

Fondazione  
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2010  
Lirica e Balletto

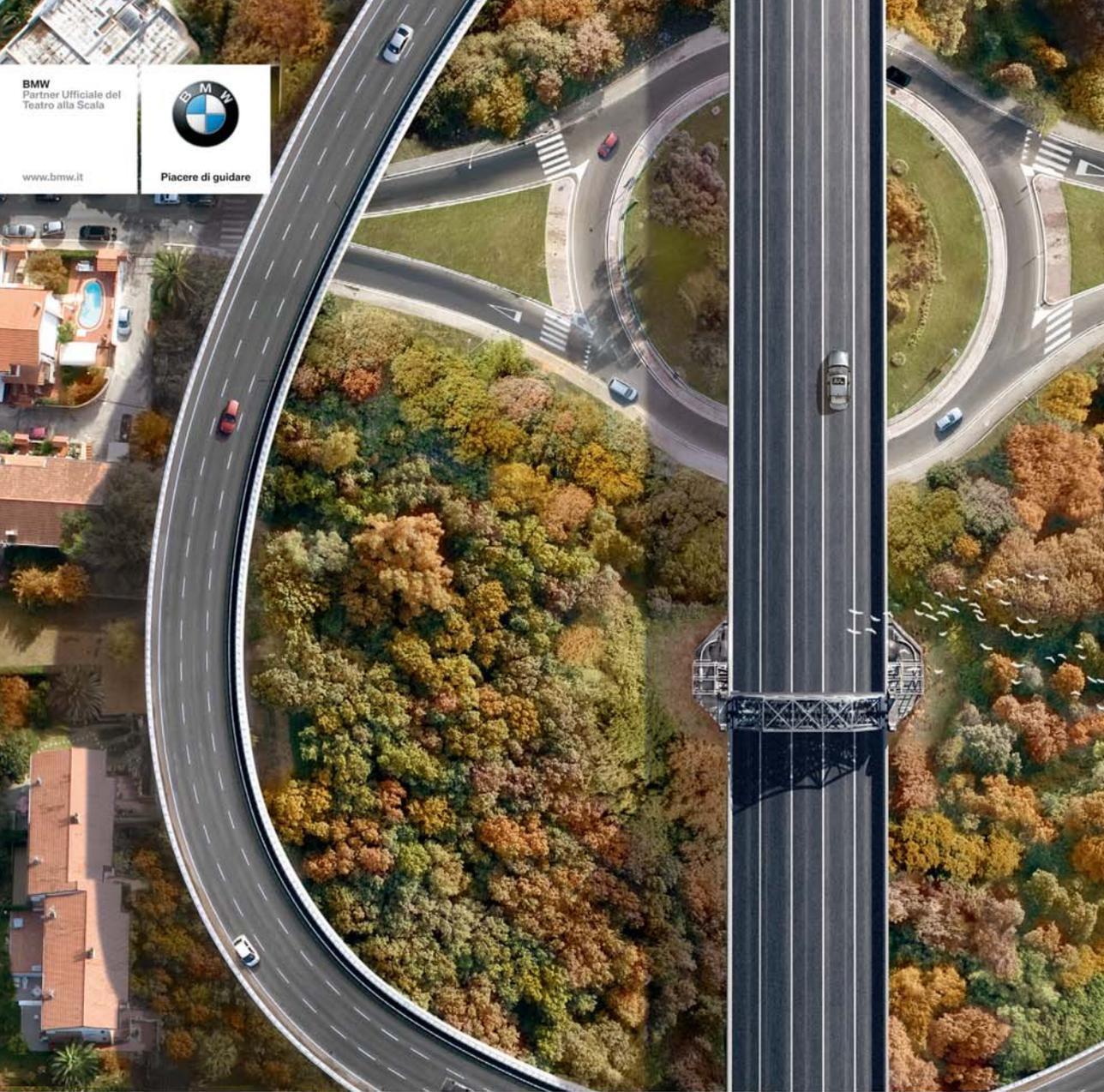
*Giuseppe Verdi*

# RIGOLETTO



---

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



BMW  
Partner Ufficiale del  
Teatro alla Scala



[www.bmw.it](http://www.bmw.it)

Piacere di guidare

**IL PIACERE VIAGGIA SULLA STRADA  
DELLA GRANDE MUSICA.**

**IL PIACERE È BMW.**

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari. BMW e  Castrol. Incontro al vertice della tecnologia.



CI SONO INFINITI MODI  
DI ESSERE PRESENTI  
SULLA SCENA. IL NOSTRO,  
STORICAMENTE, STA NEL FARE  
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,  
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO  
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.





# IL CIOCCOLATINO DEL TEATRO LA FENICE

*il piacere di sostenere la musica*



**Squisite creazioni per deliziare il palato con raffinatezza  
Un prezioso ricordo del Teatro veneziano**

Il Cioccolatino del Teatro La Fenice è in vendita nei migliori negozi di Venezia  
e presso il Bookshop del Teatro La Fenice aperto tutti giorni  
dalle 10.00 alle 18.00 [bookshop@festfenice.com](mailto:bookshop@festfenice.com) tel. 041786611



**FAVELLA** S.p.A.

# Montegrappa

ITALIA



220<sup>TH</sup> ANNIVERSARY OF  
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition  
montegrappa.com

FONDAZIONE  
**AMICI DELLA FENICE**

STAGIONE 2010



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione  $fa^1 - fa^5$ ,  
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,  
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice  
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)

### *Incontro con l'opera*

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
lunedì 25 gennaio 2010 ore 18.00  
LUCA MOSCA

### **Manon Lescaut**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
venerdì 5 febbraio 2010 ore 18.00  
PIERO MIOLI

### **Il barbiere di Siviglia**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
mercoledì 10 marzo 2010 ore 18.00  
ENZO RESTAGNO

### **Dido and Æneas**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
venerdì 14 maggio 2010 ore 18.00  
LORENZO ARRUGA

### **Don Giovanni**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
venerdì 18 giugno 2010 ore 18.00  
GIORGIO PESTELLI

### **The Turn of the Screw**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
mercoledì 22 settembre 2010 ore 18.00  
MICHELE DALL'ONGARO

### **Rigoletto**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
lunedì 25 ottobre 2010 ore 18.00  
MASSIMO CONTIERO

### **L'elisir d'amore**

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
venerdì 3 dicembre 2010 ore 18.00  
SANDRO CAPPELLETTO

### **Il killer di parole**

### *Incontro con il balletto*

Teatro La Fenice - Sale Apollinee  
lunedì 19 luglio 2010 ore 18.00  
SILVIA POLETTI

### **Coppélia**

I.P.

*Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».*

*Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.*

*Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.*

*APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.*



**APV Investimenti**

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali  
Harbour projects management and developing***

***www.apvinvest.it***

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia  
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia  
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*

# IL MONDO VIA VENEZIA UN VIAGGIO A MISURA D'UOMO

- UN UNICO TERMINAL PER UN TRANSITO SEMPLICE ED IMMEDIATO
- MINIMUM CONNECTING TIME DI 35 MINUTI
- OLTRE 50 DESTINAZIONI DI LINEA NAZIONALI E INTERNAZIONALI
- PIU' DI 140 VOLI SETTIMANALI DAL SUD ITALIA
- 50 NEGOZI PER OGNI TUA ESIGENZA



AMBURGO  
AMSTERDAM  
ATENE  
**ATLANTA**  
BARCELLONA  
BARI  
BERLINO-SCHONEFELD  
BERLINO-TEGEL  
BUDAPEST  
BUCAREST-OTOPENI  
BRINDISI

BRISTOL  
BRUXELLES  
CAGLIARI  
CATANIA  
COLONIA  
COPENAGHEN  
**DUBAI**  
DUBLINO  
DUSSELDORF  
EAST MIDLANDS  
EDINBURGO

FRANCOFORTE  
GINEVRA  
HANOVER  
HELSINKI  
ISTANBUL  
LEEDS-BRADFORD  
LIONE  
LISBONA  
LONDRA GATWICK  
LONDRA HEATHROW  
MADRID

MONACO  
**MONTREAL**  
MOSCA  
NAPOLI  
**NEW YORK**  
NIZZA  
OLBIA  
OSLO  
PALERMO  
PARIGI C. DE GAULLE  
**PHILADELPHIA**

PRAGA  
RIGA  
ROMA FIUMICINO  
SHARM EL SHEIK  
SMIGLIA  
STUTTGART  
TIMISOARA  
**TORONTO**  
VIENNA  
ZURIGO

## IL FUTURO SVILUPPO DELL'AREA - VERSO L'AIRPORT CITY





---

# GRAN TEATRO LA FENICE

---

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: [www.geticket.it](http://www.geticket.it).



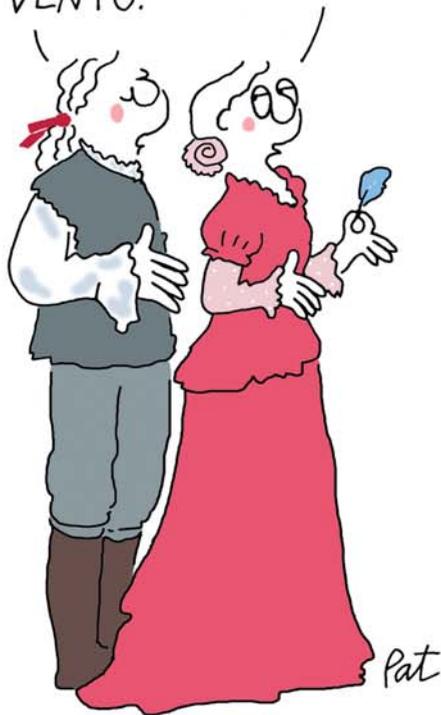
*Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing*



di Pat Carra

LA DONNA  
È MOBILE  
QUAL PIUMA  
AL VENTO.

L'UOMO È  
IMMOBILE  
DA SECOLI.



# I CD DELLA FENICE

Il Gran Teatro la Fenice di Venezia, allo scopo di promuovere e valorizzare il proprio patrimonio musicale, dalla riapertura del 2004 ha iniziato la pubblicazione in compact disc di titoli operistici tratti dall'archivio storico, le cui prime registrazioni risalgono agli anni '50.

Titoli finora pubblicati per "Fenice Opera Live" (FOL)



**Verdi, LA TRAVIATA**  
direttore Marcello Viotti (rec. 2002 | CRR2802)  
collana "Omaggio a Viotti"



**Martin y Soler, UNA COSA RARA**  
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1999, FOL0002)



**Rossini, L'INGANNO FELICE**  
direttore Giancarlo Andretta (rec. 1998, FOL0003)



**AAVV, "KATIA RICCIARELLI ALLA FENICE"**  
(FOL0004), collana "Grandi Voci"



FENICEOPERATIVE

Prossime uscite/next releases:

**Rossini, IL BARBIERE DI SIVIGLIA** | Collana **Omaggio a Viotti**

**Haendel, ALCINA** con Joan Sutherland, 1960

**LEYLA GENCER ALLA FENICE** | Collana **Grandi Voci**

La collezione Fenice Opera Live è disponibile presso il bookshop del Teatro la Fenice e nei migliori negozi di CD  
*The Fenice Opera Live collection is available at the Fenice bookshop and the best CD shops*



## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2010  
*trasmesse in diretta o in differita  
dal Teatro La Fenice*

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00

**Manon Lescaut**

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00

**Dido and Æneas**

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00

**The Turn of the Screw**

domenica 5 settembre 2010 ore 19.00

**La traviata**

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00

**Rigoletto**

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00

**L'elisir d'amore**

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00

**Il killer di parole**

Concerti della Stagione sinfonica 2009-2010  
*trasmessi in diretta o in differita  
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

Andrea Molino (giovedì 19 novembre 2009)

Gabriele Ferro (venerdì 15 gennaio 2010)

Eliahu Inbal (sabato 20 febbraio 2010)

John Axelrod (venerdì 5 marzo 2010)

Ottavio Dantone (venerdì 30 aprile 2010)

Dmitrij Kitajenko (sabato 5 giugno 2010)

Juraj Valčuha (venerdì 2 luglio 2010)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner. The banner is white with a golden border and contains the text 'TEATRO' and 'ENICE' in large, golden, serif capital letters. The eagle is positioned in the upper left corner of the page.

# TEATRO ENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



---

## SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

## SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



SAVE  
SOCIETÀ DI VENEZIA SPA



CONFINDUSTRIA  
Venezia



Autorità portuale

superjet  
INTERNATIONAL  
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company



APV Investimenti

---

## CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

*presidente*

Luigino Rossi

*vicepresidente*

Fabio Cerchiai

Jas Gawronski

Achille Rosario Grasso

Luciano Pomoni

Giampaolo Vianello

Francesca Zaccariotto

Gigliola Zecchi Balsamo

*consiglieri*

---

*sovrintendente*

Giampaolo Vianello

*direttore artistico*

Fortunato Ortombina

---

## COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

---

## SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---



# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

---

## SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS  
POUR LA SAUVEGARDE  
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO  
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA  
VENEZIA



CASA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

**l'Adige**



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

 RUBELLI

**CATTOLICA**  
ASSICURAZIONI  
1851-1998

**STUDIO DE POLI**  
VENEZIA

*La Linea*

 Vignoretti 

# RIGOLETTO

---

*melodramma in tre atti*  
*libretto di Francesco Maria Piave*

*musica di* **Giuseppe Verdi**

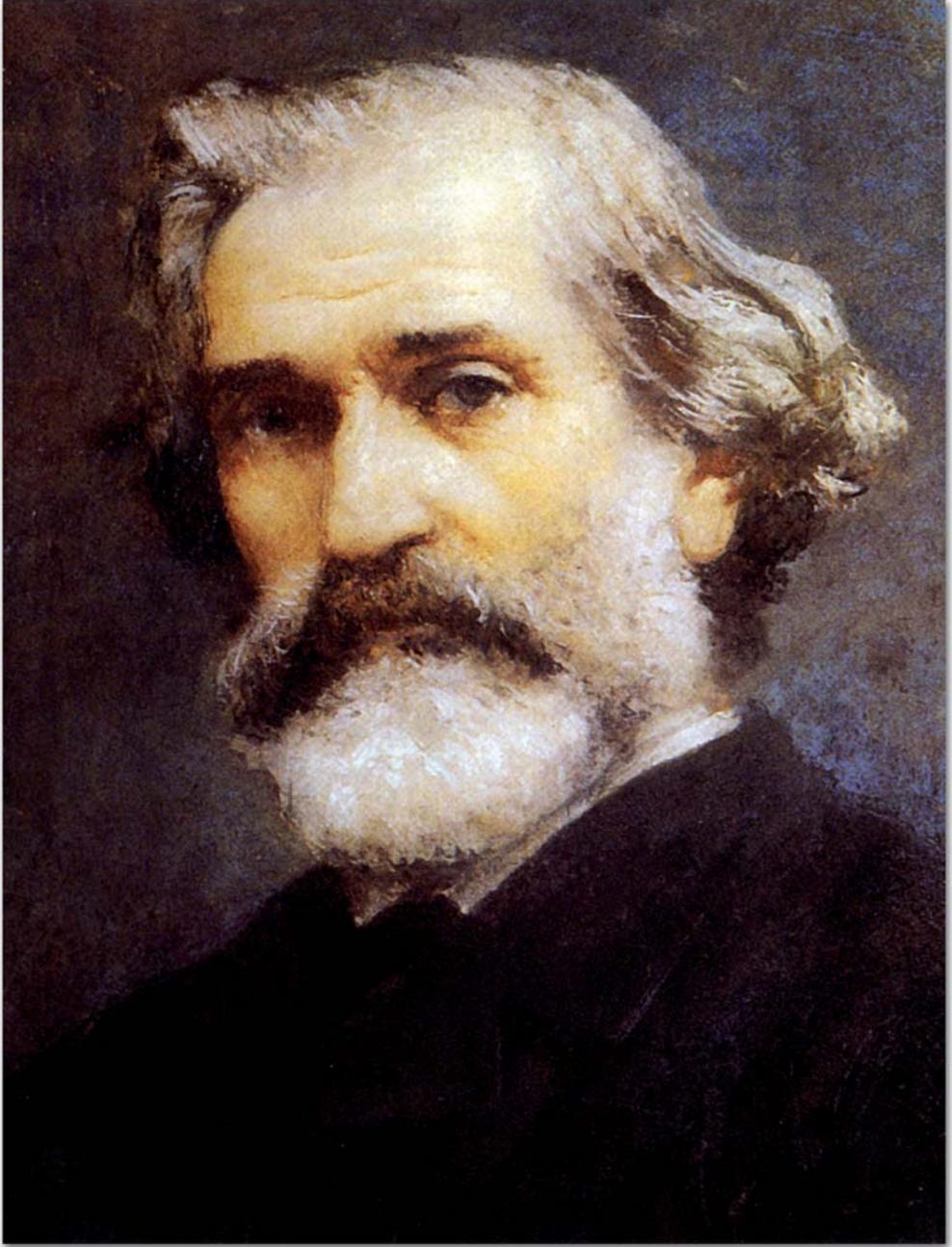
## **Teatro La Fenice**

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00 turno A  
martedì 28 settembre 2010 ore 19.00 turno E  
mercoledì 29 settembre 2010 ore 19.00 turno D  
venerdì 1 ottobre 2010 ore 17.00 turno C  
sabato 2 ottobre 2010 ore 15.30 turno B  
martedì 5 ottobre 2010 ore 19.00 fuori abbonamento  
mercoledì 6 ottobre 2010 ore 19.00 fuori abbonamento

---

La Fenice prima dell'Opera 2010 5





Francesco Paolo Michetti, ritratto di Verdi (1887). Pastello su cartone. Busseto, collezione Stefanini.

