoli per qualche tempo, e perciò vorrei avere meco poesia da musicare. Pel soggetto suggerite a Cammarano *Le Roi s'amuse* di Vict. Hugo. Bel dramma con posizioni stupende, ed in cui avvi due parti magnifiche per la Frezzolini e De Bassini.

Non si tratta di un semplice accenno, bensì di un sintetico programma di lavoro, come al solito preciso, da cui si deduce che Verdi, conclusa *Luisa Miller*, aveva ferma intenzione di mettersi al più presto al lavoro su *Le Roi s'amuse*.

Non è a tutt'oggi noto se tale scelta fosse dovuta in quel momento a qualche particolare circostanza: per quanto sappiamo, in precedenza Verdi ebbe ad accennare per iscritto al dramma di Hugo una sola volta e ben cinque anni prima; è assai probabile che ciò fosse conseguenza di frequentazioni letterarie parigine che avrà certamente avuto sino a poche settimane prima della data in cui scrisse la citata lettera a Flauto. È tuttavia certo che Verdi a Parigi non avesse assistito ad alcuna rappresentazione del dramma, poiché dopo il fiasco del debutto, la sera del 22 novembre 1852, esso non fu rappresentato per cinquant'anni.

Nel periodo trascorso a Napoli per la messa in scena di *Luisa Miller*, Verdi credette di aver trovato finalmente in Cammarano, che ammirava sia come uomo sia come librettista – per nessun altro poeta negli anni a venire mostrerà tanto rispetto – il collaboratore all'altezza del *Lear*. Mai come nei mesi tra la fine del 1849 e la primavera del 1850 *Re Lear* fu oggetto di un auten-



Illustrazione per *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo. Da «Il Teatro Illustrato». Milano, Sonzogno (1885).



Illustrazione per *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo (atto V), pubblicato a Parigi in occasione della ripresa alla Comédie Française (1882).

tico programma di lavoro. Verdi accarezzò a lungo l'idea di un'opera su quel soggetto, ma nemmeno quando Antonio Somma, in tempi successivi, redasse finalmente un libretto finito, ci fu nella sua mente il reale intendimento di portare a termine il progetto.

Poeta e compositore, a partire dalle settimane trascorse in stretto contatto a Napoli tra fine ottobre e metà dicembre 1849, oltre a preparare il debutto di *Luisa Miller*, iniziarono un intenso dibattito su *Re Lear*. Di quelle settimane di intenso lavoro è rimasta un'ingente quantità di documenti di grandissimo interesse, seppure discontinui nel loro insieme, che giacciono parte in archivi napoletani, parte a Sant'Agata. Dall'epistolario si apprende dell'esistenza di un programma dettagliato, purtroppo perduto, inviato da Verdi a Cammarano, a dimostrazione di quanto la bottega verdiana fosse impegnata per *Re Lear*.

Il più noto di questi documenti, di mano di Verdi (lettera a Cammarano del 28 febbraio del 1850), ci rivela quale consapevolezza avesse il compositore dell'entità del progetto intrapreso e, allo stesso tempo, la sua coscienza del senso che esso assumeva in quel preciso momento della storia del melodramma italiano:

Il *Re Lear* si presenta a prima vista così vasto, così intrecciato che sembra impossibile cavarne un melodramma: però, ben esaminatolo, parmi che le difficoltà senza dubbio grandi non sieno insuperabili. Voi sapete che non bisogna fare del *Re Lear* un dramma colle forme presso a poco fin qui usate, ma trattarlo in una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta.

Il seguito del documento offre un indizio che ci spinge a ipotizzare che per Verdi *Lear* e *Rigoletto* fossero riuniti in un'unica afflato creativo. Nello stesso documento egli, infatti, prosegue così:

Le parti, parmi possano ridursi a cinque principali: *Lear*, *Cordelia*, *Buffone*, *Edmondo*, *Edgardo*. Due comprimari: *Rega-*

na e *Gonerilla*, (forse di quest'ultima bisognerà fare un'altra prima donna). Due comprimari bassi (come nella *Luisa*) *Kent* e *Glocester*, il resto seconde parti.

Egli aveva dunque pensato al Buffone di *Re Lear* come a un ruolo principale: difficile, naturalmente, credere che non vi fosse alcuna attinenza con il Triboulet di Hugo, protagonista di un soggetto affatto accantonato, ma semplicemente divenuto meno urgente. Altro elemento in comune col *Rigoletto* che emerge in questa straordinaria lettera, del quale appare anzi come una chiara anticipazione, è l'epilogo previsto: sin dall'inizio Verdi aveva pensato a un duetto tra *Lear* e *Cordelia* durante l'agonia di questa, infine la chiusura con il padre che al cospetto del cadavere della figlia esclama: «È morta, è morta: come la terra è morta!... Ululate! Ululate!...»

Il compositore aveva disdetto l'impegno precedentemente assunto per l'opera nuova da rappresentare in primavera al S. Carlo a causa del cattivo comportamento di quell'impresa e il 31 gennaio 1850 scrisse a Ricordi proponendogli la stessa opera:

il soggetto essendo già stato fissato con Cammarano, la scrivo egualmente e sarà, spero, fra quattro o cinque mesi terminata. Io la cedo volentieri a te lasciandoti l'incarico di farla rappresentare entro tutto il novembre del corrente anno 1850 in uno dei primi teatri d'Italia (salvo la Scala di Milano) con compagnia d'alto cartello, e con obbligo d'andare io stesso ad assistere le prove.

Le condizioni che avrebbero indotto Verdi a tenere in sospenso *Le Roi s'amuse* dovevano essersi già presentate durante la sua permanenza a Napoli, e la cosa deve evidentemente averlo indotto, in mancanza di un impegno imminente, a guadagnare tempo col *Re Lear* che di tempo ne avrebbe richiesto certamente di più. Nella lettera a Ricordi, Verdi non fa cenno al titolo dell'opera ma non può che trattarsi di *Re Lear* perchè sappiamo che a quel soggetto



Ritratto di Triboulet, il buffone di Francesco I. Disegno della Scuola di Clouet. (Chantilly, Museo Condé).

stava lavorando. Ulteriore prova di quanto il dramma shakesperiano sia stato veramente oggetto d'intenso lavoro è la proposta oltremodo conciliante che Ricordi inviò il 13 aprile 1850 a Filippo Danziger, allora direttore del Teatro Grande di Trieste:

A cod.^a Grande Teatro non si diede mai un'Opera scritta espressamente dal Maestro del giorno, l'illustre Verdi. Io posso riempire per così dire questa lacuna nei fasti di cod.^a teatro offrendole una nuova Opera che il sudd.^a Maestro sta componendo per me sopra soggetto tratto da una tragedia di Skaspeare, e che verrebbe egli stesso a porre in scena nel pross.^a vent.^a Novembre. Non è questo un caso da assimilarsi a quello del *Corsaro*, Spartito che il M.^o Verdi aveva già composto senza nessun scopo e che perciò non venne neppure a mettere in scena.