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 Venezia culla di libertà  
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi  
«Thou wouldst make a good fool – Egli è *Delitto, Punizion* son io»: due facce di Rigoletto
- 39 Guido Paduano  
Divertimento e dolore da Hugo a Verdi
- 61 *Rigoletto*: libretto e guida all'opera  
*a cura di* Federico Fornoni
- 109 *Rigoletto* in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 111 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 119 Emanuele Bonomi  
Bibliografia
- 131 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
«Il *Rigoletto* è la *Semiramide* del maestro Verdi»  
*a cura di* Franco Rossi

**GRAN TEATRO LA FENICE**  
*Domani Lunedì 10 Marzo 1851 RIPOSO.*  
 Martedì sera 11 Marzo suddetto Recita XXXVIII.  
**PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL' OPERA**  
**R I G O L E T T O**  
 Parole di F. M. PIAVE. — Musica di GIUSEPPE VERDI espressamente scritta.

PERSONAGGI	ARTISTI	PERSONAGGI	ARTISTI
Il DUCA di Mantova . . . . .	RAFFAELI MURATE . . . . .	MARULLO Cavaliere . . . . .	FRANCESCO DONAZZINI
RIGOLETTO suo Bassano . . . . .	FELICE VARESI . . . . .	BORSA Maitre Covigliano . . . . .	ANGELO ZILLANI
GIUDA sua figlia . . . . .	TERESINA BRAMBILLA . . . . .	Il Conte di CEFERANO . . . . .	ANDREA BOLLANI
SPADA FUGLIE, Bravo . . . . .	FELICIANO PONS . . . . .	LA CONTESSA suo sposa . . . . .	LEONIA BODOLINI
GIOVANNA contadina di Gilda . . . . .	ANNETTA CASALONI . . . . .	USCIBBE di Corte . . . . .	ANTONIO EGIDI
MADDALENA, sua sorella . . . . .	Laura SAINI . . . . .	PAGGIO della Inchiesta . . . . .	ANNETTA M. ROSSI-LOVATI
Il Conte di MONTERONE . . . . .	S. S.		

*La scena si svolge nella Città di Mantova, e suoi dintorni. — Epoca il secolo sedicesimo.*  
 Gori e Compares, Cavalieri, Dame, Faggi, Alabardieri, Servi di Corte.

Dopo l'Opera il Ballo grande Fantastico di GIULIO PERROT, riprodotto e diviso in 5 quadri dal Coreografo **DOMENICO RONZANI**. Musica dei Maestri Panizza e Bujetti.

**F A U S T**

PERSONAGGI	ARTISTI	PERSONAGGI	ARTISTI
Il dottor FAUST, alchimista . . . . .	GIUSEPPE BOM . . . . .	VALENTINO, giovane soldato . . . . .	CARLO COTTI
WOLFGANG, suo scolaro ed amico . . . . .	LEONA FRANCESCHI . . . . .	MARTA, musca di Margherita . . . . .	ANGELINA MONTACCHI
BERTA, madre di . . . . .	COLONNA REBUS . . . . .	PETERL, suo fidanzato . . . . .	LEON FRANCESCHI
MARGHERITA, fidanzata a . . . . .	AUGUSTA MEYWOOD . . . . .	METSTOPFLE, granio del male . . . . .	DONAZZINI EGIDIO
Studenti, Contadini d' ambo i sessi, Nobili, Cavalieri e Dame, Faggi, Guardie, Genti dell'aria, Spiriti angeli e infernali, Streghe, Esuvi Instanti, Un carattere, Giuochi, Biri, Popolo, ec.			La Scena e in Atto unico.

**DANZE.** Atto 1. PASSO D'AZIONE FANTASTICO, eseguito dalla sig. **AUGUSTA MEYWOOD** ed accompagnato dalle prime Ballerine di mezzo Carattere.  
 Atto 2. BALLABILE CARATTERISTICO, eseguito dai secondi Ballerini. - PASSO DI AFFASCINAZIONE, eseguito dalla sig. **AUGUSTA MEYWOOD** e **DOMENICO RONZANI**.  
*Gambardella, Schizzo, Canzoni.*  
 Atto 3. BALLABILE, eseguito dall'intero Corpo di Ballo. — PASSO a QUATTRO, eseguito dalle sig. **A. MEYWOOD Gambardella, Canzoni e Amadeo.**  
 Atto 4. BALLABILE INFERNALE cui prenderà parte principale la signora **AUGUSTA MEYWOOD.**

Il prezzo del biglietto d' ingresso . . . . . effettive Austr. L. 3. —  
 Per piccoli Fasciulli . . . . . 1. 50

Gli Scanni della *Seconda, Terza, Quarta, Quinta, Sesta e Settima fila* si vendono ad Austr. Lire DUE effettive al Cancellò del sig. Marco Marangoni.  
 Dal Conterno del Teatro il 9 Marzo 1851. *Si alza la Tola alle ore 8 precise.* L'Imprimeria G. B. LASINA.

Tipografia Rizzi.

Locandina per la prima rappresentazione assoluta di *Rigoletto*. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

# RIGOLETTO

*melodramma in tre atti*

libretto di **Francesco Maria Piave**

dal dramma *Le roi s'amuse* di Victor Hugo

musica di **Giuseppe Verdi**

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

*personaggi e interpreti*

*Il duca di Mantova* Eric Cutler (25, 28/9, 2, 5/10)  
Dario Schmunck (29/9, 1, 6/10)  
*Rigoletto* Roberto Frontali (25, 28/9, 2, 5/10)  
Dimitri Platanias (29/9, 1, 6/10)  
*Gilda* Désirée Rancatore (25, 28/9, 2, 5/10)  
Olga Peretyatko (29/9, 1, 6/10)  
*Sparafucile* Marco Spotti  
*Maddalena* Anna Malavasi  
*Giovanna* Rebeka Lokar  
*Il conte di Monterone* Alberto Rota  
*Marullo* Armando Gabba  
*Matteo Borsa* Iorio Zennaro  
*Il conte di Ceprano* Luca Dall'Amico  
*La contessa di Ceprano* Elena Traversi  
*Un usciere di corte* Salvatore Giacalone (25, 28/9, 2, 5/10)  
Gionata Marton (29/9, 1, 6/10)  
*Un paggio della duchessa* Anna Malvasio (25, 28/9, 2, 5/10)  
Emanuela Conti (29/9, 1, 6/10)

*maestro concertatore e direttore*

**Myung-Whun Chung** (25, 28, 29/9, 1, 2/10)

**Diego Matheuz** (5, 6/10)

*regia* **Daniele Abbado**

*regista collaboratore* Boris Stetka

*scene e costumi* Alison Chitty

*coreografia* Simona Bucci

*light designer* Valerio Alfieri

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

*con sopratitoli*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

*ballerini*

Mirco Boscolo, Errico Cerrone, Francesca Galardi, Enrico L'Abbate,  
Margherita Longato, Michele Mesiti, Valentina Murante, Barbara Pessina,  
Erika Rombaldoni, Krisztina Sas, Roberto Spanò, Francesca Thian

---

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altri maestri di sala</i>	Ilaria Maccacaro Maria Cristina Vavolo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alle scene</i>	Serena Rocco
<i>assistente ai costumi</i>	Giada Palloni
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni Jung Hun Yoo
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Roberto Bertuzzi
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Marc Art (Treviso) Gianfranco Re (Torino)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>calzature</i>	CTC Pedrazzoli (Milano)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

## Venezia culla di libertà

*Rigoletto* torna nuovamente ad onorare il palcoscenico dov'è nata oltre un secolo e mezzo fa. La sua presenza costante alla Fenice di Venezia, dal momento della *première* (11 marzo 1851) fino ai nostri giorni, è attestata nella cronologia delle recite, compilata come di consueto da Franco Rossi in chiusura delle sue cronache d'archivio: ventitré allestimenti, per un totale di centotrentuno repliche, di cui ben trentuno nei primi due anni di vita! Si può ben dire che Venezia ha amato questo capolavoro di Verdi sin dall'inizio, mentre la censura di osservanza austriaca lo ha osteggiato aspramente prima e dopo il debutto, ma invano, perché l'irresistibile forza etica di questa partitura non conosce divieti.

È istruttivo leggere le recensioni pubblicate dalla «Gazzetta di Venezia» all'epoca della prima assoluta (qui alle pp. 131, 135, 137): se da una parte il giornalista assolve al suo ruolo di fiancheggiatore dell'autorità («in coscienza non possiamo lodar questi gusti»), dall'altra, mascherata dietro una presunta incapacità di giudicarlo («fummo come sopraffatti dalle novità: novità, o piuttosto stranezza, nel soggetto; novità nella musica, nello stile, nella stessa forma de' pezzi, e non ce ne femmo un intero concetto»), lascia trasparire la sua ammirazione per le innovazioni di questo dramma musicale, arrivando, in un articolo successivo, ad esprimerla compiutamente («mai l'estro del Verdi non fu più felice, né più feconda la vena») e a valutare con una certa acutezza la qualità del lavoro del compositore in quanto drammaturgo («ei mirò in modo precipuo alla espressione; colorò con la nota non pur la parola, ma la situazione, e ne raggiunse sovranamente il punto»).

Mi pare dunque che dietro l'atteggiamento del critico si riaffaccino le aspirazioni di una cittadinanza che, nonostante la feroce repressione austriaca subita negli anni immediatamente precedenti, confermava la vocazione libertaria di Venezia. Senza questo clima, forse un po' umido ma socialmente salubre, un'opera che contestava il potere assoluto in modo così imbarazzante non avrebbe potuto essere nemmeno pensata all'epoca, e non c'è che da ammirare il sapiente lavoro di chi dirigeva in quel tempo la Fenice per aver garantito a Verdi la possibilità di mettere in scena le sue idee.

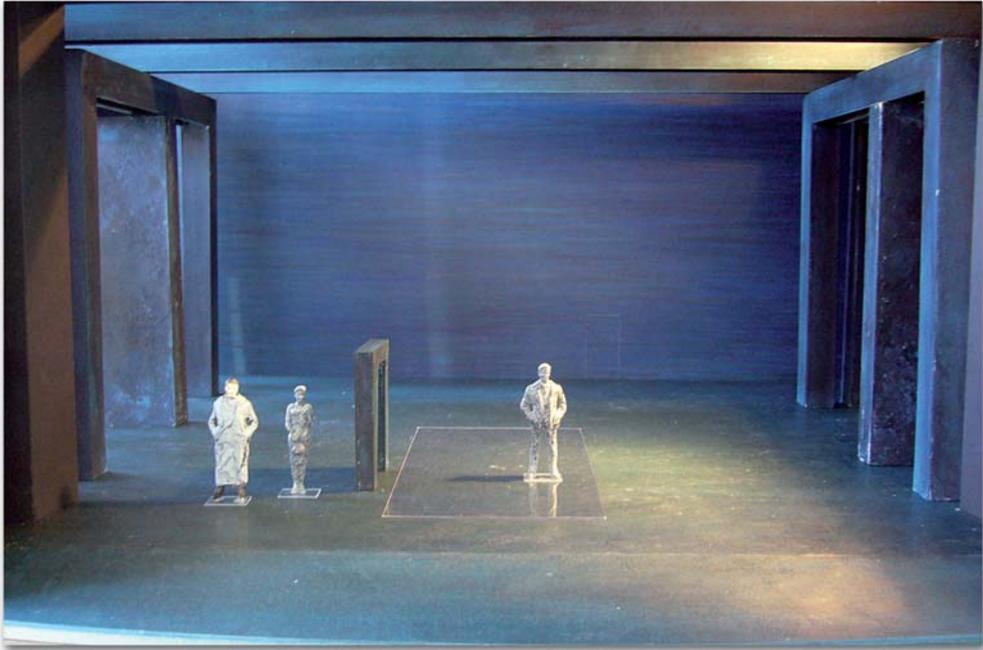
Chi vide allora lo spettacolo ebbe modo di apprezzare particolarmente «La donna è mobile» («leggiadrissima e tutto popolare per la facile e vivace cantilena, che più volte fra l'atto ripetesi», notava il critico della «Gazzetta»), un brano che conquistò immediatamente il pubblico («ed ella già cominciava ieri sera a canticchiarsi dalle genti che

uscian dal teatro; tanto intimamente l'avevan sentita!»), non solo perché realizzava fulmineamente un formidabile *coup de théâtre*, ma anche per l'effetto che riverberava sulla personalità del protagonista tenorile che l'intonava, spingendo Rigoletto ad aprire il sacco per trovarvi con raccapriccio il corpo della figlia morente, invece del cadavere del suo mortale nemico. A fronte di una tragedia simile il duca di Mantova, dispotico libertino, si mette a canticchiare strofette intrise di un pesante sarcasmo antifemminile che nemmeno Don Giovanni, il suo immediato predecessore, avrebbe potuto condividere. Nel saggio d'apertura ho cercato di motivare la forza della critica d'idee che Verdi cela tra le pieghe dell'azione, e che trova nel capovolgimento dei ruoli, fra potente e buffone, un riferimento intertestuale al *King Lear* di Shakespeare.

Dal canto suo Guido Paduano, occupandosi di *Le roi s'amuse*, fonte del libretto, individua brillantemente richiami molteplici a *Othello* e s'impegna in un'apprezzabile difesa del duca, da sempre bersaglio di studiosi e appassionati che di solito lo assolvono solo per la bellezza melodica della sua musica («Il duca è creatura del canto, sicché per affrontare il ruolo serve *in primis* la voce», nota Federico Fornoni, autore di una penetrante guida all'ascolto in questo volume). Fra gli appassionati che condannano il tenore senza appello ci sono anch'io, nonostante gli argomenti piuttosto persuasivi sfoggiati da Paduano. La questione si gioca sulla scena che apre l'atto secondo dell'opera, in cui Piave e Verdi si distanziano dall'ipotesto di Hugo presentando un personaggio che, per qualche istante, sveste i panni del libertino e trova accenti patetici degni di un sentimento vero.

Lasciando al lettore il piacere di leggere le argomentazioni dello studioso e trarne le sue conclusioni, anch'io vorrei rimpiangere insieme a Paduano (che gli dedica il saggio) una straordinaria figura di studioso di letteratura e musica, oltre che Maestro indimenticabile. Francesco Orlando è scomparso a Pisa, sua città di adozione, il 22 giugno 2010 (era nato a Palermo nel 1934), ma credo che in molti a Venezia lo possano ricordare, non solo perché ha insegnato Lingua e letteratura francese a Ca' Foscari, fra il 1975 e il 1980, ma perché la sua passione viscerale per la musica e per il teatro musicale lo aveva portato a sviluppare una competenza degna di uno specialista del settore, e in questa veste era stato spesso invitato a presentare le opere in programma alla Fenice. Come Maestro era in grado di spingere chiunque nella braccia della Cultura, perché l'amava con abnegazione e intelligenza critica, e la trasmetteva con generosità assoluta. Lascia un vuoto incolmabile, soprattutto in chi l'ha conosciuto.

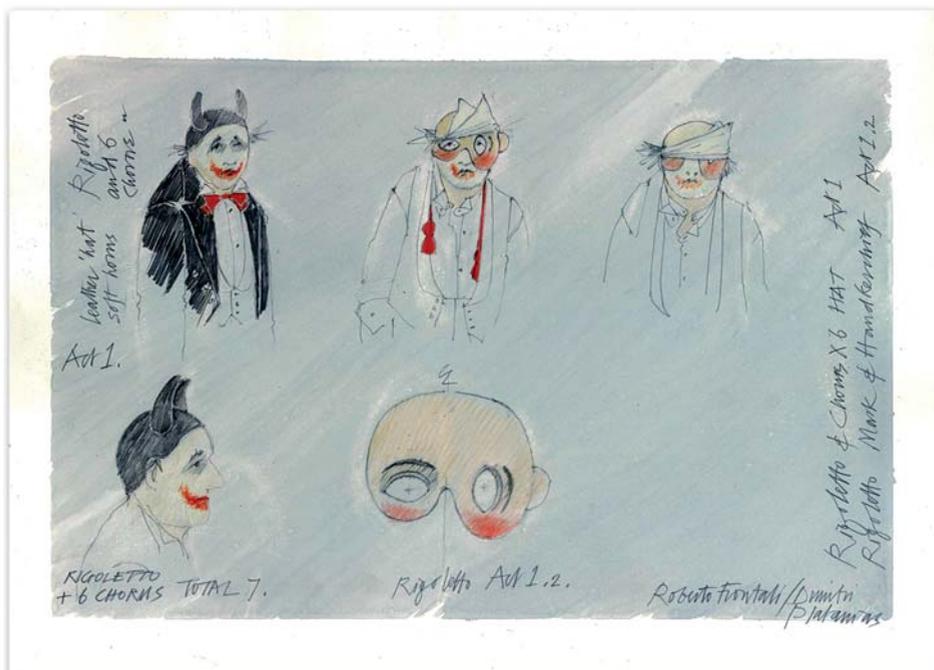
Michele Girardi



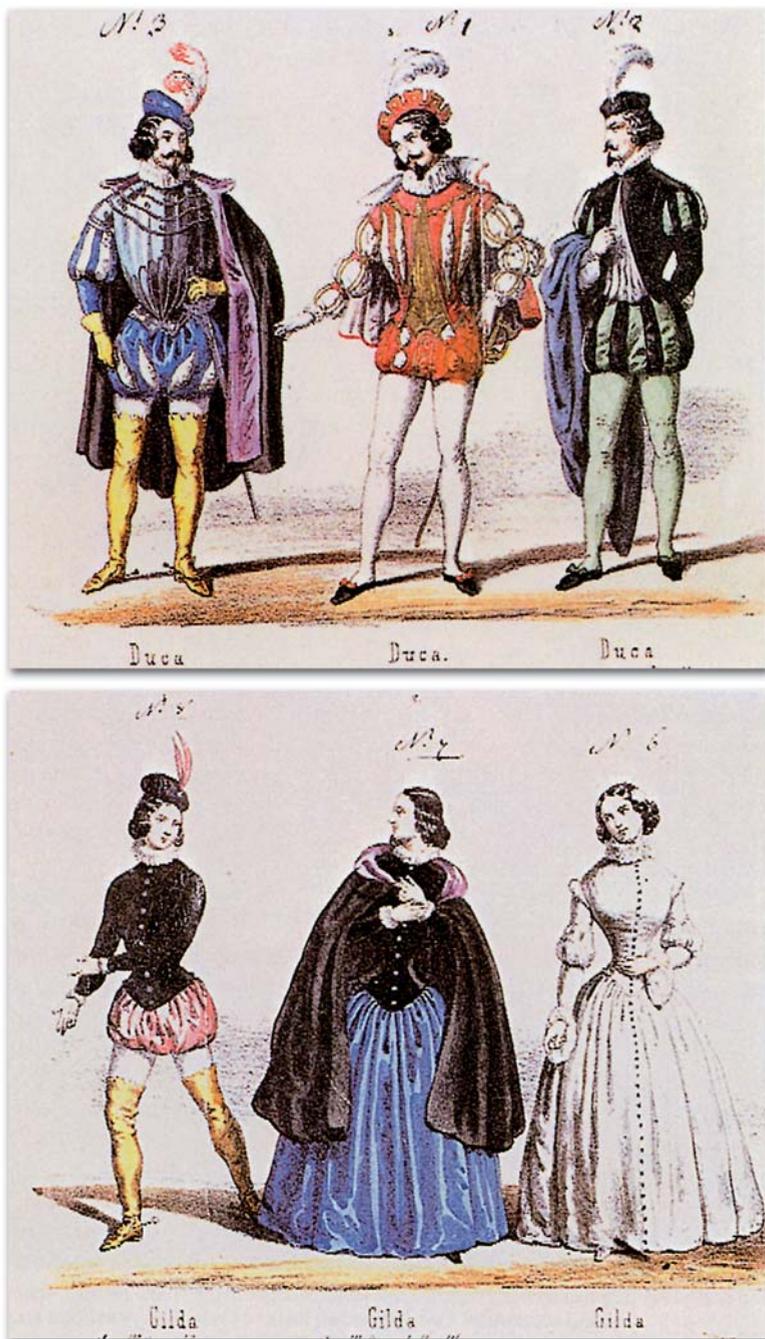
Alison Chitty, bozzetti scenici (I, III) per *Rigoletto* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia di Daniele Abbado, costumi della stessa Chitty.



Alison Chitty, figurini (Rigoletto) per *Rigoletto* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia di Daniele Abbado, scene della stessa Chitty.



Alison Chitty, figurini (Rigoletto, il duca) per *Rigoletto* al Teatro La Fenice di Venezia, 2010; regia di Daniele Abbado, scene della stessa Chitty.



Figurini (il duca, Gilda). Incisioni colorate pubblicate da Ricordi poco dopo la prima assoluta al Teatro La Fenice di Venezia, 1851.

Michele Girardi

## «Thou wouldst make a good fool – Egli è *Delitto*, *Punizion* son io»: due facce di Rigoletto\*

### 1. «Tutto il sogetto sta in quella maledizione»

Nel 1850 Verdi ricevette una terza commissione dalla Fenice di Venezia, dopo l'*Attila* (1846) e quell'*Ernani* (1844) che insieme con il «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* (1832), dramma in versi di Victor Hugo, scrittore decisamente sgradito alle monarchie europee, ma l'intenzione fu prontamente osteggiata dalla Direzione centrale d'ordine pubblico con parole forti, poiché la trama ad essa sottoposta era improntata a una «ributtante immoralità ed oscena trivialità».<sup>1</sup> Subito Verdi esercitò forti pressioni su 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 della Fenice, 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 varrà 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 alle sorti dei propri sudditi.<sup>2</sup> Si rese dunque necessario straniare la vicenda per evitare che, assistendo alle gesta di un sovrano indegno, crescesse il diffuso rancore verso Francesco Giuseppe, imperatore d'Austria, e si risvegliassero i sentimenti irredentisti 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), oltre al rango del personaggio nobile (da re a duca): superfluo

---

\* Questo saggio è apparso in *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döh-ring e Wolfgang Osthoff, München, Ricordi DE, 2000, pp. 57-75: se ne pubblica qui la versione aggiornata.

<sup>1</sup> Il decreto della R. Direzione centrale d'ordine pubblico viene trascritto in appendice alla lettera di Marzari a Verdi del 1° dicembre 1850, nei *Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913, p. 487 (ristampa fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968).

<sup>2</sup> Cfr. MARIO LAVAGETTO, *Un caso di censura. Il «Rigoletto»*, Milano, Il Formichiere, 1979, dove l'autore svela con acume i meccanismi di una potenza clericale e cieca; il libro è recentemente ricomparso in edizione aggiornata: Milano, Bruno Mondadori, 2010.

precisarne la casata, altra non potendo essere che quella dei Gonzaga. La Mantova del Rinascimento, in fin dei conti, è ancor più adatta della Francia ad ospitare l'intreccio dell'opera, visto che la storia d'Italia è zeppa di esempi che la rivelano come ambiente estremamente congeniale alla corruzione politico-morale destinata a rimanere impunita.<sup>3</sup>

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 questa era una 'posizione' chiave: in questo modo il buffone non avrebbe ravvisato subito la fisionomia del suo nemico, e la sorpresa nell'aprire il macabro involucro sarebbe stata ancora più atroce. «Ora mi guarda, o mondo!.. / Quest'è un buffone, ed un potente è questo!..»: prima che il peso della cruenta beffa ricadesse su di lui, annientandolo, con queste parole, rese possibili dal sacco, Rigoletto aveva creduto di sconfiggere un signore dispotico e arrogante, confessandolo in modo indimenticabile al pubblico.

Il contestato sacco rimase, mentre fu giocoforza cambiare il titolo originariamente prescelto, *La maledizione*, che metteva in primo piano un concetto bollato come blasfemo.<sup>4</sup> Verdi leggeva in questa chiave *Le roi s'amuse*, e lo aveva scritto sin dall'inizio a Piave:

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 una maniera spaventosa il buffone, mi sembra morale e grande al sommo grado.<sup>5</sup>

Ma i cattolicissimi censori, uomini di politica e di lettere, non avevano ben calcolato il potere della musica: la parola rimase in alcuni momenti pregnanti del libretto che assunsero un rilievo gigantesco nella partitura, dove Verdi tese un arco semantico a partire dal conciso preludio in Do minore. Esso è costruito su un ritmo puntato, scandito da trombe e tromboni sulla fondamentale, cui gli altri ottoni, insieme a legni e timpa-

<sup>3</sup> *Lucrezia Borgia* (1833), ambientata presso gli Estensi a Ferrara nel XVI secolo è il diretto antecedente di *Rigoletto* nel melodramma ottocentesco, e Verdi studiò attentamente le numerose novità formali contenute nella partitura di Donizetti, fra cui l'uso drammatico del *parlante* (cfr. anche la nota 21) nel dialogo tra Rustichello e Astolfo (n. 10. Scena e Coro). Lega le due opere anche la comune origine da Victor Hugo, la cui *Lucrèce Borgia* (1833) forma, col *Roi s'amuse*, una sorta di dittico della difformità (qui morale, là fisica). Da Hugo (*Angelo, tyran de Padoue*, 1835) era stato tratto anche *Il giuramento* di Mercadante (1837), dove lo sfondo è il corrotto ambiente della corte degli Ezzelini.

<sup>4</sup> Per l'intera questione della genesi dell'opera si rimanda all'appassionata quanto documentata ricostruzione di MARCELLO CONATI (*Triboulet è creazione degna di Shakespeare!!!*), nel suo imprescindibile «*Rigoletto*». *Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 3-74.

<sup>5</sup> Lettera del 3 giugno 1850, in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, II, pp. 63-64.

INTERNO

ESTERNO

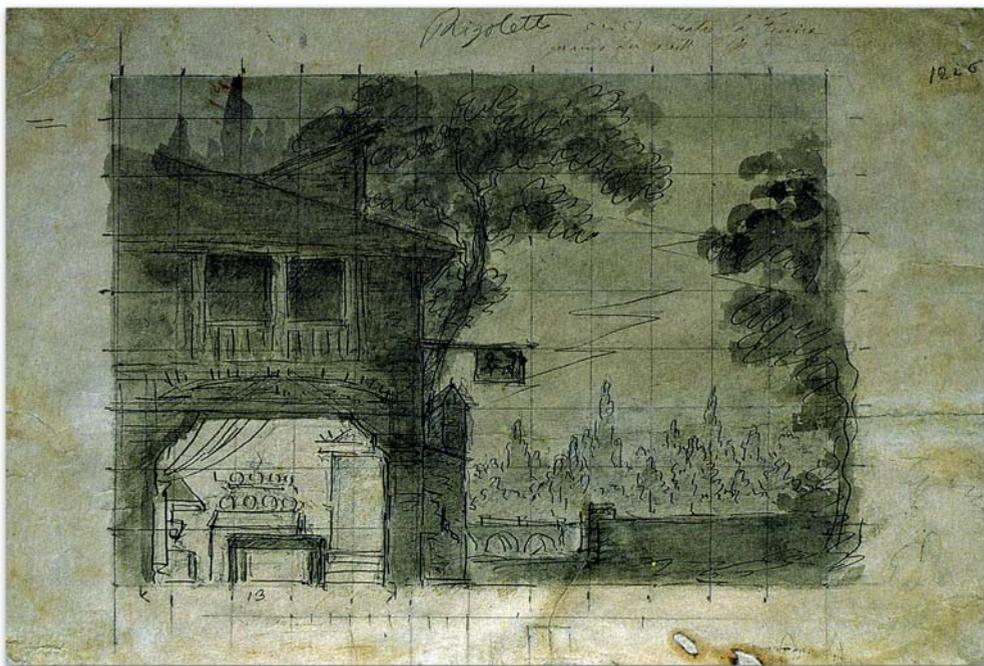


### SCENA VII.

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

INTERNO

ESTERNO



## ATTO TERZO.

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

ni, rispondono con una sesta eccedente che risolve sull'accordo di tonica (es. mus. 1 A).<sup>6</sup> Indi il declamato si sposta sulla dominante e sfocia in 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: Monterone romperà l'allegria della festa (n. 2) intonando la stessa nota (Do) per scagliare la sua invettiva contro il duca che gli ha sedotto la figlia, e contro il buffone che gli rifà il verso per schernirlo. La sequenza iniziale viene poi connotata nella scena successiva, quando Rigoletto ripensa a quelle parole rientrando a casa, e sosta declamando «Quel vecchio maledivami!...» (n. 3, es. mus. 1 B). L'impianto armonico è pressoché il medesimo, ma da qui in poi la sesta eccedente risolve sull'accordo maggiore e non su quello minore. Il procedimento sembra enfatizzare un moto dell'animo del protagonista, come volesse scacciare dalla mente un terrore privo di fondamento, quando l'implacabile narrazione sonora del preludio non concedeva speranze, quasi che di una tragedia fosse l'esodo, e non il parodo. Il motto è reso più cupo nella ricorrenza perché confinato nel registro grave (B) e meno teso nella scansione metrica rispetto all'inizio dell'opera (A):

ESEMPIO 1 A<sup>7</sup> – n. 1, bb. 1-3

ESEMPIO 1 B – n. 3, bb. 10-13

Il protagonista viene bruscamente interrotto da Sparafucile, che diverrà strumento della sua vendetta, ma il motto torna in due punti chiave del successivo monologo di Rigoletto (n. 4, Scena e Duetto), introducendo la fremente dichiarazione del suo odio ver-

<sup>6</sup> La terza dell'accordo viene raddoppiata al basso: tale procedimento enfatizza la sonorità del Do iniziale di trombe e tromboni e porta all'anomala risoluzione diretta sulla triade di tonica allo stato fondamentale e non in secondo rivolto (♯). Oltrepassa le norme anche il fatto che Verdi non sfrutti l'accordo eccedente (comunemente noto come «sesta tedesca») con la tradizionale funzione di dominante secondaria. Verdi impiega la sesta tedesca in modo analogo a Schubert nelle due battute iniziali e nelle due conclusive di *Am Meer*, n. 12 di *Schwanengesang*, anche se l'unica analogia fra le due situazioni sta nel fatto che in ambo i casi si tratta di una sorta di motto armonico (Cfr. *Franz Schuberts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884-1897, serie XX, vol. 9, 1895, pp. 178-179).

<sup>7</sup> Quando non altrimenti indicato, gli esempi musicali sono tratti da GIUSEPPE VERDI, «*Rigoletto*». *Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, © 1983 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 17), e vengono individuati mediante l'indicazione del numero musicale e del numero di battuta.

so l'umanità («O uomini!... o natura!...»), e prima che egli entri in casa, per trovare nelle braccia della figlia quella pace che il mondo esterno gli nega.

Questi richiami, allusi o precisi che siano, tracciano un arco concettuale che congiunge in modo indissolubile la maledizione di un padre oltraggiato, 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, dove il motto s'ode nuovamente quando il buffone torna sui suoi passi mentre i cortigiani stanno per rapire Gilda («Ah, da quel vecchio fui maledetto!»). Subito dopo il grido straziante di Rigoletto («la maledizione!») sigla le ultime battute, in cui il richiamo al motto è affidato a una cellula puntata e la «parola scenica» emerge in tutta la sua pregnanza (es. 2 A):

ESEMPIO 2 A – n. 7, bb. 155-161



Ah! la ma-le-di-zio - - ne!

ESEMPIO 2 B – n. 10, bb. 192-194



No,vec-chio t'in-gan-ni... un vin-di-ce a-vrai!

ESEMPIO 2 C – n. 14, bb. 219-222



Ah! la ma-le-di-zio - - ne!