Tutto questo non doveva comunque, almeno negli intendimenti di Verdi, mettere in discussione la realizzazione di un libretto da *Le Roi s'amuse*; come era già avvenuto per *La battaglia di Legnano*, il fallimento dell'accordo con Napoli non pregiudicava l'utilità dei versi di Cammarano: a questo punto della sua carriera Verdi non era più nemmeno sfiorato dal dubbio che una sua opera, una volta composta, potesse non essere rappresentata per mancanza di acquirenti. Ciò nonostante *Rigoletto* doveva ancora essere iniziato il 5 marzo, quando il librettista napoletano scrisse a Verdi:

Ho riletto anche *Le Roi s'amuse*, ma... le Censure! per altro sono ansioso di pormi al lavoro.

Il tono di questo accenno tradisce una malcelata riluttanza a occuparsi seriamente di *Le Roi s'amuse*; lavorare con tanto impegno a un soggetto che certamente avrebbe incontrato difficoltà con la censura significava innanzitutto per Cammarano, costantemente in difficoltà economiche a causa di difficili rapporti col teatro

San Carlo, fare un cattivo investimento in cui si sarebbe trovato a dover fare e rifare versi. Questa fase dei rapporti fra Verdi e il poeta è poco documentata ma si può supporre che per tutto il mese di marzo sino alla metà di aprile di questo straordinario 1850 la compresenza di Hugo e Shakespeare non sia stata solo nei pensieri di Verdi ma argomento di ben due opere *in fieri*. Intanto, alla fine di febbraio Verdi era stato informato da Piave delle intenzioni della Fenice di proporgli una scrittura per la stagione 1850-51.

Dopo qualche settimana di lavoro sul dramma francese, il librettista rinunciò all'impresa, senza però comunicare immediatamente la sua decisione a Verdi; il compositore, informato di ciò dall'amico napoletano Cesarino de Sanctis, il 16 aprile replicò sorpreso:

Come? Cammarano non mi scrive più il libretto? Non vuole? Non può? Spiegatemi di grazia questa faccenda francamente perchè io non ci capisco niente.

A posteriori, conoscendo le vicissitudini affrontate dal buon Piave per far passare il libretto di *Rigoletto* al vaglio della censura veneziana, dobbiamo riconoscere che Cammarano aveva ragione, ma nella riluttanza del poeta a occuparsi a tutt'uno, come come Verdi avrebbe richiesto dei due lavori, forse dobbiamo leggere anche un altro messaggio. Per *Le Roi s'amuse* e *Re Lear*, i due progetti che amò forse più di ogni altro della sua lunga carriera, Verdi pensò di poter contare sull'esperienza del poeta che già sino a quel momento gli avevano fornito *Alzira*, *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller*. Ma Cammarano a fronte del taglio moderno con cui avvertiva che il compositore voleva trattare i testi di Hugo e Shakespeare, e di richieste come «non bisogna fare del *Re Lear* un dramma colle forme presso a poco fin qui usate», oppure di espressioni come «maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta», sentiva avanzare l'ipotesi di un teatro che non era più in grado di comprendere appieno. La sua

rinuncia in questa fase straordinaria della parabola creativa di Verdi è indicativa del forte senso innovativo che le scelte artistiche di quel momento comportavano: per tale linguaggio il grande librettista che tanta parte aveva avuto nel melodramma del primo Ottocento, si sentiva inadeguato. Ciò segna altresì l'inizio di un rapporto diverso tra Verdi e i poeti che, particolarmente in *Rigoletto*, vide accentuarsi il peso del compositore nella funzione di drammaturgo. A primavera si era ormai concretizzata la citata proposta della Fenice di scrivere per l'anno successivo e il 28 aprile il contratto si ritenne stipulato. Prima di quell'impegno però a Verdi rimaneva ancora da scrivere l'opera che doveva entro l'autunno a Ricordi, quella che nei propositi di inizio anno avrebbe dovuto essere *Re Lear*. Ma dopo la rinuncia di Cammarano a *Le Roi s'amuse*, Verdi si rese conto che il lavoro su Shakespeare, anche se non fosse stato sospeso, avrebbe richiesto un tempo troppo lungo per servire al contratto con Ricordi. Tra maggio e i primi di giugno chiese perciò a Cammarano di accantonare momentaneamente l'impresa. Lo apprendiamo da una lettera inviata da Verdi il 17 giugno all'amico e compagno di antiche avventure Giulio Carcano, col quale aveva condiviso il lavoro su *Macbeth* tra il 1846 e il 1847 e che ora gli stava proponendo addirittura un *Amleto*. Di particolare interesse è qui il tono con cui Verdi sembra avere sopito l'ottimismo dei mesi precedenti riguardo a progetti shakespeariani:

Quante memorie dolorose si contengono nelle poche linee di cui ti piacque farmi dono! Mio Carcano! il passato è impossibile scordarlo; l'avvenire?... non so quale sarà. Mi sarebbe stato carissimo associare il mio al tuo nome, persuaso che se tu mi proponi di musicare *Amleto*, deve essere riduzione degna di te. Fatalmente questi grandi argomenti esigono troppo tempo ed io ho dovuto per ora rinunciare anche al *Re Lear*, lasciando commissione a Cammarano di ridurre il dramma per altro momento più comodo. Ora se il *Re Lear* è dif-

ficile, l'*Amleto* lo è ancor di più; e stretto come sono da due impegni, ho dovuto scegliere argomenti più facili e brevi per poter adempiere ai miei obblighi. Non rinuncio però alla speranza che un giorno potendomi abbozzar teo, si combini di fare insieme questo capo d'opera del teatro inglese. Andrei orgoglioso di vestire delle mie note i tuoi versi, ed arricchire così il teatro melodrammatico d'un bel lavoro poetico.

Il lavoro che Verdi aveva detto a Cammarano di «sospendere per altro momento più comodo», per quanto se ne sa a tutt'ora, non fu mai ripreso, ma la loro collaborazione continuerà nella prospettiva a più lungo termine del *Trovatore*.

Dei due impegni, invece, da cui si definiva «stretto» nella lettera a Carcano, il primo, quello dell'opera proposta da Ricordi a Trieste, era quasi in tutto definito. Piave era già stato chiamato a Busseto per lavorare sullo *Stiffelio* che si sarebbe dato in Novembre. Sul fronte del Gran Teatro la Fenice di Venezia il contratto era firmato ma la ferma determinazione di Verdi a voler cavare un libretto da *Le Roi s'amuse*, per il momento era l'unica garanzia per la riuscita di quel *Rigoletto* che nove mesi più tardi sarebbe giunto al pieno compimento. La trattativa per l'opera era partita all'inizio dell'anno nella più totale incertezza. Il 1848 aveva compromesso gravemente le risorse economiche di Venezia riducendo di molto le possibilità di programmazione della Società proprietaria della Fenice. Il Presidente agli Spettacoli Marzari fece ben presente ciò a Verdi nella sua offerta di scrittura del 9 marzo:

solamente nel richiederla delle pretese la prega di aver presente che le sofferte vicissitudini hanno diminuito di lunga mano le risorse di Venezia, e per conseguenza di questo Teatro che non può più assumersi le paghe che altre volte concesse.