Nell'atto successivo la sequenza dell'inizio viene allusa dal movimento armonico (disteso melodicamente sulle note La $\flat$  e Fa $\sharp$ , che fanno parte della sesta eccedente e risolvono sul Sol, che qui funge da perno), e accompagna Monterone che viene condotto al carcere:

ESEMPIO 3 – n. 10, bb. 180-184

MONTERONE (*fermandosi vers il ritratto del Duca*)



Poi - chè fo - sti in - va - no da me ma - le - det - - to,

Alla comparsa del genitore che di fronte al ritratto del duca si dichiara impotente e desolato, perché a nulla la sua maledizione è servita, il buffone si trova nella stessa situazione dell'uomo che poc'anzi aveva atrocemente deriso: lo schema ritmico passa dal padre condotto alla prigione all'altro che raccoglie la missione di vendetta (cfr. es.

2 B), creando la prospettiva del finale ultimo. «La maledizione!» è ancora una volta l'urlo di rabbia e dolore che Rigoletto scaglia contro il cielo prima che cali il sipario, e accoglie in sé sia il modello offerto dal finale primo, sia quello ritmico che regge il motto (es. 2 C).

## 2. *Dramatis personæ*

Grazie al reticolo musicale creato dal motto della maledizione, nelle sue implicazioni metriche e armoniche, Verdi scavalcò di slancio ogni censura enfatizzando il concetto che stava alla base del suo dramma, o fu forse il divieto a stimolarne vieppiù l'estro. Ne scaturì una delle sue tragedie più immani, che corre rapida, coerente ed implacabile verso la catastrofe, pervasa di un disperato rigore morale. 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 di cortigiani amorali, che passano il tempo a spettegolare di amanti e corna, o a tessere trame crudeli.

Fra loro emerge il duca, primo ed unico tenore totalmente 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 mai sino in fondo, anche quando sembra andarci vicino, come nella Scena e aria (n. 8, all'inizio dell'atto secondo) 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, si riscuote e intona la cabaletta, inno al più bruciante dei desideri che immediatamente corre a placare. Anche nel duetto con Gilda i versi minano l'immagine del giovane povero e innamorato, in una sorta di esaltazione dell'amore fine a se stessa:

Adunque amiamoci, – donna celeste.  
D'invidia agli uomini – sarò per te.

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, perché 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 scena settima dell'atto primo viene a offrirgli i suoi servizi 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 del-



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

la grande Scena ed aria n. 9 dell'atto secondo. Il buffone passa dal sospetto (la cantilena iniziale, falsamente gaia), all'ira («Cortigiani, vil razza dannata!») alla commozione («Ebben piango»), sino ad umiliarsi di fronte a tutta la corte («Miei signori, perdono, pietate...»). Ed è proprio questa concentrazione di atteggiamenti, in un arco che ripiega su se stesso (dal più agitato ed imperioso all'implorazione, sino al lirismo, un po' sentito e un po' di facciata, comunque musicalmente autentico), ad ingigantire l'empito del personaggio che, nel finale secondo, decide di vendicarsi («Sì, vendetta, tremenda vendetta»).

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 aveva dipinto la figlia di Rigoletto con tratti di enfatica ingenuità nel «Caro nome», stucchevole aria cesellata come un merletto dalle colorature, ma di assoluta necessità drammatica:<sup>8</sup> quella bimba ingenua sino al limite del credibile, dopo aver co-

<sup>8</sup> Si leggano in proposito le argomentazioni di WOLFGANG OSTHOFF, *Caratterizzazione musicale del personaggio di Gilda*, «Verdi. Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», vol. III, n. 8, 1973, pp. 1275-1314.

nosciuto l'amore in modo diverso da come l'immaginava, diviene traumaticamente, prima nella confessione dell'oltraggio subito (il rapimento e la rottura dell'illusione nell'incontro col duca a palazzo, e chissà che altro ancora: «Tutte le feste al tempio»), poi nel Quartetto n. 12 e infine nella Scena, terzetto e tempesta n. 13, 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 ingannato... colpevole fui...» è una delle frasi più disperate che mai abbia pronunciato una donna verdiana, e tocca così profondamente il cuore da farci sembrare pieno di verità quello che è forse l'unico omaggio, del resto doveroso, alle convenzioni dei più: il momento in cui, accompagnata dagli arpeggi del flauto, Gilda offre al padre la sola consolazione riservata ai poveri e ai rei, «Lassù in cielo, vicino alla madre». Ma quel cielo di delizie incorporee non può esistere per il povero gobbo che, impotente, è messo di fronte al suo totale fallimento.

### 3. «Una sfilza interminabile di duetti»

Fra tutti i capolavori di Verdi, *Rigoletto* è quello più sperimentale dal punto di vista della drammaturgia musicale, prima dell'ultima stagione creativa. Se ne scorra l'impianto generale per cogliervi come la tradizionale «solita forma» quadripartita dell'aria (1. Scena, 2. Adagio, 3. Tempo di mezzo, 4. Cabaletta) sia seguita soltanto nella Scena ed aria n. 8 del duca di Mantova (1. «Ella mi fu rapita», 2. «Parmi veder le lagrime», 3. «Duca, duca?», 4. «Possente amor mi chiama»)<sup>9</sup>. Non è certo un caso che tale trattamento spetti al personaggio più a senso unico di tutta l'opera, e che un dato formale venga poi ad essere tradotto in puro dramma: nell'unico momento in cui il libertino, che con il suo vorticoso agire è causa principale del meccanismo per cui si giunge alla catastrofe, sosta a riflettere, è capace solo di sentimenti convenzionali, a differenza di tutti gli altri personaggi dell'opera, ivi comprese seconde parti come i fratelli borgognoni, l'uno sicario l'altra prostituta.

<sup>9</sup> Adotto qui, e altrove per il duetto, la griglia analitica proposta da HAROLD POWERS («Melodramatic Structure». Three Normative Scene Types); cfr. «La solita forma» and «the uses of convention», in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi, 1987, pp. 74-109 (anche in «Acta musicologica», LIX/1, 1987, pp. 65-90), e particolarmente la tavola 1, p. 106.

Scorrendo l'indice dei numeri, il dato che balza subito agli occhi è la schiacciante prevalenza di forme dialogiche. Ben cinque sono infatti i duetti (nn. 3-5, 10, 14), di cui tre di fila nell'atto primo: in essi Rigoletto compare quattro volte, e in tre casi insieme alla figlia. Si può ben dire che la sua figura venga definita all'interno di un sistema di relazioni col mondo intimo degli affetti, in aperto contrasto col mondo esterno in cui tuttavia talora si specchia, ed è il caso di Sparafucile in cui vede, con orrore, un suo doppio. «Ma in altr'uomo qui mi cangio» sussurra dolcemente prima di rientrare in casa: tuttavia il mondo familiare disattende le sue aspettative, perché Gilda gli disobbedisce ben due volte, prima palpitando per il giovane che incontra nel recarsi in chiesa, e poi non partendo per Verona, ma immolandosi in luogo dell'amato.

Di queste novità formali Verdi parlò chiaramente a Borsi, motivando il suo rifiuto ad aggiungere nuovi pezzi solistici:

ho ideato il *Rigoletto* senz'arie, senza finali, con una sfilza interminabile di duetti, perché così ero convinto. Se qualcuno soggiunge: «Ma qui si poteva far questo, là quello» ecc. ecc. io rispondo: Sarà benissimo, ma io non ho saputo far meglio.<sup>10</sup>

Bell'esempio di *nonchalance*, si direbbe quasi che il compositore voglia accreditare il primato di un impulso proveniente dall'inconscio. Ma già obiettando ai primi strali piovutigli addosso dalla censura, aveva scritto a Marzari «che le mie note, belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere».<sup>11</sup> E in seguito manifestò in molte circostanze l'opinione che *Rigoletto* fosse «il miglior soggetto in quanto ad effetto» per le «posizioni potentissime»,<sup>12</sup> «più rivoluzionaria, quindi più giovane, e più nuova come forma e come stile»<sup>13</sup> dell'*Ernani* (l'altro dramma di Hugo ridotto da Piave). Chiunque abbia avuto a che fare con Verdi sa come nulla egli lasciasse al caso, e questo telaio di dialoghi su cui è intessuta l'azione non trova riscontro solo nelle peculiarità del soggetto, ma fa parte di un progetto generale.

#### 4. 'Musica in scena'

*Rigoletto* è opera di conflitti laceranti. Si può compiere una prima verifica sulla funzionalità di un sistema drammatico costruito su cogenti opposizioni prendendo in esame il modo in cui Verdi ha impiegato un ingrediente tipico del teatro d'opera ottocentesco, la 'musica in scena', cioè concretamente prodotta sul palcoscenico da voci insieme a strumenti (come nel caso, piuttosto frequente, delle bande) o dietro le quinte

<sup>10</sup> Lettera dell'8 settembre 1852, in *I copialettere di Giuseppe Verdi* cit., p. 497.

<sup>11</sup> Lettera del 14 dicembre 1850, *ivi*, p. 111.

<sup>12</sup> Queste due espressioni sono estrapolate da una lettera del 22 aprile 1853 ad Antonio Somma (ALESSANDRO PASCOLATO, «*Re Lear*» e «*Ballo in maschera*». *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello, Lapi, 1902, pp. 46-47), cui Verdi intendeva affidare il compito di scrivere il libretto di *Re Lear*, dopo la morte di Salvatore Cammarano. Ecco un primo esempio di cortocircuito fra *Lear* e *Rigoletto*.

<sup>13</sup> Lettera a Piave dell'ottobre 1854, in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi* cit., II, pp. 175-176.

(oppure in altri luoghi) da voci e/o strumenti.<sup>14</sup> Verdi era solito sfruttare la distinzione delle fonti sonore nello spazio per creare diversi piani narrativi, e lo vediamo sin dal quadro iniziale (n. 2, Introduzione) interamente occupato da una festa, dove ha inizio una strategia elaborata per imprimere una connotazione specifica all'impianto generale dell'opera: la vita della corte rinascimentale di Mantova diviene il presupposto dei conflitti drammatici che seguiranno. Realistico l'avvio, affidato alla banda che da sola e dietro le quinte, mentre il palcoscenico è sfarzosamente illuminato e pieno di dame e cavalieri, attacca una musica da ballo in *La bémolle maggiore*. Il primo contrasto è espresso dai differenti piani di sonorità che incarnano due atteggiamenti: alla forza dirompente del conciso e tragico preludio affidato all'orchestra segue il tenue e frivolo motivetto che viene da fuori. Basta questa contiguità fra una musica di grande concentrazione espressiva, anche se ancor priva di connotazione – solo alla fine della scena verrà, ad inquadrarla, la maledizione di Monterone – e una musica spensierata, volutamente priva di costrutto, a garantire ricchezza di sfumature psicologiche. Sul palco, oltre alla banda collocata dietro il fondale, è disposta in posizione visibile una piccola orchestra d'archi, composta da due violini, una viola e un contrabbasso, che accompagna le danze. Verdi impiega dunque ben tre fonti sonore, a cui affida uno specifico ruolo drammatico: alla banda quello di far indovinare uno spazio esterno dove tutto è lecito, mantenendo con esso un vivo rapporto di sincronia, e al tempo stesso di accompagnare i recitativi da lontano conferendo alla parola un rilievo assoluto; all'orchestrina sulla scena il ruolo ufficiale di eseguire le danze più raffinate che incarnano la galanteria di facciata del cortigiano (minuetto e perigordino, ambedue francesi, quasi un'indicazione nascosta circa la vera identità del soggetto). All'orchestra in sala, infine, è riservato il compito di accrescere il livello emotivo di certi passaggi, accompagnando la ballata del duca e il concertato, e di rafforzare l'impatto del momento in cui farà il suo ingresso Monterone.

Sin troppo evidente il debito con il finale primo del *Don Giovanni* di Mozart, con le sue tre danze affidate a tre diverse orchestre sul palco, ma tale relazione ha più che altro un sapore di citazione del più celebre luogo del teatro in musica dedicato al mondo in cui opera un libertino – a cui allude anche il «ti vo' sposar» del tenore rivolto a Maddalena (III.3), che echeggia l'invito al 'casinetto' che Don Giovanni indirizza a Zerlina: «e là [...] ci sposeremo» (I.9).<sup>15</sup> È altresì importante rilevare che a differenza di Mozart, il quale attua una virtuosistica simultaneità delle danze, sovrapponendo le due ultime al minuetto iniziale, Verdi sviluppa in una successione diacronica gli eventi, e

<sup>14</sup> Per una prima disamina della musica prodotta in scena e le sue funzioni, applicata a un caso specifico, si veda MICHELE GIRARDI, *Un aspetto del realismo nella drammaturgia di «Stiffelio»: la musica da fuori scena, in Tornando a «Stiffelio». Popolarità, rifacimenti, sperimentalismo, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi «romantico»*. Atti del Convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985), a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987, pp. 223-241 («Quaderni della Rivista italiana di musicologia», 14).

<sup>15</sup> Cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Verdi e il «Don Giovanni». Osservazioni sulla scena iniziale del «Rigoletto»*, in Id., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, pp. 35-48.

proprio grazie alle possibilità che gli offre la musica in scena nelle sue coordinate spaziali: ognuna delle fonti sonore impiegate svolge un preciso compito narrativo che la distingue dalle altre.

L'altro luogo dell'opera in cui un evento che si svolge all'esterno è posto in relazione col quadro visivo e con il dramma è la tempesta dell'atto terzo, citata anche come tale nell'indice dei pezzi (n. 13, Scena, terzetto e tempesta). E pensiamo anche alla portata metaforica di tale evento, visto che noi partecipiamo dell'azione in modo speciale, poiché vediamo contemporaneamente l'osteria da fuori e da dentro. Qui Verdi impiegò, ed è un *unicum* nel suo teatro, il coro maschile in funzione connotativa: lo schema della mimesi dell'atmosferico prevede il lampo, seguito dal tuono (cui dà voce il rullo della grancassa interna) e dal coro maschile, che vocalizza a bocca chiusa sopra un movimento cromatico di terze parallele, il cui ambito d'estensione, ampliato da una terza minore a una quinta diminuita, accompagna le varie fasi d'intensità del fenomeno. L'effetto ha mire realistiche, ma viene prodotto con mezzi onomatopeici – in termini riduttivi l'intervento del coro potrebbe essere definito come la mimesi del vento –, rispecchiando fedelmente la celebre massima del maestro per cui era meglio «inventare il vero» piuttosto che imitarlo pedissequamente.

Questo 'vero' ricreato è il clima ideale per un omicidio, poiché accresce a dismisura la tensione e interagisce con i personaggi: Sparafucile, da bravo professionista, intravede i vantaggi per il proprio lavoro («La tempesta è vicina!.. / Più scura fia la notte»), mentre Gilda torna sui suoi passi con l'animo scosso da oscuri presagi («Qual notte d'orror»). Maddalena, che per salvare il giovane di cui s'è invaghita ha convinto il fratello a uccidere il primo viandante che busserà alla porta, viene colta da una comprensibile ansia («È buia la notte, il ciel troppo irato, / nessuno a quest'ora da qui passerà»), dal canto suo il duca rimane totalmente indifferente all'osservazione di Sparafucile («E pioverà tra poco. – Tanto meglio.»). Ma la tempesta ha l'effetto più forte su Rigoletto, al suo rientro in scena per riscuotere il sacco che ha commissionato:

Qual notte di mistero!  
Una tempesta in cielo!..  
In terra un omicidio!...  
Oh come invero qui grande mi sento!...

Il fulminante parallellismo fra cielo e terra, fallace presupposto della sua grandezza, gli si rovescerà addosso poco dopo con tutta la forza di un'ironia che più tragica non potrebbe essere.

## 5. Interno vs esterno?

Verdi ricorse alla musica in scena, peraltro in modo topico, solo nel quadro d'apertura e per gli effetti della tempesta. Tutto il resto del dramma si sviluppa in modo affatto peculiare intorno all'idea di rendere il più manifesto possibile ciò che è o potrebbe restare implicito, cardine di un dramma in cui la stessa visibile difformità fisica serve a por-

re in enfasi quella morale. Per realizzare questo scopo Verdi sfruttò le peculiarità della musica in scena in relazione alla ‘musica di scena’ – cioè eseguita con carattere di inserto nell’azione da uno o più personaggi, o dal coro, e dall’orchestra in buca (come la canzone «La donna è mobile») – dove invece la fonte dell’effetto è, per regola, del tutto palese.<sup>16</sup> Si legga in questa chiave il suo rammarico perché la censura gli avrebbe certo vietato di conservare una «posizione» del tutto esplicita e priva di sottintesi del *Roi s’amuse*: la scena in cui Blanche (Gilda) entra nella camera da letto del re (duca).