Il complesso di trattative che porta alla realizzazione di *Rigoletto* dura all'incirca un anno nel suo complesso. Sin dalle pri-

me battute Verdi tiene un atteggiamento di fermezza, anche se inizialmente si mostra possibilista e con il passare dei mesi sempre più intransigente. Grazie a ciò egli ebbe quasi sempre ragione: dell'impresa prima, e successivamente della censura. Il tono d'esordio nella risposta di Verdi sta chiaramente ad indicare la sua determinazione a non fare concessioni di sorta. Dopo aver domandato un compenso di 6000 lire austriache, conclude la sua prima lista di *desiderata*, in data 14 marzo 1850, ponendo condizioni ferree riguardo ai cantanti:

Lusingatissimo della domanda che mi vien fatta, rispondo con tutta sollecitudine tanto più che non ho molto tempo d'impiegare in trattative. Prego anzi si faccia il possibile onde possa io avere una risposta avanti la Pasqua - Ecco le condizioni. [...] Le rinnovo la preghiera di favorirmi una risposta al più presto possibile, riservandomi solo a segnare definitivamente il contratto quando saprò il nome dei principali artisti.

Tanta sicurezza, determinazione e serio distacco erano sorretti da un preciso calcolo, alla luce della lettera con cui quasi nello stesso tempo, il 16 marzo, Verdi metteva in movimento Piave:

Se vedi Brenna (a cui restituirai i saluti da parte mia) o qualche altro della Presidenza, pregali soltanto di mandarmi risposta al più presto possibile. In sul luogo capirai se la cosa è combinabile. Se è, mettili subito allo studio per un soggetto; avrò così il doppio piacere di averti anche qui come mi fai sperare... Non ho potuto leggere il tuo *Crispino*; lo leggerò. Intanto mi congratulo dell'esito.

P.S. Dà un'occhiata ad un dramma spagnolo (*Gusmano il Buono*).

In questo preciso istante Verdi aveva da poco ricevuto la lettera in cui Cammarano, il 5 marzo, si era dichiarato ansioso di metter mano a *Le Roi s'amuse* e tutto sembrava ancora procedere secondo vecchi

programmi.

La volontà e l'interesse del compositore a che si trovasse un accordo è evidente, e già in questa fase della vicenda si profila chiaramente una strategia dei ruoli che caratterizzerà l'intera trattativa: Verdi da Busseto formula richieste e pone condizioni all'impresa della Fenice, Piave a Venezia, oltre a verseggiare, aveva l'incombenza di provvedere con ogni mezzo a riparare le situazioni più difficili.

Dopo un primo tentativo dell'impresa di rifiutare le condizioni del maestro tentando di imporle di più restrittive, condizioni che Verdi non considerò nemmeno, il segretario della Fenice Guglielmo Brenna, il 10 aprile comunicò la risoluzione della Presidenza:

In fatto di corrispettivo ti si accorda tutto ciò che hai domandato.[...]

Circa alla Compagnia dimmi in confidenza qual è l'artista che desideri sia cambiato, e farò il possibile per servirti. Scritturato definitivamente è il solo Mirate. A Varese ed alla Sanchioli furono spedite le scritture, ma non tornarono accettate. E siccome vi ha qualche variazione in confronto delle loro pretese potrebbe anche darsi che non si combinassero. - Credo che la Presidenza desideri che tu scriva una parte per contratto, che sarebbe la Casalon. Essa è in trattative, perché forse si farà per prima opera la tua *Luisa Miller*, nella quale il Conte Mocenigo sostiene che hai scritta una parte per contratto.

Dopo ulteriori modifiche, il contratto volse alla conclusione che si ritenne realizzata con lettera di Verdi alla Presidenza del 28 aprile. Le condizioni riguardanti il compenso e la proprietà dello spartito si potevano ritenere concluse con soddisfazione di ambo le parti. Rimarrà invece ancora a lungo argomento di discussione il problema dell'interprete femminile; già il 18 aprile Verdi replicò a Brenna sulla questione da lui posta del contratto:

Badate bene nel fissare la Compagnia: ciò dico tanto nel mio interesse quanto in

quello del Teatro stesso. Mirate va bene. In quanto alle Donne, dal momento che la Frezzolini e la Barbieri non sono libere perché non cercate la De Giulì? Nella Luisa Miller avvi una parte di contralto ma piccolissima. Io non posso promettere né mi oppongo a scrivere per contratto. Dipenderà dalle circostanze e dal soggetto che saremo costretti a scegliere.

Il nome della Frezzolini era stato indicato da Verdi la prima volta che aveva accennato a *Le Roi s'amuse* (lettera a Flauto del 7 settembre 1849) ed è curioso che ora, mentre intendeva ancora lavorare al dramma di Hugo con Cammarano, Verdi pensasse sempre alla medesima voce. Nella lettera a Brenna è chiaro, invece, quanto fosse di capitale importanza per la drammaturgia verdiana la determinazione del tipo vocale, e su questo argomento Verdi sarà vieppiù inflessibile dopo la determinazione del soggetto. Aveva già iniziato a considerare alcuni argomenti possibili con Piave: suggerì prima *Gusmano il buono*, poi discusse di *Kean ou Désordre et génie* di Alexandre Dumas. Ma non appena ebbe conferma della rinuncia di Cammarano al libretto, Verdi non ebbe indugio a raccomandare particolarmente *Le Roi s'amuse*. Il 28 aprile, lo stesso giorno della tanto sofferta stipula del contratto, Verdi dette riscontro a Piave riguardo ad alcuni soggetti che gli aveva proposto: dopo averne commentati alcuni, tra i quali *Stiffelius*, il compositore propone finalmente l'intreccio che diverrà *Rigoletto*:

Difficilmente troveremo cosa migliore di *Gusmano il Buono*, nonostante 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 del 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 Varese

è scritturato nulla di meglio per Lui e per noi.

P.S. Appena ricevuta questa lettera metti quattro gambe: corri per tutta la città, e cerca una persona influente che possa ottenere il permesso di fare *Le Roi s'amuse*. Non addormentarti: scuotiti: fa' presto. Ti aspetto a Busseto ma non adesso, dopo che avranno scelto il soggetto.

Quella che in questa lettera sembra un'idea balenata quasi all'impronta, diviene un fermo proposito su cui Verdi torna a riflettere giungendo in breve alla convinzione che la struttura del dramma si debba mantenere intatta. L'8 maggio, sempre a colloquio con Piave, riprende l'argomento con maggiore entusiasmo, però dopo aver dato istruzioni precise su *Stiffelius*, per cui v'era maggiore urgenza:

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!! Altro che Ernani!! è soggetto che non può mancare.

Erano proprio i giorni in cui Verdi stava abbandonando la speranza di avere da Cammarano il libretto di *Re Lear* e in Triboulet andava concentrando ogni aspettativa. Il 5 giugno, rispondendo ad alcune obiezioni di Piave, diede indicazioni al librettista su come orientarsi nella riduzione:

Non avere ostacolo né per la divisione della scena: né per il sacco. Stai pure attaccato al francese e non sbaglierai. In quanto al titolo quando non si possa tenere *Roi s'amuse* che sarebbe bello... il titolo deve essere necessariamente *La Maledizione di Vallier*, ossia per esser più corto *La Maledizione*. Tutto il soggetto è in quella maledizione che diventa anche morale. Un infelice padre che piange l'onore tolto alla sua figlia, deriso da un buffone di corte che il padre maledice, e questa maledizione coglie in maniera spaventosa il buffone, mi sembra morale e grande, al sommo grande. Bada che La Vallier non deve comparir-



William e Edward Finden, incisione da Camille Rogier per *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo. Parigi (1856).

re (come nel francese) che due volte e dire pochissime parole enfatiche, profetiche. Ti ripeto che tutto il soggetto sta in quella maledizione. Non ho tempo dirti altro. Vieni a Busseto e combineremo tutto. Presenta pure alla Presidenza, e Polizia il soggetto. Fa' presto ma presto assai. Vieni qui che forse avrò a farti fare un altro lavoro, ma bisogna estrema sollecitudine e segretezza.

Le direttive impartite riguardo alla riduzione del dramma costituiscono non solo la trama ma tutta l'essenza drammatica di *Rigoletto*. Verdi ha ben presente il problema della censura, ma per questo conta nei buoni uffici di Piave che nei mesi a seguire sarà costretto a lavorare sodo.

Le incertezze riguardanti l'approvazione del libretto durano sino a quasi tutto il mese di gennaio del 1851, ma alla fine Verdi riesce ad avere ragione su ogni argomento, tanto per i versi oggetto delle attenzioni della censura quanto per le convenienze dell'impresa sugli interpreti.

La conclusione dell'intera vicenda trova una sintesi puntuale in poche righe che Piave inviò a Verdi, onde rassicurarlo sull'approvazione del libretto che tardava ad arrivare. Era il 21 gennaio:

Domani tornerò a picchiare per questo benedetto licenziamento, ma però vivi tranquillo che si ha troppo bisogno di te per azzardare nuovamente a seccarti.



Tony Johannot, incisione per *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo (1832).

R I G O L E T T O



Litografia della scena terza dell'ultimo atto di *Rigoletto* nella riduzione di Charles d'Albert (1855).



Roberto Fucosi, incisione della scena terza dell'ultimo atto di *Rigoletto*. Spartito per canto e pianoforte. Milano, Ricordi, 1855.



Incisione della scena terza dell'ultimo atto di *Rigoletto*, pubblicata a Parigi dopo la rappresentazione al Théâtre Italien. Da «L'Illustration. Journal Universel» (1857).

MICHELE GIRARDI

SOLO, DIFFORME, POVERO PER COMPASSION MI AMÒ

Nel 1850 Verdi ricevette una terza commissione dalla Fenice di Venezia, dopo *l'Attila* (1846) e quell'*Ernani* (1843) che insieme al Leon di Castiglia aveva ridestato quello di San Marco, simbolo di una città sottomessa ma non ancora doma. Scelse come soggetto *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo (1832), scrittore decisamente sgradito alle monarchie europee, ma l'intenzione venne subito osteggiata dalla Direzione centrale d'ordine pubblico con parole forti, poiché la trama della *pièce* era improntata a una «ributtante immoralità ed oscena trivialità». Subito Verdi sottopose a forti pressioni Piave, poeta incaricato del libretto, affinché riuscisse a conservare il carattere e le «posizioni» di un dramma a cui teneva particolarmente, al punto da rifiutare con fermezza ogni proposta alternativa da parte della direzione del teatro. Il suo atteggiamento fu decisivo perché lo stesso Marzari, presidente degli spettacoli, si adoperasse per far approvare il progetto, piuttosto che rescindere il contratto che lo legava al compositore.

Per meglio comprendere la portata degli intenti di Verdi val la pena di scorrere sinteticamente le obiezioni dei censori, a cominciare dal divieto di far calcare le scene al Re di Francia Francesco I, dipinto da Hugo come un dissoluto libertino del tutto disinteressato delle sorti dei propri sudditi. Si rese dunque necessario «straniare» la vicenda per evitare che, assistendo alle gesta di un sovrano indegno, crescesse il diffuso rancore verso Ferdinando I, imperatore d'Austria, e si risvegliassero i sentimenti irridentisti dell'inquieta cittadinanza veneziana, dopo l'effimera esperienza repubblicana del 1848. Non servì peraltro

mutare l'epoca dell'azione (il secolo XVI) ma solo il luogo (da Parigi a Mantova) e il rango del personaggio nobile (da Re a Duca): superfluo precisarne la casata, altra non potendo essere che quella dei Gonzaga.

Piave e Verdi riuscirono invece a mantenere la gobba piazzata da Hugo sulla schiena del buffone Triboulet: la sbilenca immagine scenica del cantante traduceva con muta eloquenza l'uguaglianza metaforica fra la difformità fisica e quella morale, consentendo allo spettatore di comprendere immediatamente uno dei presupposti della trama.

Il censore aveva disapprovato anche il finale dell'opera: sotto il pugnale del sicario Sparafucile cadeva la stessa figlia di Rigoletto, Gilda, che si sacrificava al posto del Duca. Il suo corpo veniva poi rinchiuso in un sacco e consegnato al mandante dell'omicidio. Nell'opinione di Verdi questo era un punto chiave: in questo modo il buffone non avrebbe ravvisato subito la fisionomia del suo nemico, e la sorpresa nell'aprire il macabro involucre sarebbe stata ancora più atroce. Aveva creduto, e confessato in modo indimenticabile al pubblico, di beffare un potente, ma il peso della beffa ricade su di lui, annientandolo.

Il contestato sacco rimase, mentre fu giocoforza cambiare il titolo originariamente prescelto, *La Maledizione*, che metteva in primo piano un concetto morale bollato come blasfemo. Ma i cattolicissimi censori non avevano ben calcolato il potere della musica: la parola non sparì affatto dalla partitura, dove assunse un rilievo gigantesco a partire dal corto preludio in Do minore. Esso è costruito su un ritmo puntato

declamato da trombe e tromboni prima sulla tonica, poi sulla dominante, cui gli altri ottoni, insieme a legni e timpani, rispondono con una settima diminuita, poi con una cadenza, seguita da una progressione cromatica che porta al vibrante lamento dei violini nel registro acuto. Questo brano è un puro gesto sonoro che prepara magistralmente lo sviluppo dell'intero dramma: la stessa nota (il Do), lo stesso ritmo puntato e l'accordo di settima diminuita vengono connotati quando Monterone si presenta in scena e scaglia la sua invettiva contro il Duca, che gli ha sedotto la figlia, e il buffone.