Il proposito di far interagire esplicito e implicito portò inoltre il compositore con coerenza anche a realizzare un progetto scenico in cui fossero riuniti anche visivamente interno ed esterno in ben due quadri: la casa di Rigoletto sulla via cieca di Mantova nell’atto primo (sc. 7-15, cfr. tavola a p. 15) e l’osteria sul Mincio di Sparafucile nel terzo (cfr. tavola a p. 16). Fu ostico, in queste due circostanze, il compito dello scenografo Giuseppe Bertoja, che se la cavò, a quanto risulta dai bozzetti e dalle cronache del tempo, piuttosto brillantemente. Il visto che Verdi appose sui bozzetti è un’ulteriore testimonianza della sua volontà di controllare ogni dettaglio, così come le informazioni che otteneva da Piave su come procedevano i lavori (il 21 gennaio 1851: «il giovinetto Caprara [allora macchinista della Fenice] vuol provarti la sua abilità nei praticabili»)<sup>17</sup>. Di particolare importanza è la simmetria con cui in ambo i quadri l’interno fu posto alla sinistra di chi guarda, e l’introduzione del praticabile per rappresentare il terrazzo in cui Gilda canta il «Caro nome». La scena divisa in due parti rifletteva l’idea drammatica dell’opera in cui le due zone si scambieranno i ruoli, da positivo a negativo, nella prospettiva di Rigoletto: l’interno della casa s’identifica col mondo intimo dell’affetto paterno del protagonista, ma il rapimento dei cortigiani, che lo viola, innesta un processo irreversibile che porta all’interno della taverna, dove si compirà la tragedia.

Se la cura per la verosimiglianza indusse Piave a specificare nel dettaglio particolari della scena dell’osteria (giunse a precisare nel libretto, sull’esempio della didascalia di Hugo, che il muro che divide la scena nel terzo atto «n’è sì pien di fessure che dal di fuori si può facilmente scorgere quanto avviene nell’interno»), non meno grande fu la preoccupazione di Verdi nel rendere più evidente la sua volontà mediante la musica di scena. Perciò anche quando utilizzò «La donna è mobile», canzone libertina del duca di Mantova, come semplice segnale rivolto a Rigoletto per fargli aprire il sacco che

<sup>16</sup> La categoria generale di «musica di scena» è stata tratteggiata da CARL DAHLHAUS (*Drammaturgia dell’opera italiana, in Storia dell’opera italiana. VI: Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 113-116; ora in volume separato: Torino, EDT, 2005, «Risonanze»); su di essa è tornato LUCA ZOPPELLI (*‘Stage Music’ in early nineteenth-century Italian opera*, «Cambridge Opera Journal», II/1, 1990, pp. 29-39). Per una distinzione fra ‘musica di scena’ e ‘musica in scena’, si veda MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani» 6, 1990 (1991), pp. 99-145.

<sup>17</sup> ABBIATI, *Giuseppe Verdi* cit., II, p. 100. Sull’uso dei praticabili cfr. MARIA TERESA MURARO, *Le scenografie delle ‘prime assolute’ di Verdi alla Fenice*, e *Giuseppe Bertoja e le scene per la prima di «Rigoletto» alla Fenice di Venezia*, in EAD., *Scena e messinscena. Scritti teatrali 1960-1998*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio-Fondazione Giorgio Cini, 2004, p. 181-188 e 195-204.

stringe fra le mani, non volle nascondere la fonte dell'effetto, e fece attraversare al duca visibilmente il fondo del palco cantando. L'effetto è micidiale:

ESEMPIO 4 – n. 14, bb. 74-88

DUCA

La don-na è mo-bi-le qual-piu-ma al ven-to

Al - l'on - da! Al - l'on - - da!

(fa per trascinare il sacco vers la sponda, quando è sorpreso)

dalla voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena)

mu-ta d'ac-cen-to e di pen-sie-ro. Sem-pre un a-ma-bi-le

Qual vo-ce!...

L'impianto scenico che mette in rapporto interno ed esterno trova piena corrispondenza nel trattamento drammatico-musicale del soggetto, che Verdi controllò a diversi livelli. Nella sottile interazione fra i due ambienti egli seppe creare le premesse per il compimento della tragedia.

## 6. Benda e sacco

«Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio estremamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore», così Verdi, in una bellissima lettera a Marzari del 14 dicembre 1850,<sup>18</sup> ribadì uno dei suoi principali motivi d'interesse per *Le roi s'amuse*. Ancora un'espressione diretta che fa riferimento a un'opposizione fra interno ed esterno, qui fra aspetto ed animo.

Ma ad esprimere tale contrasto di cui l'opera è permeata sono coinvolti anche due oggetti di scena. Quando Rigoletto torna sui suoi passi, colto da cattivi presagi, incontra i cortigiani che gli propongono di partecipare al rapimento della contessa di Ceperano. È un inganno atroce ma, come dice a Marullo con cui s'intrattiene brevemente a dialogo, «In tanto buio lo sguardo è nullo», e una palpata alla chiave portagli con l'intento di convincerlo è sufficiente per indurlo a partecipare a quella che crede l'ennesima beffa ai danni di un cortigiano, raggio che lui stesso aveva suggerito al duca («Rapitela [...] Stasserà», I.5).<sup>19</sup> Abbocca perché la scusa è plausibile: durante la festa

<sup>18</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi* cit., pp. 110-111.

<sup>19</sup> Mario Lavagetto prova a esporre, con arguzia, il motivo per cui, nella grande scena dell'atto secondo, Rigoletto si rivolge, fra tutti i cortigiani, proprio a Marullo: «Generazioni di spettatori sono rimaste sbalordite di

egli stesso aveva volgarmente deriso Ceprano, mentre il duca corteggiava la sua sposa *coram populi* («In testa che avete / signor di Ceprano?»); gli serve però «una larva» onde mascherarsi. In luogo di essa gli viene stretta al capo una benda che «cieco e sordo il fa» – come c’informano i cortigiani stessi. Quella benda interrompe i contatti col mondo e fa sì che il traumatico ritorno alla realtà, dove i cani s’allontanano con la loro preda, sia mille e mille volte più atroce; inoltre la cecità degli occhi rimanda a quella dell’animo (essendo la sordità meno pertinente a una benda, e qui utilizzata al fine pratico di rendere il protagonista insensibile alle invocazioni d’aiuto della figlia).

Più importanti ancora sono le implicazioni del sacco, e non solo per quello che rappresentava per la censura, vale a dire un oggetto in uso a macellai o bottegai, dunque di basso rango, per di più calcato simbolicamente dal piede di un miserabile che schiaccia un nobile. Esso cela per l’ultima volta la realtà alla vista del buffone, e gli consente di vivere per pochi, atroci istanti, una fallace riconciliazione col potere testé umiliato. Dentro al sacco, squarciato con rabbia e ansia indicibile nel riudire il duca, c’è tutto il mondo dei suoi affetti, c’è quella figlia che sino a quel momento aveva salvato l’intimo del suo animo dall’ostilità del mondo esterno. Il gioco interno/esterno è dunque caleidoscopico, poiché mille fili s’intrecciano in un telaio fittissimo: giunge un segnale musicale (la ripresa de «La donna è mobile») a giustiziare l’illusione di Rigoletto, visivamente rappresentata da una ruvida scorza che ricopre una materia palpitante. È come se un moto dell’animo venisse tradotto in evidenza rappresentativa.

## 7. «Patria!... parenti!... amici!... Il mio universo è in te»

Si notava come l’ossatura di *Rigoletto* sia fatta di duetti, forma dialogica per eccellenza, ma li si guardi meglio, e vi si scoprirà che manca proprio quel confronto che essi sollecitano, e che solitamente fa lievitare il dramma. Dialogo non c’è di sicuro tra padre e figlia: nel loro primo incontro egli mostra tutta la sua preoccupazione per la precarietà del loro destino, le riversa addosso tutto l’affetto di cui è capace, e le fornisce, non senza esitazioni, qualche scarna informazione su un passato che par quasi non esistere perché annullato nel presente, l’unico tempo che sembri contare qualcosa per lui.

---

fronte a una simile apostrofe [...]. Basta tornare a Hugo [...]; Marullo è il poeta Clément Marot ed è l’unico, tra i cortigiani, a non essere di nobile origine: Triboulet cerca allora di risvegliare in lui la solidarietà dell’intelligenza e della comune estrazione sociale» (LAVAGETTO, *Un caso di censura. Il «Rigoletto»* cit., p. 53; l’affermazione resta tale e quale nell’edizione aggiornata). In realtà, senza bisogno di risalire alla fonte francese, non c’è nulla di strano nel fatto che Rigoletto si rivolga a Marullo, *proprio* perché costui si è distinto in occasione del rapimento. Magari per le impellenti necessità rimatorie di Piave («Son... – Chi? – Marullo. / – In tanto buio lo sguardo è nullo»), questi è infatti l’unico che il gobbo riconosce fra tutti i cortigiani, ed è quindi l’unico a sapere di sicuro dove si trovi Gilda. Si può comprendere l’*agudeza* di Lavagetto, che intende mostrare sino a che punto Verdi fosse fedele all’originale, ma non giustificare un’osservazione che riduce, anziché accrescere, la portata dell’evento scenico. Egli scrive infatti che «cercare tracce della sua “gentilezza” non trova conferme nel testo» e che Marullo è «un cortigiano tra i cortigiani [...] che, *se mai*, si segnala nel rapimento di Gilda» (il corsivo è mio): ma proprio in quel «tu ch’hai l’anima gentil come il core» sta l’ironia del protagonista, mista a un atteggiamento di necessario servilismo: chi blandisce non dice, di solito, quello che pensa veramente.



Titta Ruffo (Rigoletto) e Antonina Neždanova (Gilda) all'Opéra di Parigi, 1912. Titta Ruffo (Ruffo Cafiero Titta; 1877-1953) esordì al Costanzi di Roma (1898) nel *Lohengrin* (araldo). Tra i suoi maggiori ruoli: Rigoletto, Don Carlo (*Ernani* e *Forza del destino*), Jago, Figaro, Nélusko, Amleto, Tonio, Cascart. Partecipò alla prima rappresentazione di *Edipo re* di Leoncavallo. Nel vasto repertorio della Neždanova (1873-1950), tra le più illustri cantanti russe: Antonida, Ludmila, Tatiana, Sneguročka, Marfa (*La fidanzata dello zar*), Volkhova (*Sadko*), Rossina, Lakmé, Elsa (*Lohengrin*).

È dato di cui tener conto il fatto che nell'ambito della struttura pentapartita del duetto (0. Scena, 1. Tempo d'attacco, 2. Adagio, 3. Tempo di mezzo, 4. Cabaletta) la Scena, normalmente in stile recitativo con carattere introduttivo all'azione successiva, sia occupata dal grande monologo «Pari siamo», a sua volta direttamente agganciato all'in-

contro precedente con Sparafucile, e che il Tempo d'attacco sia segnato dal motivo ottimistico dell'orchestra in Do maggiore, che accompagna l'abbraccio fra padre e figlia: tale gesto imprime al brano seguente il sapore di un'illusione di conforto e pace del tutto irreali.<sup>20</sup>

Quando padre e figlia torneranno ad incontrarsi, nell'atto successivo, ben altra è la situazione, e quei fondati timori che agitavano il buffone si sono infallibilmente tradotti in realtà. Qui la struttura è assai complessa, visto che dalla Scena in versi sciolti (con l'eccezione dell'inserito corale dei cortigiani, in ottonari)<sup>21</sup> si passa direttamente a un lungo 'Adagio' che principia con l'appassionata confessione da parte di Gilda («Tutte le feste al tempio»), una gemma melodica nel genere patetico, tale da commuovere chiunque. Non però il genitore, messo di fronte al fallimento delle sue legittime aspirazioni, che seguita imprecando,

(Solo per me l'infamia  
a te chiedeva, o Dio...  
Ch'ella potesse ascendere  
quanto caduto er'io...)

ed è rivendicazione solitaria, un *a parte* di otto versi in partitura dal carattere eroico, che viene così a cozzare contro l'elemento patetico di Gilda. Anche pochi istanti dopo, quando è il momento di consolare la figlia per l'onta appena subita, il padre altro non fa che tradurre il suo impulso in un'esortazione lirica dove, ancora una volta, prende sulle sue spalle ogni responsabilità:

Piangi, fanciulla, e scorrere  
fa il pianto sul mio cor.

Ma la piena incomunicabilità tra i due diviene ancor più chiara nella cabaletta di questo secondo duetto, quando Rigoletto rimane sordo alle invocazioni di pietà e perdono della fanciulla, e dal suo angolo della scena si lancia in un solitario, fremente, inno di morte per il suo nemico («Sì, vendetta, tremenda vendetta»). Gilda si limita a riprendere la melodia del padre, come aveva fatto nella corrispondente sezione del primo duetto («Veglia, o donna» / «Quanto affetto!...»), quasi che la sua volontà s'annullasse di fronte a lui.

In questo percorso il Quartetto, in cui il buffone cerca di distogliere la figlia dal sentimento d'amore per il duca con l'esempio, è ulteriore conferma che non esistono canali d'intesa: l'articolazione per opposizioni incrociate di registri vocali (soprano e baritono contro mezzosoprano e tenore) e di luoghi scenici (l'interno dell'osteria contro

<sup>20</sup> Verdi aveva sperimentato l'inserimento di un monologo all'interno della «solita forma de' duetti» nel n. 7, Gran scena e duetto tra il protagonista e la moglie, nel primo atto di *Macbeth* (1847), dove «Mi s'affaccia un pugnale?!» occupa una posizione analoga a «Pari siamo», e precede lo sviluppo della forma.

<sup>21</sup> A complicare ulteriormente l'articolazione formale di questo duetto, Verdi impiegò nella Scena la tecnica del *parlante* che, solitamente, distingue le sezioni cinetiche (Tempo d'attacco e Tempo di mezzo): affidò cioè la melodia principale all'orchestra mentre le voci dialogano.

la deserta sponda del Mincio) è l'ideale premessa al terzo e ultimo duetto, quando al padre non resta altro da fare che raccogliere dalla morente l'ultima straziante confessione («L'amai troppo... ora muoio per lui!...»), e di ricevere una vana consolazione («Lassù... in cielo... vicina alla madre... / in eterno per voi... pregherò»).

I duetti padre/figlia sono dunque il cardine di una prospettiva drammatica da cui Rigoletto par quasi cercare ad ogni costo conferme della solitudine ch'è marchio del suo stato: «Solo, difforme, povero». Col duca, poi, non ci sono duetti, né avrebbero senso: l'unico momento in cui signore e buffone sono insieme è la festa, quando dividono la scena con tutti gli altri cortigiani e scambiano poche, feroci battute. A differenza del nobile Monterone, il padre plebeo non va apertamente a reclamare giustizia, a prezzo della propria vita, ma agisce come agirebbe il suo signore, pur coi limiti del suo rango.