A quelle parole ripensa poco dopo il protagonista declamando «Quel vecchio maledivami!...» sulle battute iniziali del preludio, bruscamente interrotto da Sparafucile che diverrà strumento della sua vendetta. Il motto torna in due punti chiave della successiva scena di Rigoletto, introducendo la fremente dichiarazione del suo odio verso l'umanità («O uomini!... o natura!...»), e prima che egli entri in casa, presentando al pubblico la propria figlia. Questi richiami tracciano un arco concettuale che congiunge in modo indissolubile la maledizione di un padre, Monterone, al sicario, all'odio e alla stessa paternità del gobbo. Il preludio è dunque l'argomento di una tragedia incanalata su un percorso obbligato che prosegue nel finale primo: il motto si ode quando il vecchio ritorna sui suoi passi mentre i cortigiani stanno per rapire Gilda, ed è la base su cui si eleva il grido straziante («la maledizione!») che sigla le ultime battute. Nell'atto successivo la sequenza dell'inizio accompagna il genitore che, recuperando la propria dignità si erge, terribile, a difendere l'onore della figlia vilipeso dal Duca. Riappare Monterone, e ora il buffone si trova nella stessa situazione dell'uomo che aveva atrocemente deriso: lo schema ritmico passa da un padre condotto al carcere all'altro che raccoglie la missione di vendetta, creando la prospettiva del finale ultimo. «La maledizione!» è l'urlo di rabbia e dolore che Rigoletto scaglia contro il cielo prima che cali il sipario.

Grazie a questo reticolo musicale Verdi scavalcò di slancio ogni censura, o fu forse il divieto a stimolarne vieppiù l'estro. Ne scaturì una delle sue tragedie più inmani, pervasa di una disperata coerenza. Già in *Luisa Miller*, ma nel romantico contesto dettato dal rapporto fra destino e amore, era emerso il tema del potere (incarnato dall'ambizioso conte di Walter) che opprime le aspirazioni alla felicità dei due amanti. In *Rigoletto* Verdi si spinse molto più in là, presentandoci una classe dominante fatta da cortigiani amorali, che passano il tempo a spettegolare, o a tessere trame crudeli.

Fra loro emerge il Duca, primo ed unico tenore negativo del teatro verdiano: frivolo ed egoista, egli è preda di tutte le passioni più effimere che soddisfa con prontezza, abituato all'esercizio dispotico del potere. Peraltro egli canta alcune splendide melodie liriche, ma Verdi gliel' affidò soprattutto per connotare la sua fatuità e fargli esprimere a scopi ingannevoli un sentimento che in realtà non prova, anche quando sembra andarci vicino, come nella «Scena e aria» (n. 8 del second'atto) dove si strugge per il rapimento di Gilda - «colei sì pura, al cui modesto sguardo / quasi spinto a virtù talor mi credo», declama con abbandono. «Quasi»: infatti, non appena apprende che la ragazza è stata nascosta dai cortigiani nei suoi appartamenti, egli intona la cabaletta, inno al più bruciante dei desideri che immediatamente corre a placare.

Dal canto suo Rigoletto sin dall'inizio fa il possibile per guadagnarsi l'odio di chi lo circonda in palcoscenico e l'antipatia di chi lo guarda dalla sala, ma a differenza dei suoi superficiali nemici egli ci spalanca l'abisso della propria anima, e le sue confessioni esprimono un infinito tormento interiore. La paternità, sentimento umano e protettivo, lo riscatta solo parzialmente ai nostri occhi, ma non riesce a farci dimenticare la ferocia con cui ha schernito Ceprano e Monterone. Non è dissimile la sua condizione da quella del sicario Sparafucile, che nell'indimenticabile seconda scena del primo atto viene a

offrirgli i suoi servigi in una buia calle di Mantova, ed egli ne è consapevole quando intona il monologo «Pari siamo!... io la lingua, egli ha il pugnale». Perfette «parole sceniche», perché scolpiscono la situazione in una fulminea sintesi, che è cifra anche della grande «Scena ed aria» n. 9 del secondo atto. Il buffone passa dal sospetto (la lamentosa cantilena iniziale), all'ira («Cortigiani, vil razza dannata!») alla commozione («Ebben io piango»), sino ad umiliarsi di fronte a tutta la corte («Miei signori, perdono, pietate...»). Ed è proprio questa concentrazione di atteggiamenti ad ingigantire l'empito del personaggio che decide di vendicarsi.

Ma il povero protagonista non ha tenuto nel dovuto conto la diversità dell'animo femminile, e l'amore altruistico di cui una donna è capace, anche se indossa i panni coloriti della prostituta Maddalena, e dunque il Duca si salverà grazie alla passione che accende nella sorella del sicario, e a quella che ha già infiammato l'innocente cuore di Gilda. Verdi l'aveva dipinta con tratti di enfatica ingenuità nel «Caro nome», stucchevole aria cesellata come un merletto dalle colorature, ma di assoluta necessità drammatica: quella bimba, dopo aver conosciuto l'amore in modo diverso da come l'immaginava, diviene traumaticamente, prima nel «Quartetto» n. 12 e poi nella «Scena, terzetto e tempesta» n. 15, una donna matura e consapevole, assoluta dominatrice della scena.

Quale contrasto con quel Duca da lei amato, smanioso pupazzetto sempre uguale a se stesso, capace solo di affermare nella ballata iniziale che «Questa o quella per me pari sono» e ribadire alla fine il suo credo libertino cantando la celebre romanza «La donna è mobile». Verdi ne vietò l'esecuzione al tenore Mirate alle prove, volendo che fosse udita solo alla prima recita, poiché su questa semplice melodia, facilmente memorizzabile, aveva progettato un formidabile *coup de théâtre*. Nel finale Rigoletto torna alla capanna di Sparafucile per ritirare il cadavere commissionato e si accinge a gettarlo nel fiume, quando dal fondo della scena gli giunge la

voce del suo nemico che canticchia proprio quel futile motivo: in quel momento il pubblico assume lo stesso punto di vista del personaggio, e divide la sua atroce sensazione di sorpresa.

«V'ho ingannata, colpevole fui» è una delle frasi più disperate che mai abbia pronunciato una donna verdiana, e tocca così profondamente il cuore da farci sembrare un doveroso omaggio alle convenzioni dei più il momento in cui, accompagnata dagli arpeggi del flauto, Gilda offre al padre l'unica consolazione, «Lassù in cielo, vicino alla madre». Quel cielo di delizie incorporee non può esistere per il povero gobbo che, impotente, è messo di fronte al suo totale fallimento. *La Maledizione*: forse il nobile Monterone, tonante «convitato di pietra», uscirà dal carcere, ma l'umile reietto non può evitare il proprio destino - ed è questo il messaggio pessimistico che ci giunge da *Rigoletto*. La fiducia in un ideale di riscatto da questo momento lascia Verdi per sempre, segno che il suo laicismo sta per divenire radicale. Quella sorte che sfascia un uomo predestinato prenderà aspetti più concreti, vestendo gli abiti da sera dell'ipocrita società borghese che accelera il disfacimento di Violetta Valéry, o la tonaca del Grande Inquisitore, emblema del cupo potere clericale che annienta Elisabetta e Don Carlos, o il costume ieratico di Ramfis, gran sacerdote che condanna Radames e Aida. Contro di essa, in un utopico tentativo di riconciliazione, il soprano del *Requiem* invocherà «Libera me». Invano.

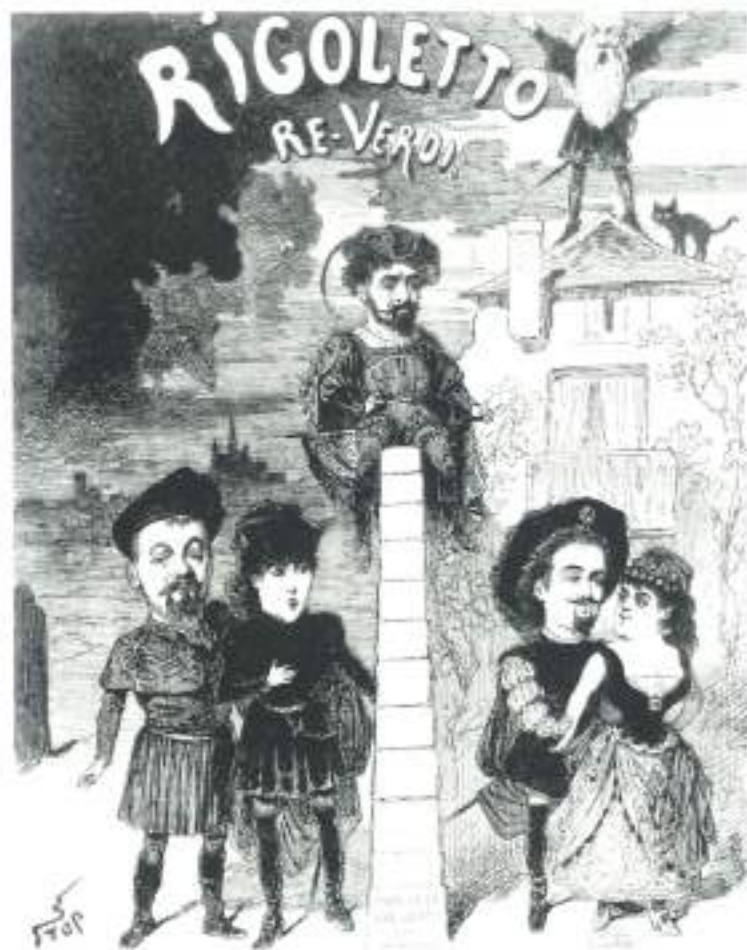


Illustrazione della scena terza dell'ultimo atto di *Rigoletto*, pubblicata a Parigi dopo la rappresentazione al Théâtre Lyrique (1863).



RIGOLETTO
del Maestro Verdi.

Litografia di gusto popolare inserita nello spartito delle arie di *Rigoletto*, raccolte da Augusto Giamboni. (Milano, Civica Raccolta di Stampe Bertarelli).



Disegno caricaturale firmato da Stop e pubblicato a Parigi in occasione della prima rappresentazione di *Rigoletto* all'Opéra Garnier (1885).



Il baritono Titta Ruffo, famoso interprete di *Rigoletto* nei primi cinquant'anni di questo secolo.



ARIA

"Mettila che la prima a entrare sia una donna."

"E allora?"

"Non possiamo... Sarebbe assurdo."

"Che differenza fa?"

"Non lo capisci?!"

"No."

"È incredibile."

"Che ti ha preso? Te la fai sotto proprio adesso?"

(Non c'è aria dentro un sacco. Fuori sì, fuori c'è aria in abbondanza. E infatti la donna è mobile, fuori.)

"Da quando in qua ci siamo messi a fare distinzioni? Te l'ho detto mille volte: sul lavoro non voglio storie."

"Ma qui non si tratta solo di lavoro."

"Perché? C'è qualcosa che non so?"

"Non ti accorgi di niente, tu."

"Parla!"

"E se la donna è in stato interessante?"

"Interessante per chi?... Per me, no."

"Smettila!"

(E invece dentro il sacco non c'è aria. Tutto è immobile, anche la donna.)

"Prova a immaginare: entra un uomo, ma non è un uomo."

"E che cos'è?"

"Una donna!... travestita da uomo."

"Per me pari sono. E poi perché una donna dovrebbe travestirsi da uomo?"

"Avrà i suoi motivi."

"A maggior ragione, allora... ben gli sta! Vuole fare l'uomo? E io la tratto come un uomo!"

"Non darti troppe arie. Con certi uomini sembri un agnellino..."

"Io non ho paura di nessuno!"

(Intendiamoci: non tutte le donne sono uguali, per fortuna. C'è donna e donna.)

"Cosa stai cantando?"

"Niente..."

"Come fai a cantare in un momento del genere!?"

"Non sto cantando, canticchio sotto voce, se permettì..."

"Ma che cos'è? mi dà fastidio."

"È un motivo, un motivetto che mi è rimasto in testa... E poi perché non dovrei cantare? Sto lavorando, no? Non si ha più

diritto di cantare nemmeno mentre si lavora?"
"Sei un insensibile."
(Ma nemmeno tutti i sacchi sono uguali.)
"E se lui se ne accorge?"
"Di che?"
"Che è una donna."
"Ma chi ti dice che sarà una donna? È una fissazione."
"Me lo sento."
"Uffa... È impossibile che se ne accorga."
"Basta che la sollevi... È una piuma, se ne accorge subito."
"Non ti ascolto più."
(E anche tra aria e aria c'è una bella differenza.)
"Non mi piace questo silenzio."
"Mi hai vietato di cantare..."
"Cerca di capire, ogni tanto: non sto parlando di te."
"E allora?"
"C'è qualcosa di strano nell'aria, qualcosa che non mi convince..."
"È inutile: sei fissata."
(Per esempio: una cosa è aprire il sacco in una cella frigorifera, oppure in una sauna, altra cosa è se lo apri in discoteca.)
"Comunque non sono tranquilla."
"Non è la prima volta."
"È una cosa sporca... in modo così sporco non l'abbiamo mai fatto."
"È un lavoro come un altro, no?"
(Altro esempio: il centro di Verona. Che aria può mai essere? Se invece riesci a trascinare il sacco su una vetta, in alta montagna, magari in riva a un fiume, là - non c'è dubbio - è tutta un'altra aria.)
"Che cosa c'è ancora?"
"Hai considerato che dopo, per un po' di tempo, dovremo cambiare aria?"
"Sì, era previsto. Non c'è niente di strano."
"E non ti turba?"
"Chi?"
(È evidente, d'altronde, che non tutte le donne sono idonee: difficilmente una donna si presta a farsi mettere nel sacco, di sua spontanea volontà.)
"Hai visto chi sta entrando?"
"No, lui no."
"Perché no? Ha un'aria interessante."
"Non se ne parla."
"Avevamo detto *la prima persona*..."
"Appunto."
"Che significa?"
"Lui non è una persona."
(Anche se, pensandoci bene, la cosa accade più spesso di quanto non sembri.)
"Ah no?"
"No."