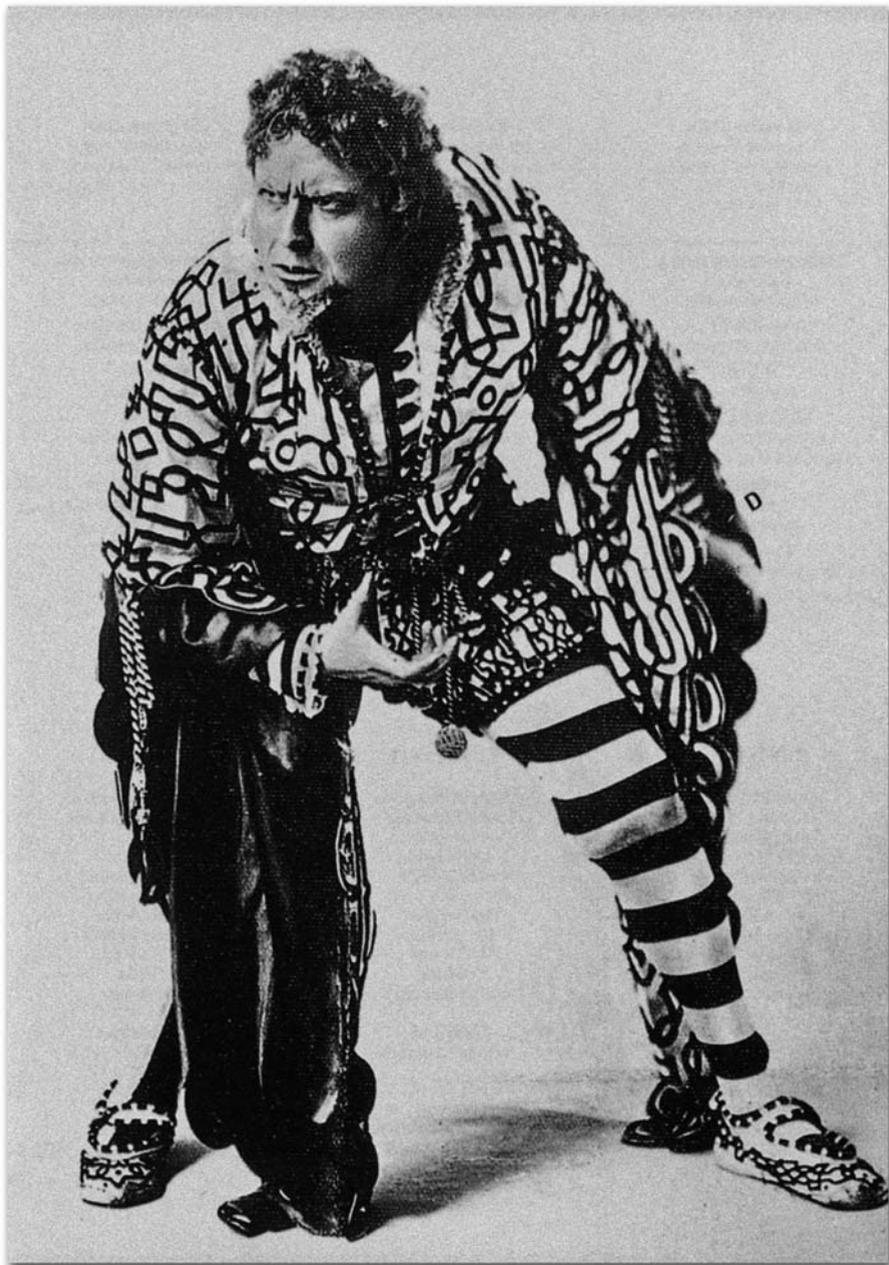
Peraltro il buffone può solo beffare, e l'unico modo in cui può realizzare i suoi propositi è quello di servirsi del pugnale di un sicario. Per questo l'unico duetto in cui egli intrattiene un reale rapporto di scambio con un altro personaggio dell'opera è quello con Sparafucile, grande pezzo drammatico in cui ogni convenzione salta per aria, essendo costruito su un lungo dialogo in stile *parlante*: sopra le voci dei due interlocutori scorre una sinistra melodia in Fa maggiore di un violoncello e un contrabbasso. Tutto è scuro, tutto è sinistro: la tessitura degli archi che accompagnano su una figura ostinata, cui si aggiungono nella seconda parte clarinetti e fagotti, non passa mai il Do<sub>3</sub> se non nelle ultime battute, dunque le voci insieme ai due archi gravi si fondono in un mare di cupezza.

Questa strategia dei duetti, da cui manca un confronto diretto fra servo e signore, enfatizza dunque la solitudine di Rigoletto: nella mancanza di dialogo col duca è il buffone a farsi carico di una dimensione interiore gigantesca, proprio perché ognuno va per la propria strada a partire dall'inizio. Il signore interferirà sempre con le sorti di Rigoletto, ma come una volontà immanente.

#### 8. «Una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta»

Parole verdiane che sono tutte un programma, specie «senza riguardo a convenienze di sorta»,<sup>22</sup> adattissime dunque al trattamento formale subito da *Le roi s'amuse* dal quale sortì *Rigoletto*. Esse peraltro non sono riferite al dramma di Hugo, ma a un soggetto amatissimo da Verdi, che proprio in quegli anni lo prese più seriamente in considerazione, tanto da incaricare Cammarano di trarne un libretto. Si trattava della *History of King Lear*, e la prescrizione accompagnava un preciso programma per tale riduzione (una 'selva') di Verdi stesso, che l'inviò allo scrittore napoletano il 28 febbraio del 1850, proprio nel momento in cui stava più intensamente pensando a Hugo. Si rilegga il titolo di questo paragrafo e vi si accosti l'estratto di una lettera rivolta al librettista muranese, l'8 maggio 1850:

<sup>22</sup> Verdi a Cammarano, lettera del 28 febbraio 1850, in *I copialettere di Giuseppe Verdi* cit., p. 478.



Carlo Galeffi (1885-1961) nel costume di Rigoletto, ruolo affrontato per la prima volta al San Carlo di Napoli nel 1909. Esordì a Fermo (1907) nella *Favorita* (Alfonso). Tra gli altri suoi grandi ruoli: Posa, Renato, Boccanegra, Don Carlo (*Ernani*), Tonio, Telramund, Amfortas. Partecipò alle prime rappresentazioni del *Nerone* (Fanuel) di Boito, *Isabeau* (Faidit) e *Parisina* (Nicolò d'Este) di Mascagni.

Oh *Le roi s'amuse* è il più grande soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!<sup>23</sup>

La lettera fu scritta due mesi dopo l'altra, ma conosciamo una missiva di Tito Ricordi del 13 aprile 1850 in cui offre a Filippo Danzinger, direttore del teatro di Trieste «una nuova Opera che il sudd.° Maestro [Verdi] sta componendo per me sopra soggetto tratto da una tragedia di Skaspeare [sic]». <sup>24</sup> Da qui in poi si perdono le tracce del *Lear* sino a che Verdi stesso non informa l'amico Carcano di aver accantonato il progetto, nel giugno dello stesso anno: *Le roi s'amuse* aveva definitivamente preso il sopravvento.

Ma fu ciò che realmente accadde? Vale la pena di rileggere, in proposito, l'opinione di Julian Budden che, da buon inglese, serba costantemente un'attenzione particolare al lungo e complesso rapporto tra Verdi e Shakespeare:

*Le roi s'amuse* non costituiva una novità per Verdi, l'aveva più di una volta preso in considerazione ritenendolo adatto per un'opera, ma fu solo quando dovette abbandonare temporaneamente il *Re Lear* che se ne innamorò. È troppo immaginoso supporre che la nuova vampata d'entusiasmo per il dramma di Victor Hugo abbia avuto origine dallo stesso impulso creativo che aveva spinto Verdi a cimentarsi con Shakespeare? Il raggio di luce che aveva penetrato i meandri nascosti di *Re Lear* non si è puramente rivolto ad illuminare *Le roi s'amuse*? Entrambi i drammi vertono sulla paternità. Il buffone di corte è tratto distintivo di entrambi. [...] *Rigoletto* potrebbe anche essere considerato un *Re Lear* mancato.<sup>25</sup>

Non mi pare affatto un'ipotesi troppo immaginosa, anzi vari indizi la rendono attrattiva e proverò ad esporli, senza pretendere che le riflessioni seguenti siano altro che suggestioni per ulteriori approfondimenti.

È anzitutto notevole che Cammarano, già impegnato col libretto shakespeariano, avesse ricevuto il compito di ridurre anche la *pièce* di Hugo, non appena la Fenice commissionò una nuova opera a Verdi (fu solo in marzo che il lavoro venne girato a Piave). Mi pare che ciò confermi come il compositore sentisse pienamente l'affinità dei soggetti («*Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!!!», appunto). Aggiungerei poi a quanto nota Budden, che non solo la figura del buffone distingue ambo i drammi, ma lo stesso ambiente di corte, pervaso di cinismo e ambizione, è lo sfondo imprescindibile in cui operano i protagonisti.

Riflettendo sulla tragedia della paternità, mi pare che Gilda abbia per statuto, quale figlia unica, le caratteristiche di Cordelia, terza figlia di Lear, e che per natura non possa sottrarsi alle leggi dell'amore, ma a quelle filiali concepite come assoluto dovere: per questo va contro al padre. Si rileggano le parole con cui Cordelia, nella scena iniziale, rifiuta apertamente di camuffare i propri principi e i propri sentimenti, come Goneril e Regan hanno appena fatto per ottenere il loro terzo d'eredità, e dichiara pre-

<sup>23</sup> ABBIATI, *Giuseppe Verdi* cit., II, p. 62.

<sup>24</sup> MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 200.

<sup>25</sup> JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1978; trad. it.: *Le opere di Verdi*, Torino, EDT/Musica, 1985-1988, I, Da «*Oberto*» a «*Rigoletto*», p. 528.

ventivamente, come legge naturale, la parità di doveri fra l'amore verso il genitore e verso chi la sposterà:

Obey you, love you, and most honour you.  
 Why have my sisters husbands if they say  
 they love you all? Haply when I shall wed  
 that lord whose hand must take my plight shall carry  
 half my love with him, half my care and duty.  
 Sure, I shall never marry like my sisters,  
 to love my father all.<sup>26</sup>

Rigoletto, dal canto suo, ama Gilda di un amore assoluto che non ammette repliche, così come Lear che, nel momento della disillusione, viene colto dal furore per non essere stato adulato come s'attendeva, e replica a Kent, che osa prendere le parti di Cordelia:

I loved her most, and thought to set my rest  
 on her kind nursery.  
 (To Cordelia)

Hence, and avoid my sight!<sup>27</sup>

Quanto peso avranno poi gli organi della vista nel *Lear*: non vedono gli occhi del re, per sinestesia, quanto le parole delle due figlie maggiori celano (la ribellione), e non sono nemmeno in grado di riconoscere Kent, che riammette al suo servizio dopo averlo discacciato. Ancora occhi nell'azione parallela che riguarda il povero Gloucester, colpevole anch'egli di non aver saputo distinguere l'assoluta lealtà del primogenito Edgar dalla maligna ambizione del bastardo Edmund, ideatore della trama che avrà come conseguenza la scena cruenta dove gli verranno cavati a forza gli occhi dall'orbita. «Out, vile jelly» («Via, vile gelatina») esclama il carnefice Cornwall: l'accecamiento è reale ma ha l'evidente portata metaforica che lo lega all'azione principale, dove l'altro padre, accecato moralmente, non ha saputo distinguere la sincerità dall'adulazione.

Come non vedere baluginare il riflesso di questo complesso intreccio nel rifiuto da parte di Rigoletto di accettare la realtà? nel suo essere egli stesso privato della facoltà di vedere da una benda portagli dai cortigiani, che maschera un prevedibile inganno? nel suo non comprendere, o non voler accettare, la realtà affettiva di Gilda, incomprendimento che trascinerà ambedue nel baratro?

9. «*Se un pazzo è nobile o plebeo?* Lear risponde: *È un re; è un re!!*»

«Pazzo», nell'accezione di Verdi intento a immaginare il proprio Lear,<sup>28</sup> corrisponde al *Fool* di Shakespeare: trovo suggestivo che il musicista avesse inserito fra le parti prin-

<sup>26</sup> *The History of King Lear*, 1.90-96, in WILLIAM SHAKESPEARE, *The complete Works*, a cura di Stanley Wells e Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 911.

<sup>27</sup> *Ivi*, 1.116-117, p. 912.

<sup>28</sup> L'espressione è tratta dal programma del *Lear* inviato da Verdi a Cammarano in allegato alla lettera del 28 febbraio 1850, in *I copialettere di Giuseppe Verdi* cit., p. 478.



Giuseppe De Luca nel costume di Rigoletto. De Luca (1876-1950) esordì a Piacenza (1897) nel *Faust* (Valentino). Tra i maggiori baritoni del suo tempo, partecipò alle prime rappresentazioni di *Adriana Lecouvreur* (Michonnet) di Cilea, *Siberia* (Gleby) di Giordano, *Madama Butterfly* (Sharpless) di Puccini, *Goyescas* (Paquiro) di Granados, *Nozze di leggendia* (principe Gualberto) di Franchetti.

cipali proprio il *Fool* che accompagna Lear in tante vicissitudini del *play*, e che avesse immaginato per *Lear*, nella riduzione spedita a Cammarano, un duetto conclusivo tra padre e figlia ambientato nella prigione, scena che manca in Shakespeare. Colpisce soprattutto la frase «Lear senza badare a chi arriva solleva il cadavere di Cordelia».<sup>29</sup> Sono segni di come nella sua mente maturasse un posto speciale per due luoghi drammatici per antonomasia del *Rigoletto*: il padre che perde l'unico bene autentico, e un buffone che viene elevato di rango.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 482.

Di fronte a questa costellazione il duca di Mantova rivela un'assoluta inconsistenza. Di più: par quasi una sorta di fantasma che abita la mente di Rigoletto. Rispetto a Shakespeare dove

Lear parla con un affetto curiosamente intimo e senza riguardo per la dignità, quasi che le parole del buffone fossero una sua allucinazione [...]; ed è vero che il buffone funge praticamente da seconda personalità esternata dal re,<sup>30</sup>

in Verdi il rapporto fra servitore e padrone viene quasi rovesciato. Rigoletto contiene in sé sia il comico sia il tragico, mentre il suo contraltare rappresenta solo il brillante. La mediazione di Hugo stesso, nella ricezione di Shakespeare, mi sembra decisiva, specie quando afferma che

Shakespeare, c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de la poésie, de la littérature actuelle.<sup>31</sup>

Non solo: il potente-marionetta si muove sempre, musicalmente e drammaticamente, come uno se lo aspetta, intona ballate e fatue canzoni. Ha persino le stesse reazioni del suo buffone, ma le rivela dopo. Rigoletto, nel finale dell'atto primo, torna sui suoi passi e borbotta tra sé e sé: «Riedo!... perché?», percosso dal motto della maledizione. All'inizio dell'atto successivo il duca dichiara:

Ella mi fu rapita!  
E quando, o ciel?... Ne' brevi istanti, prima  
che un mio presagio interno  
sull'orma corsa ancora mi spingesse!...

Ed è significativo che questa scena, la quale per il prevedibile divieto della censura sostituisce quella del dramma originale in cui Blanche entra nella camera del re, sia assente in Hugo: sono Piave e Verdi, dunque, che lo spingono a tornare verso la casa del buffone. Il duca, peraltro, non deve far fatica per ritrovare la sua 'amata', vista la devozione dei suoi scherani, e avrà ben modo di consolare atrocemente «il pianto della [sua] diletta».

Rigoletto è dunque più che il rovescio di un *Fool*, mi pare un matto che «è un re», per mutuare le parole della riduzione verdiana del *Lear*: concepisce un piano di vendetta contro un signore inconsistente, si conquista un livello di dignità versando lacri-

<sup>30</sup> WILLIAM EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto & Windus, 1953; trad. it.: *Sette tipi di ambiguità*, Torino, Einaudi, 1965, p. 97.

<sup>31</sup> VICTOR HUGO, *Préface à Cromwell*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 75. Sul ruolo di mediatori tra Shakespeare e la cultura italiana di Victor Hugo e del figlio François-Victor cfr. JAMES HEPOKOSKI, *Boito and E.-V. Hugo's «Magnificent Translation»: A Study in the Genesis of the «Otello» libretto*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 34-59; MICHELE GIRARDI, *Fonti francesi del «Falstaff» e alcuni aspetti di drammaturgia musicale*, in *Arrigo Boito*, atti del convegno nel centocinquantesimo della nascita, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 395-430 (trad. inglese: *French Sources of «Falstaff» and Some Aspects of Its Musical Dramaturgy*, «Opera Quarterly», vol. 11/3, 1995, pp. 45-63).

me, sudore e sangue, e se la maledizione lo stronca, tuttavia non cancella tutto il travagliato processo che lo porta ad esclamare: «O come invero qui grande mi sento», immerso nei lacerti di una tempesta che malintende.

Ben altro effetto aveva avuto la tempesta nell'animo di Gilda: il baluginare di quei lampi accompagnava il tumulto del suo animo, vero pedale tragico per un gesto nobile come il sacrificio. Una decisione eroica presa nel contesto di una natura nemica, di fronte a una miserabile stambergia, mentre in orchestra risuonano accordi brevi, con le quinte vuote in guisa di bordone. Un clima musicale di depravazione che Wolfgang Osthoff ha mirabilmente descritto, paragonando quegli accordi che si muovono esitanti, punteggiati dal suono stridulo dell'oboe, all'evocazione di un suono di ghironda («Drehleiermusik», es. 5 A):<sup>32</sup>

ESEMPIO 5 A – n. 13, bb. 1-4

ESEMPIO 5 B – n. 13, bb. 39-41

Ciò che caratterizza l'attacco e il successivo sviluppo di questa 'Scena' è il piede dattilico (- ~) che imprime un pigro movimento a una catena d'accordi statici su cui si scatenano gli elementi, e che regge anche le voci del coro che vocalizza a bocca chiusa (es. 5 B). Torniamo al primo duetto tra padre e figlia, e precisamente alla cabaletta «Veglia, o donna», per cogliere un suggestivo arco che attraversa la partitura e, al tempo stesso, l'intera azione drammatica:

ESEMPIO 6 – n. 4, bb. 242-244

<sup>32</sup> WOLFGANG OSTHOFF, *Verdis musikalische Vorstellung in der Szene III, 4 des «Rigoletto»*, in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma/Milano, Istituto di studi verdiani-Ricordi, 1987, pp. 57-73. La ghironda, nel Rinascimento, era chiamata «viola da orbo», perché veniva di norma usata da suonatori ciechi per accompagnare il canto. Tornata in auge come strumento pastorale presso l'aristocrazia francese nel secolo XVIII, ridivenne stru-

Nella cabaletta del duetto (es. 6) la formula d'accompagnamento degli archi al canto di Rigoletto, per piedi dattilici regolarmente alternati a piedi spondaici, segue immediatamente il breve quanto concitato scambio fra il baritono, che avverte un senso di minaccia, e la serva Giovanna. Essa scompare quando Gilda risponde al padre («Quanto affetto!..») e riprende per quattro battute, prima che questi s'interrompa nuovamente (ed è il momento in cui il duca, gettando una borsa a Giovanna, sgattaiola all'interno della casa). Non la troviamo in altri punti perché essa traduce in segno drammatico-musicale un presagio di sventura, che si realizza nella scena dell'osteria: qui della formula ritmica rimane solo un inquietante lacerto ma è quanto basta, perché oramai ogni illusione di serenità non ha più ragion d'essere.

Ma si noti inoltre, guardando l'es. 6, come la successione di dattili e spondei (- ~ - -) abbia un celeberrimo precedente in Beethoven, autore amatissimo da Verdi e a lui consentaneo, per l'espressione assoluta di valori drammatici nella musica:

ESEMPIO 7 – BEETHOVEN, Sinfonia n. 7, II. *Allegretto*, bb. 1-6<sup>33</sup>

Fl., Ob., Cl., Fag., Cor.

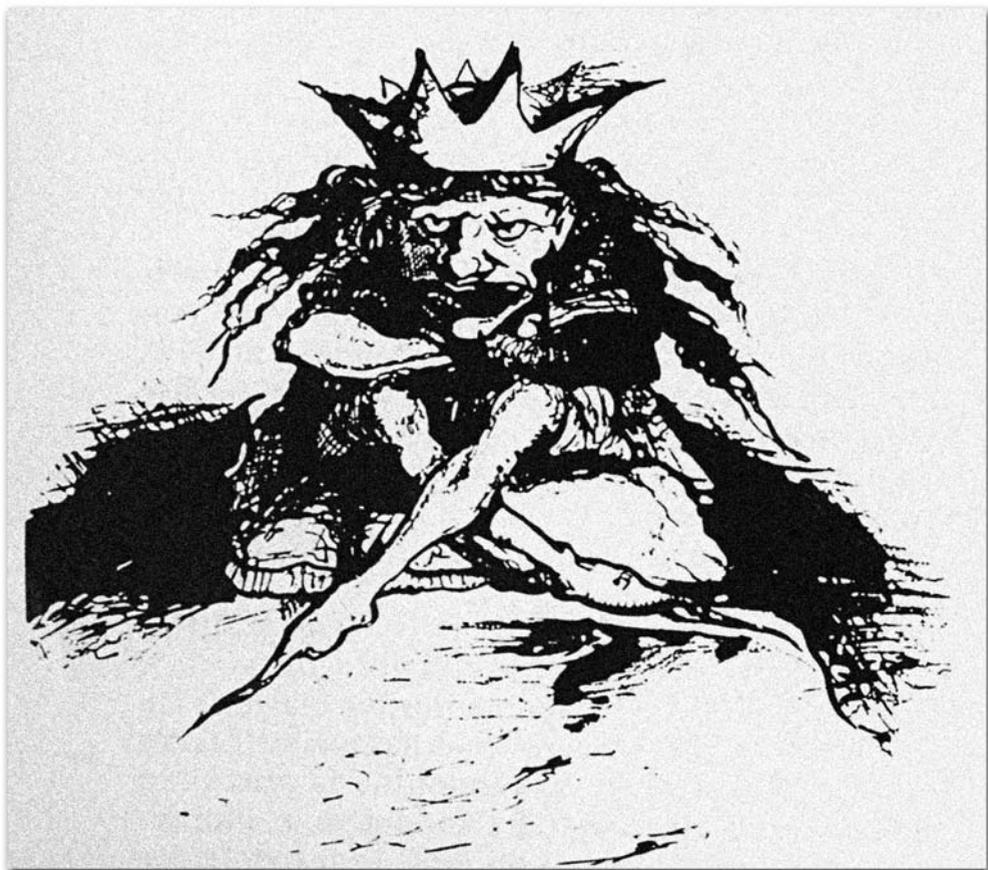
Vle., Vlc., Cb.

Quella sezione del duetto è intrisa di una tragica ironia: la raccomandazione alla serva corrotta, intonata con voce soave quale in nessun altro momento dell'opera gli sentiremo, suona come il più cupo presagio del Rigoletto-padre, che sa già dentro di sé che perderà la figlia. In riva al Mincio, atmosfera a entrambi fatale, c'è un barlume di civile speranza, perché Gilda è indotta al sacrificio nel vedere il pianto rigare le gote di una prostituta come Maddalena («Che! piange tal donna!... Né a lui darò aita!...»). Ma proprio quel presagio nato all'interno delle pareti domestiche, altrimenti sicure, si sta avverando. Il riferimento a Beethoven è consciamente attuato da Verdi per comunicare il passo implacabile del destino mediante uno schema ritmico ostinato (ess. 6 e 7): la cieca ostinazione di Rigoletto è tratto distintivo dell'opera ed è ineluttabile come il suo destino, qui tradotto in una penetrante quanto raffinata metafora sonora.

«Ah mio ben solo in terra»: se Lear ha tutto e tutto lascia, Rigoletto ha solo una figlia, ma la sua perdita è più radicale, più romantico il suo agire, più oscura, anche se altrettanto tragica, la conclusione. 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*, il senso ultimo della *maledi-*

mento popolare nel secolo successivo, e come tale fu immortalata da Schubert nel *Leiermann*, ultimo *Lied* della *Winterreise* (1822), e da Donizetti in *Linda di Chamounix* (1842).

<sup>33</sup> LUDWIG VAN BEETHOVEN, VII<sup>e</sup> Symphonie, Paris, Heugel & Cie, © 1951, p. 68.



Disegno di Hugo sul manoscritto di *Le roi s'amuse*.

zione. 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 Carlo, oppure il costume ieratico di Ramfis, gran sacerdote che condanna Radamès e Aida. Contro di essa, in un utopico tentativo di riconciliazione, il soprano del *Requiem* invocherà invano «Libera me».

Guido Paduano

## Divertimento e dolore da Hugo a Verdi

*dedicato alla memoria di Francesco Orlando*

### I

In *Rigoletto*, come nel suo ipotesto *Le roi s'amuse*, è nettissima l'opposizione delle categorie morali, quale solennemente si esprime nel verso con cui il protagonista commissiona a Saltabadil/Sparafucile l'omicidio del re/duca, e che anche Michele Girardi ha messo al centro dell'attenzione nel saggio compreso in questo stesso volume: «Il s'appelle le crime, et moi le châtement» (IV.3; Piave traduce alla lettera).

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

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

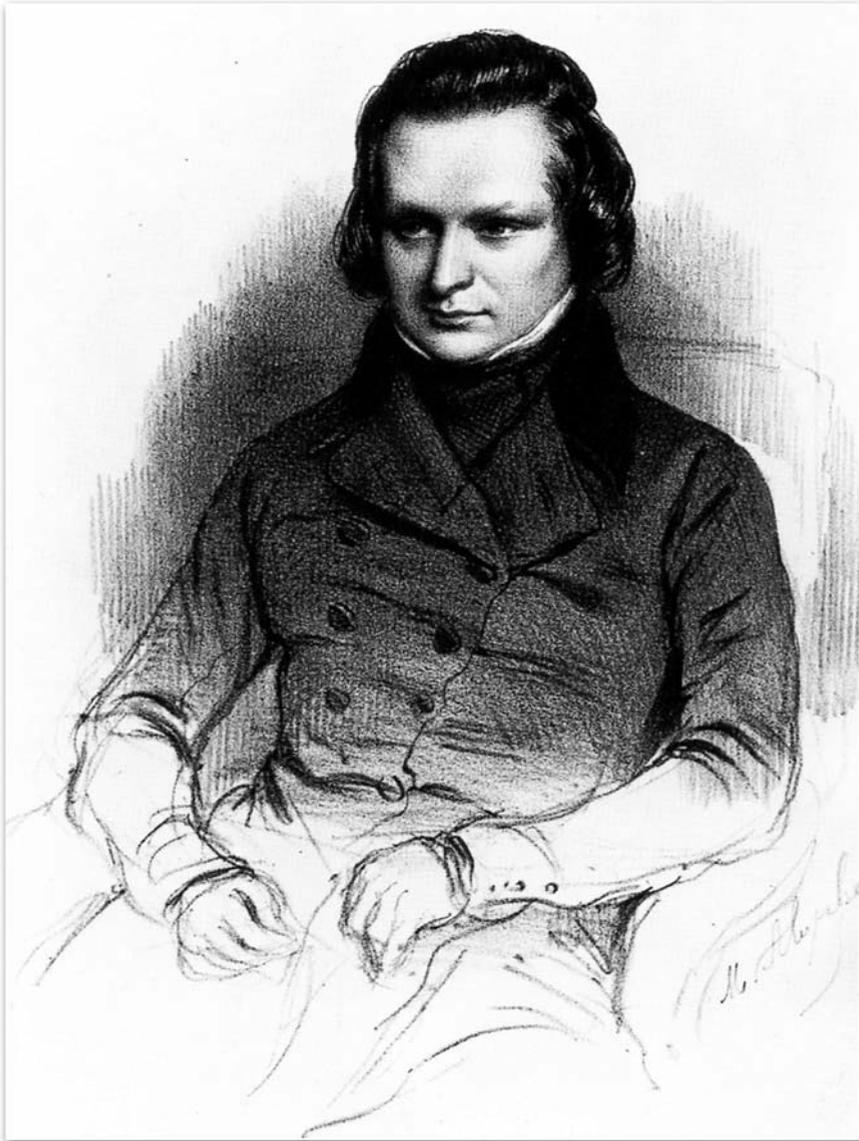
Ton père! mon bouffon! mon fou! mon Triboulet!  
Ton père! Il est à moi! J'en fais ce qui me plaît!  
Il veut ce que je veux!<sup>1</sup>

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

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

---

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



Victor Hugo in una litografia di Marie-Alexandre Alophe (1812-1883). Dalla produzione hugoliana (drammi e romanzi) derivano i libretti di dozzine di opere (anche novecentesche), tra le quali: *Ernani* (Verdi, Gabussi, Mazzucato); *Rigoletto* (da *Le roi s'amuse*); *Il giuramento* di Mercadante, *La Gioconda* di Ponchielli, *Angelo* di Bruneau (da *Angelo, tyran de Padoue*); *Lucrezia Borgia* di Donizetti (da *Lucrece Borgia*); *Maria regina d'Inghilterra* di Pacini, *The Armourer of Nantes* di Balfe, *Maria Tudor* di Gomes (da *Marie Tudor*); *La Esmeralda* (Louise Bertin su libretto di Hugo, Mazzucato, Dargomyžskij, Chausson), *Quasimodo* di Pedrell, *Notre-Dame de Paris* di Cocciantè, *Quasimodos Hochzeit* di Rainer Böhm (da *Notre-Dame de Paris, La Esmeralda*); *L'uomo che ride* di Pedrollo (da *L'homme qui rit*); *Marion de Lorme* (Bottesini, Pedrotti, Ponchielli); *Ruy Blas* (Franchetti, Braga, Marchetti), *Folco d'Arles* di De Giosa, *Don César de Bazan* di Massenet (da *Ruy Blas*); *Torquemada* di Rota; *Les misérables* di Claude-Michel Schönberg); *Quatrevingt-treize* di Antoine Duhamel. A Hugo à l'Opéra ha dedicato un fascicolo speciale (n. 208) «L'Avant-Scene Opéra».

La trasformazione del re di Francia Francesco I in un anonimo duca di Mantova si è alleata alla condensazione melodrammatica nel portare alla soppressione di quella che in Hugo era invece, da parte di Triboulet, una vasta ebbrezza del potere in proporzione del livello qualitativo del potere abbattuto; essa si manifestava nella prima scena dell'atto quinto, che contiene la febbrile attesa del *corpus delicti*, attraverso la dissamina del ruolo del re creduto ucciso, fulcro dell'equilibrio planetario, responsabile ultimo della guerra o della pace universale (v.1):

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

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

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

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

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

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

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

E peraltro la nobiltà, oggetto d'odio perché, culturalmente omogenea al sovrano, lo autorizza e ne è autorizzata alle medesime nefandezze, è insieme anche oggetto di disprezzo perché vittima compiacente di quel medesimo sovrano, ruffiana dei suoi piaceri sul corpo delle proprie donne (III.3):

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

## II

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

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

Consideriamo intanto il primo punto.

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

In Hugo tuttavia non occorre attendere che questa maledizione scateni le contraddizioni del buffone: che il divertimento da lui architettato non sia per nulla omogeneo

a quello che prova, lo diceva lui stesso subito, rispondendo alla frase un po' naïve del re «Je suis heureux. Et toi?» (I.2).

Considérablement.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Un altro uomo è infatti quello che custodisce in segreto con la più grande tenerezza, idoleggiandone la virtù verginale, la figlia avuta da una moglie adorata e precocemente morta; e tanto è un altro uomo rispetto al buffone che, se quest'ultimo aveva dei tratti di Jago, a illustrare la profondità emotiva del Triboulet marito e padre lo stesso capolavoro shakespeariano offrirà il paradigma nobile e commovente di Otello: la sublime definizione della nascita dell'amore che Otello contrappone ai sospetti di strego-

neria («She lov'd me for the dangers I had pass'd, / and I lov'd her that she did pity them», 1.3)<sup>3</sup> rivive – almeno nella sua prima parte – nelle parole di Triboulet quando ricorda che la moglie «m'aima pour ma misère et ma difformité» (II.3), mentre la parola chiave della seconda parte è esplicitata da Piave: «per compassion m'amò» (I.9).

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

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

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

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

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

Ainsi la paternité sanctifiant la difformité physique, voilà *Le roi s'amuse*; la maternité purifiant la difformité morale, voilà *Lucrece Borgia*.<sup>4</sup>

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

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

Ma padre e buffone hanno inquietanti interferenze, che vanno al di là dell'equivoco dei cospiratori: il padre, tornato indietro per un presentimento appunto della sollecitudine paterna, viene ingaggiato nel consueto ruolo di buffone dai cortigiani pronti a in-

<sup>3</sup> 1.3.166-167, *ivi*, p. 825.

<sup>4</sup> VICTOR HUGO, *Lucrece Borgia*, Paris, Renduel, 1833, p. VII («Euvres de Victor Hugo. Drame»).

ventare che la vittima del rapimento progettato sia la moglie di Cossé: Piave esplicita che la cosa rientra nella *routine* del divertimento: «Qui ne condusse *ridevol* cosa... / tòrre a Ceprano vogliam la sposa», I.15), e lo stesso Cossé/Ceprano avvalora a denti stretti la finzione mettendo a disposizione la propria chiave.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In ogni caso da questo punto in poi la tematica del riso scomparirà di fronte alla tradizionale e aristocratica *revenge tragedy*, che ha il suo punto di partenza nell'arrivo precipitoso di Blanche/Gilda dalla stanza del seduttore, e l'espressione già definitiva nel monologo del buffone, che non a caso inizia con «*Ô douleur*» (III.4): l'opera italiana ne ha tralasciato i versi iniziali, ma lo ha ripreso con forza a partire da quello che in *Rigoletto* è l'*incipit* del cantabile «Solo per me l'infamia» (II.6), con la stretta successiva «Piangi, fanciulla, piangi», che rievoca la funzione valoriale del pianto in antitesi all'abiezione del riso.