"E cosa sarebbe?"
"Una personalità."
"E dove la vedi la personalità?"
"La vedo, la leggo sui giornali, là..."
"No, io dico qui, adesso."
"Non mi scocciare."
"Lo vedi come sei! Cambi le regole quando ti fa comodo... Così non vale!"
"E se entrava una donna, eh?"
"Io non ho... Ti ho proposto di fare un'eccezione, ma dovevamo essere d'accordo tutti e due. Tu invece..."
"Abbassa la voce, si sta avvicinando."
"Non verrà mica da noi?"
(Soprattutto quando il sacco non è stato ancora rattoppato. In tal caso, però, i rischi di ripensamento sono alti, molto alti.)
"Ti ha salutato?"
"Non credo."
"Forse non ci ha riconosciuti."
"È probabile..."
(La resistenza del sacco: questo, in definitiva, il fattore di maggiore incidenza. Perché sì, la donna è immobile, nel sacco, ma fino a quando?)
"Io ne ho abbastanza."
"Dove vai?"
"Mi sento soffocare, vado a prendere un po' d'aria."
"E se entra qualcuno?"
"Te la sbrighi tu. Sei tu l'uomo, no?"
"Ma guarda questa!..."
(D'altro canto, è preferibile limitare il numero delle note fisse, e lasciare quindi alla donna la possibilità di sentirsi sempre libera, all'esterno del sacco.)
"Mi sono raccomandato mille volte: non mettetemi con una donna. Una donna no, per favore. Sono disposto a raddoppiare i turni, piuttosto che lavorare con una donna... Non è razzismo, intendiamoci... La donna è donna, tanto di cappello, può riuscire anche meglio di un uomo, ma non deve occuparsi di tutto... è svagata, è umorale, si distrae, e poi certe mansioni, francamente, è meglio evitarle... E invece noi testardi! Oltretutto per un lavoro così delicato..."
"Sono tornata!"
"Ah..."
(Nelle giornate di vento, praticando un paio di buchi nel sacco, davanti e da tergo, una donna può avere un'autonomia di parecchie ore, senza complicazioni. Generalmente si lascia trasportare. È possibile anche farla cantare, se la si prende per il verso giusto.)
"Allora?! Non mi metti dentro?"
"Tu?! E perché mai?"
"Non avevamo detto *la prima persona*?... È entrato qualcuno mentre io ero fuori?"
"No, nessuno."

"Quindi sono io, no? - a parte l'altro, quello importante..."
"Quello è già uscito da un pezzo."
"Tanto meglio. Quale sarebbe il problema?"
"Ma fai sul serio?"
"Sì. Perché ti meravigli tanto? Non l'hai detto tu che non c'è differenza?"
(In conclusione: l'unico vero problema è la mobilità. E l'aria, sì. L'aria non deve mai mancare.)
"Cosa c'entri tu, scusa?"
"Voglio solo che fai quello che si era stabilito: io sono la prima persona e tu mi metti dentro."
"Ma tu eri già dentro."
"E poi sono uscita!"
"Non ci penso nemmeno. Escluso."
"Ma perché?"
"Tu devi fare il lavoro con me, dovresti aiutarmi, non..."
"E così non ti aiuto? Più di così!"
(La pelle deve respirare, l'ossigeno deve penetrare, i pori devono aprirsi, le membra dilatarsi. Anche se rimane immobile.)
"No no no... Lui potrebbe accorgersene."
"Poco fa dicevi il contrario."
"Cioè?"
"Uomo o donna è uguale, no? L'importante è non lasciarlo a mani vuote. E poi è quasi mezzanotte: probabilmente non viene più nessuno."
"Io non faccio di queste cose, ho dato la mia parola."
"E che significa? Io non vado bene, secondo te?"
"Ma sei impazzita! oppure ti sei innamorata?... Non dirmi che ti sei innamorata."
"Di quel gobbo?! Sei matto? Potrebbe essere mio padre."
(A parte l'aria, preferibile il silenzio. Tutto dovrebbe avvenire nell'oscurità, senza pronunciar parola, senza fare nomi.)
"E allora?"
"Voglio esserci io là dentro, quando si aprirà."
"Perché?"
"Voglio vedere la sua faccia."
"Che faccia vuoi che faccia? Rimarrà un po' sorpreso, tutto lì. Anzi, magari gli dai un'idea. Lui l'aveva pensato per un uomo... Se per caso ci stai bene dentro tu, amplierà il programma e proporrà una linea unica."
"Dici?"
"Niente di più facile. Meglio farsi pagare in anticipo."
"Qualcosa ci ha già dato."
"Sì, ma non basta. Vuoi mettere quanto ci guadagna lui, se l'idea è buona?"
(La donna, in particolare, deve rimanere all'oscuro.)
"Stai venendo dalla mia?"
"Frena, bimba. La responsabilità è tua, io non c'entro."
"Però vuoi la tua parte, se la cosa va in porto."
"Naturale. Prova a farlo da sola, se ci riesci."
"D'accordo: va bene metà?"

"Affare fatto."
"Ti sei convinto in fretta."
"Perché no? In fondo cosa rischiamo?"
"Ci aveva fatto una richiesta specifica."
"Quell'altro non ci sta, ha i suoi impegni... Come te lo devo dire?"
"Allora alla fine sono io che ti tolgo dagli impicci."
"Aspetta a cantar vittoria."
"Infatti: comincio ad aver paura."
"No no, io sono fiducioso."
(Codice del programma: *cul de sac*.)
"Ti decidi o no? Cambi sempre idea..."
"Va bene. Mettimi dentro."
"Vado?"
"Lasciami una fessura, mi raccomando."
"Non preoccuparti. Sei pronta?"
"Sì... Però non cantochiare, per favore."
"Scusa."
"Aspetta!"
"Cosa c'è?"
"Ho una fifa boia."
"Dai, non esagerare."
"E se mandassimo tutto all'aria?"
"Troppo tardi, mi dispiace."
(NB: maneggiare con cura, materiale infiammabile.)

Mario Giorgi
aprile 1997

Mario Giorgi è nato a Bologna nel 1956 e vive a Casalecchio di Reno. Scrive da alcuni anni per il teatro. La sua prima opera narrativa, *Codice*, ha vinto il premio Calvino 1995, successivamente ha pubblicato *Biancanere*; entrambi i volumi sono editi da Bollati Boringhieri. Il Teatro La Fenice ha commissionato all'autore dei racconti inediti sulla trama delle opere che saranno rappresentate al Palafenice nella stagione 1996-97. I testi saranno raccolti in un volume.



Rigoletto: foto di scena. Torino, Teatro Tenda (stagione 1989/90). Allestimento ripreso al PalaFenice (1997).



Rigoletto: foto di scena. Torino, Teatro Tenda (stagione 1989/90). Allestimento ripreso al PalaFenice (1997).

ENTE AUTONOMO TEATRO LA FENICE

socrincente
Mario Messinis

direttore principale
Isaac Karabchevsky

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Nelli Elena Vanzan Marchini
vicepresidente

Luigino Busatto

Virginio Fagotto

Bruno Lucatello

Alfonso Malaguti
presidente commissione del personale

Matteo Mazzeo
*presidente commissione programmazione
artistica e bilancio*

Mario Messinis
socrincente

Gastone Proto

Giorgio Tommaseo Ponzetta

Tito Menegazzo
segretario

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

Caterina Criscuolo
presidente

Paolo Nardulli
Adriano Olivetti
Angelo Di Mico

segretario generale a.i.
Tito Menegazzo

direttore di produzione
Dino Squizzato

coordinatore della programmazione artistica
Paolo Pinamonti

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore dei servizi scenici e tecnici
Lauro Crisman

coordinatore dei complessi artistici
Francesco Sanna

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

foto composizione e scansioni immagini
Texto - Venezia

stampa
Grafiche Veneziane - Venezia

finito di stampare nel mese di aprile 1997

AREA ARTISTICA

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *

maestro di sala
Stefano Gibellato *
Aldo Guizzo ♦

maestro sarmmentatore
Pierpaolo Gastaldello *

maestri di palcoscenico
Silvano Zabeo *
Ilaria Maccacaro ♦

maestro alle luci
Gabriella Zen *

responsabile archivio musicale
Paolo Cecchi ♦

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHEVSKY

direttore principale

Violini primi

Mariana Stefan *
Paolo Ceccaroli ♦
Nicholas Myall
Pierluigi Pulese
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Roberto Dall'igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Gianaldo Tatone
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin *
Cynthia Treggor * ♦
Enrico Enrichi
Gisella Curtolo
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Maddalena Main
Mania Ninova *
Marco Paladin
Rosella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Alessandra Vianello ♦
Pierluigi Vigiano *
Muriel Volckaert
Carlo Zambon ♦
Roberto Zampieron

Viola

Ilario Gastaldello *
Stefano Passaggio * ♦
Elena Battistella ♦
Antonio Bernardi
Ottone Cadamuro

Rony Creter ♦

Anna Mencarelli
Stefano Pio
Eva Piovesan
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi *
Antal Tichy * ♦
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Dimitrova Filka ♦
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Claudio Bortolama ♦ ♦
Stefano Pratisoli ♦ ♦
Massimo Frison
Ennio Dalla Ricca
Matteo Liuzzi ♦
Gianfranco Miglioranzani
Giulio Parenzan
Alessandro Pin

Arpe

Brunilde Bonelli * ♦

Oboi

Marco Gironi *
Walter De Franceschi
Girolamo Valente

Flauti

Angelo Curri * ♦
Angelo Moretti * ♦
Luca Clementi
Franco Massaglia

Ottavino

Francesco Chirico ♦

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini *
Vincenzo Paci *
Renzo Bello
Nicola Bullone ♦
Massimo Cangialeoni ♦
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti

Dario Marchi *
Steno Boesso *
Massimo Nalesso
Roberto Fardin

Contrafagotto

Fabio Grandesso ♦

Trombe

Mirko Bellucco *
Fabiano Cudiz *
Gianfranco Busetto
Leonardo Malandra
Eleonora Zanella ♦

Corni

Kostantin Becker * ♦
David Kanarek * ♦
Giuseppe Calabrese ♦
Adelia Colombo ♦
Stefano Fabris ♦
Guido Fuga
Alessandro Lando ♦
Andrea Liani ♦
Enrico Roccato ♦

Tromboni

Giovanni Caratti *
Sebastiano Nicolosi * ♦
Piero Andreoli ♦
Roberto Bracchi ♦
Massimo La Rosa ♦
Claudio Magnanini
Antonio Moccia
Vincenzo Montemiro ♦
Gianluca Scipioni ♦

Basso tuba

Alessandro Ballarin ♦

Timpani

Roberto Pasqualato *
Lino Rossi * ♦

Percussioni

Attilio De Fanti
Guido Facchin ♦
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini

Chitarra

Dario Bisso ♦

* prime parti
♦ a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Valeria Arrivo
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes C. Cerrato
M. Rosa Cocetta
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
M. Antonietta Lago
Annunziata Lia Lanteri ♦
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Validia Natali
Alessia Pavan ♦
Bruna Pavaggio
Andrea Lia Rigotti
Rossana Sonzogno

Alti

Lucia Berton
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Lone Kirsten Ljell
Manuela Marchetto
Luisa Michellini
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Cecilia Tempesta ♦
M. Laura Zecchetti
Sonia Zaramella ♦

Tenori

Ferruccio Basei ♦
Sergio Boschini
Silvano Boschini
Salvatore Bufaletti
Pasquale Ciravolo
Cosimo D'Adamo
Gino Dal Moro
Luca Favaron
Stefano Filippi
Nicola Pamio
Ivano Pasqualetti
Ciro Passilongo ♦
Benito Pellegrino
Raffaello Pitacco
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Paolo Ventura ♦
Ruggero Zane
Bernardino Zanetti

Bassi

Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Giovanni Bosticco
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
Pietro Crepaldi
Antonio S. Dovigo
Alessandro Giaccon
Liva Massimiliano
Gionata Marton ♦
Luciano Medici ♦
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Davide Pelissero
Mauro Rui
Roberto Spanò ♦
Claudio Zancopè

♦ a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

direttore di palcoscenico
Paolo Cucchi

responsabile ufficio regia
Bepi Morassi

capo reparto sartoria
Maria Tramarollo

capo reparto elettricisti
Vilmo Furian

capo reparto attrezzisti
Roberto Fiori

vicecapo reparto macchinisti
Vitaliano Bonicelli
Valter Marcanzin

vicecapo costruttori
Adamo Padova

responsabile ufficio economato
Adriano Franceschini

*responsabile ufficio
decentramento e promozione*
Domenico Cardone

*responsabile segreteria
artistica*
Vera Paulini

Macchinisti

Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Bruno Bellini
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Massimo Pratelli
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filicri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Gabriella Del Gatto ♦

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Umberto Barbaro
Alberto Bellemo
Michele Benetello
Marco Covelli
Stefano Faggian
Stefano Lanzini
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen
Cristiano Faè ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Oscar Gabbanoto
Salvatore De Vero
Nicola Zennaro

Scenografia

Giorgio Nordio
Sandra Tagliapietra
Marcello Valonta

Manutenzione

Sergio Gaspari
Stefano Taffon ♦

Addetti orchestra e coro

Gianluca Borgonovi
Salvatore Guarino
Giancarlo Marton
Andrea Rampin

Servizi vari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Wladimiro Piva
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Luciano Aricci
Gianni Bacci
Giuseppe Bonannini
Simonetta Bonato
Marisa Bontempo
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Lucia Cecchelin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Luisa Meneghetti
Fernanda Milan
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Angelo Sbrilli
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tilet
Irene Zathila



UNO SCENARIO APERTO SUL MONDO

Banca Popolare di Novara



♦ a termine



**CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA**

Fondata nel 1822