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

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

### III

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

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

In Verdi queste espressioni non hanno riscontro diretto (tranne in un coretto anonimo «Tutto è gioia, tutto è festa», I.5); ma non sarebbe troppo sbagliato, credo, dire che il loro riscontro sta nella lucentezza del timbro tenorile, che in modo doppiamente anomalo dà voce al re libertino. Come si sa, le figure detentrici del potere hanno in Verdi



Adrien Moreau (1843-1906), Incisione per *Le roi s'amuse* (t; M. de Saint-Vallier, François 1<sup>er</sup> e Triboulet) di Hugo. Jean-Adolphe Beucé (1818-1875; disegnatore)-Laly (incisore). François 1<sup>er</sup> e Blanche. Stampa da *Oeuvres illustrées de Victor Hugo*, Paris, J. Hetzel, 1853.

voce grave, con l'eccezione del Carlo VII di *Giovanna d'Arco*, caratterizzato però dalla incapacità di difendere la sua corona e dal vivo desiderio di deporla, e del Riccardo di *Un ballo in maschera*, dove l'esercizio dell'autorità da parte di un sovrano illuminato, che si considera il padre dei suoi sudditi, entra in dolorosa collisione con la coscienza della trasgressione, vale a dire della passione adulterina. Ma in *Rigoletto*, lo abbiamo già visto, c'è il vuoto dell'autorità politica, e il potere si identifica con la trasgressione: dunque l'io che pronuncia la frase «Egli è *Delitto*, *Punizion* son io» (III.4) arroga alla propria voce (grave) il possesso dei valori trasgrediti.

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

In effetti, Piave eredita da Hugo la peculiarità dell'inizio *ex abrupto*, quando il libertino sorprende l'ingenua dichiarazione d'amore che la giovane fa alla sua custode, e

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

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

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

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

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

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

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

Le sceptre que la mort vous donne et vous reprend,  
la gloire qu'on ramasse à la guerre en courant,  
se faire un nom fameux, avoir de grands domaines,

être empereur ou roi, ce sont choses humaines;  
il n'est sur cette terre, où tout passe à son tour  
qu'une chose qui soit divine, et c'est l'amour!

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

Al di là dell'impeccabile resa di Piave – dell'eleganza con cui sono cassati i tratti individualizzanti di Francesco I, compresa l'aspirazione all'impero – è importante avvertire l'autenticità di queste parole, il loro valore forzante rispetto alla struttura fittizia che il re/duca appronta per compiacere l'amata: giacché che cosa ha a che fare con *potenza e trono* lo studente Gaucher Mahiet, ovvero Gualtier Maldè?

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

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

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

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

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

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

Ma in Verdi le cose non stanno allo stesso modo, e non solo perché il manifesto non è svilito dalla compresenza col mercimonio, ma, in positivo, perché è confermato

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

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

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

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

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

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

L'accento alla virtù costituisce un altro spostamento dalla sfera affettiva del padre a quella dell'amante – in Hugo era infatti Triboulet che apostrofava Blanche come

«Âme par qui mon âme à la vertu remonte»; quello alla costanza, non più «tiranna del cuore», né «morbo crudele», trasferisce allo statuto dell'oggettività la più irrealista fantasia di Blanche, e dunque la più mordente ironia tragica (II.4):

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

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

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

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

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

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

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

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



Triboulet (Nicolas Ferrial o Févrial o Feurial; 1479-1536), il buffone di Francesco I, in un ritratto della scuola di Jean e François Clouet (1530 c.). Chantilly, Museo Condé. Rabelais lo introduce nel *Tiers livre des faits et dicts héroïques du bon Pantagruel*, capp. 38, 45, 46; ed è per il 'responso' di Triboulet, qual è interpretato da Panurge, che s'intraprenderà (libro IV) la ricerca della «Dive Bouteille».

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

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

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

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

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

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

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

Ecco dunque che il tenore regredirà di nuovo a libertino, di nuovo uniformandosi al personaggio di Hugo, nell'incontro con Maguelonne/Maddalena, sorella del sicario. In Hugo è detto esplicitamente che questo incontro (IV.2) è una trappola organizzata dal buffone-burattinaio, ma in entrambi i testi è comunque lui a farne lo strumento per disamorare la figlia, facendole toccare con mano l'indegnità del suo amato. In effetti Blanche/Gilda è colpita a morte dalle parole d'amore rivolte a un'altra donna («Mais

c'est abominable, il dit à cette femme / des choses qu'il m'avait déjà dites à moi» = «Ah! così parlar d'amore / a me pur l'infame ho udito», IV.2/III.3): un orecchio più scaltrito del suo avvertirebbe peraltro una differenza, un andare sopra le righe che fa di questo corteggiamento, dove il sovrano è travestito da ufficiale, qualcosa non di falso, ma di sfacciatamente falso, o meglio sarebbe dire di mimato, di parodiato, in base alla conoscenza di un codice comune da parte dei due presunti innamorati: il dilettaante e la professionista della scambiabilità dell'oggetto sessuale.

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

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

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

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

#### IV

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In un'altra occasione risultano decisive le risorse del linguaggio musicale: il recitativo che introduce «Caro nome» («Gualtier Maldè, nome di lui sì amato, / scolpisciti nel cuore innamorato!», I.13) traduce *ad verbum* una frase del modello, ma l'immenso ri-

<sup>5</sup> *The Tragedy of Othello* cit., 1.3.292-293, p. 826.

lievo acquisito dal cantabile sposta in modo altrettanto rilevante il sistema delle opposizioni che comunque agiscono in questo incantevole ritratto di adolescente, concedendole appena prima del trauma un lampo di gioia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Accettiamo perfino *rubello* in forza dei valori ritmici della melodia, della rapidità inarrestabile che ne viene trasmessa, e che nei confronti di Hugo è paradossalmente insieme antifrastica ed esplicativa: nel modello infatti Blanche esita a lungo di fronte alla «tentazione» del sacrificio, le oppone le ragioni del vivere e il brivido della paura fi-

sica: tutto questo è travolto dalla linea precipitosa che la sua scelta assume nell'opera, e passa sopra a tutti gli ostacoli perché tacerli è il solo modo di affrontarli.

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

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

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

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

# RIGOLETTO

Libretto di Francesco Maria Piave

Edizione a cura di Federico Fornoni,  
con guida musicale all'opera



Francesco Maria Piave. Piave (1810-1876) scrisse per Verdi *Ernani*, *I due Foscari*, *Macbeth* (con A. Maffei), *Il corsaro*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Simon Boccanegra*, *Aroldo* (rifacimento di *Stiffelio*), *La forza del destino*. Tra gli altri libretti: *Crispino e la comare* per i fratelli Ricci, *La schiava saracena* per Mercadante, *Il duca d'Alba* (con G. Peruzzini), *Lorenzino de' Medici* e *Allan Cameron* per Pacini.

# Rigoletto, libretto e guida all'opera

a cura di Federico Fornoni

Tratto dal *drame* di Victor Hugo *Le roi s'amuse* (Parigi, Comédie-Française, 22 novembre 1832), *Rigoletto* andò in scena per la prima volta l'11 marzo 1851 al Teatro La Fenice di Venezia. Il successo di pubblico e di critica fu pieno, tuttavia parte della stampa deplorò la scelta del soggetto e la qualità poetica del libretto. Gli ingiusti attacchi furono dunque indirizzati contro Francesco Maria Piave, il quale si era limitato a seguire le perentorie indicazioni di Verdi. L'argomento fu infatti scelto con decisione dal compositore e da lui strenuamente difeso di fronte alle difficoltà mosse dagli organi censori per ragioni di ordine morale. Per quanto riguarda la versificazione, al musicista interessava l'«effetto» prodotto dalle posizioni drammatiche, non il «merito letterario e poetico». In questo senso riteneva *Rigoletto* «il miglior soggetto [...] che io m'abbia finora posto in musica»,<sup>1</sup> giudizio confermato a distanza di alcuni anni:

Voi sapete che da dodici anni sono accusato di mettere in musica i più pessimi libretti che siano stati fatti e da farsi, ma (vedete l'ignoranza mia!) io ho la debolezza di credere, per esempio, che il *Rigoletto* sia uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno.<sup>2</sup>

A causa dei problemi imposti dalla censura, la genesi del libretto fu piuttosto complessa e, almeno fino all'unità d'Italia, il lavoro di Piave venne sottoposto in occasione di varie rappresentazioni a pesanti interventi, che si spinsero fino a mutare completamente il testo letterario e a generare versioni corrotte. Ciò nonostante il libretto stampato in occasione della prima, che utilizziamo come fonte principale della presente edizione, rispecchia piuttosto fedelmente le scelte degli autori.<sup>3</sup> Il punto più importante concepito diversamente da Verdi è l'inizio dell'atto secondo, scorcio in cui avrebbe voluto mostrare Gilda e il duca nella stanza di quest'ultimo, come accade nella fonte. Consapevole che una simile situazione mai avrebbe passato il vaglio delle autorità, il compositore decise di autocensurarsi, sostituendola con l'aria del tenore.

Nell'edizione che qui si propone i nomi dei personaggi abbreviati nella fonte vengono sciolti e riportati nella loro integrità, sono mantenute così come si presentano nel

---

<sup>1</sup> Lettera ad Antonio Somma del 22 aprile 1853. Si cita dalla fondamentale monografia di MARCELLO CONATI, «*Rigoletto*». *Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 73.

<sup>2</sup> Lettera a Cesarino De Sanctis del 7 febbraio 1856 (*ivi*, p. 74).

<sup>3</sup> «RIGOLETTO / *Melodramma* / DI F. M. PIAVE / *Musica* / DI GIUSEPPE VERDI / *Da rappresentarsi / al Gran Teatro La Fenice / nella stagione / di Carnovale e Quadragesima / 1850-51 / [fregio] / Venezia / nella tipografia Gaspari.*».

testo le lineette che segnalano le rime interne nei versi doppi (III.2 e III.6) o un emistichio sdrucchiolo nel verso doppio (I.12),<sup>4</sup> l'utilizzo delle maiuscole segue la punteggiatura, integrata ove assente, gli accenti sono corretti, ed emendati i pochi refusi. Si è inoltre provveduto ad uniformare le grafie dell'epoca (nello specifico la sostituzione della j con la i), e a segnalare in grassetto e colore grigio le porzioni di testo non musicate, e/o rimpiazzate. In nota (numeri romani) si riportano le varianti che compaiono in partitura,<sup>5</sup> mentre le cifre in esponente in numeri arabi fanno riferimento alla guida all'ascolto condotta sull'edizione critica.

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 67
	<i>Scena VII<sup>a</sup></i>	p. 74
ATTO SECONDO		p. 86
ATTO TERZO		p. 94
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 105
	<i>Le voci</i>	p. 107

<sup>4</sup> Non tutti gli emistichi sdrucchioli di versi doppi sono separati da lineette: queste mancano in «E se al carnefice», «Spettro terribile», «Vendetta chiedere», «Non più, arrestatelo» (I.6); in «La figlia, e ridesi» (I.9); in «È là. Miratela» (I.14); in «Rapir volessimo», «Saliamo, e rapidi», «Ma dove or trovasi» (II.2); in «Schiudete... ire al carcere» (II.7); mentre nel libretto della *première* compare indebitamente un trattino a p. 27: «No, vecchio, t'inganni, - ... un vindice avrai.».

<sup>5</sup> GIUSEPPE VERDI, «*Rigoletto*». *Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, © 1983 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 17). Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); una freccia significa che si modula; dalla medesima edizione e dalla sua riduzione per canto e pianoforte (*ivi*, 1985, rist. 2000) sono tratti gli esempi musicali; i luoghi citati sono individuati mediante la numerazione delle battute.

# RIGOLETTO

Melodramma  
di Francesco Maria Piave

Musica  
di Giuseppe Verdi

IL DUCA <i>di Mantova</i> [Tenore]	<i>Sig. Raffaele Mirate</i>
RIGOLETTO, <i>suo buffone di corte</i> [Baritono]	<i>Sig. Felice Varesi</i>
GILDA, <i>di lui figlia</i> [Soprano]	<i>Sig.<sup>a</sup> Teresina Brambilla</i>
SPARAFUCILE, <i>bravo</i> [Basso]	<i>Sig. Feliciano Ponz</i>
MADDALENA, <i>sua sorella</i> [Contralto]	<i>Sig.<sup>a</sup> Annetta Casaloni</i>
GIOVANNA, <i>custode di Gilda</i> [Mezzosoprano]	<i>Sig.<sup>a</sup> Laura Saini</i>
<i>Il conte di</i> MONTERONE [Baritono]	<i>Sig. Paolo Damini</i>
MARULLO, <i>cavaliere</i> [Baritono]	<i>Sig. Francesco Kunerth</i>
BORSA <i>Matteo, cortigiano</i> [Tenore]	<i>Sig. Angelo Zuliani</i>
<i>Il conte di</i> CEPRANO [Basso]	<i>Sig. Andrea Bellini</i>
LA CONTESSA, <i>sua sposa</i> [Mezzosoprano]	<i>Sig.<sup>a</sup> Luigia Morselli</i>
USCIERE <i>di corte</i> [Basso]	<i>Sig. Antonio Rizzi</i>
PAGGIO <i>della duchessa</i> [Mezzosoprano]	<i>Sig.<sup>a</sup> Annetta Modes Lovati</i>

Cavalieri, dame, paggi, alabardieri.

La scena si finge nella città di Mantova e suoi dintorni. Epoca, il secolo 16°.

NB. *Le indicazioni di destra e sinistra s'intendono sempre dal lato dello spettatore*

*Letture Benevolo.*

*Per circostanze speciali sento il bisogno di raccomandare alla tua indulgenza, piucch'altro mai, questo mio nuovo lavoro, e spero di non ingannarmi, confidando che non sarai per negarmela. Vivi felice.*

PIAVE.

## ORCHESTRA

Direttore. — *Mares Gaetano.*  
Vice-Direttore. — *Fiorio Gaetano.*  
Violino spalla al Direttore. — *Ballestra Luigi.*  
Primo dei secondi violini. — *Mozzetti Pietro.*  
Violino spalla al primo dei secondi. — *Brunetti Giuseppe.*  
Prima viola. — *Ghislanzoni Alessandro.*  
Primo violoncello. — *Da Rizzo Gaetano.*  
Primo contrabasso. — *Arpesani Giovanni.*  
Arpa. — *Trevisan Luigi.*  
Primo oboè e corno inglese. — *Salatti Domenico.*  
Primo flauto. — *Martorati Giovanni.*  
Ottavino. — *Salveti Angelo.*  
Primo clarino. — *Pezzana Lodovico.*  
Quartino. — *Mirco Domenico.*  
Primo fagotto. — *Cecconi Quinto.*  
Primo corno della prima coppia. — *Zifra Antonio.*  
Primo id. della seconda coppia. — *Marsola Placido.*  
Prima tromba. — *Fabris Gio. Battista.*  
Primo trombone. — *Molans Giuseppe.*  
Bombardone. — *Rizzoli Ferdinando.*  
Timpanista. — *Palazzoli Eligio.*

Maestro direttore dei cori

**CARCANO LUIGI.**

Pittore delle scene

**GIUSEPPE BERTOJA.**

Macchinisti

**FRATELLI CAPRARA.**

## ATTO PRIMO

## SCENA PRIMA

(Il DUCA e BORSA che vengono da una porta del fondo)

Sala magnifica nel palazzo ducale con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate; folla di cavalieri e dame in gran costume nel fondo delle sale; paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scroscii di risa di tratto in tratto.<sup>1</sup>

DUCA

De la mia bella incognita borghese<sup>2</sup>  
toccare il fin dell'avventura io voglio.

<sup>1</sup> n. 1. Preludio. *Andante sostenuto* – c, do.

Note ribattute che impattano contro accordi dissonanti: così comincia *Rigoletto*. Poche battute che contengono in nuce il potenziale drammatico sviluppato nel corso dell'opera, allorquando si configureranno come gesto sonoro della maledizione scagliata da Monterone contro il protagonista:

ESEMPIO 1 (n. 1, bb. 1-10)

Andante sostenuto

Ottone

Tr., Cor.

pp

ppp

Verdi ricorre a una sesta eccedente ('tedesca') e a una settima diminuita, che evidentemente ritiene correlate, visto che le colloca nella medesima posizione sia nell'esposizione sia nella ripetizione dell'idea principale. D'altra parte i due accordi hanno fra loro una sola nota divergente (nello specifico La<sup>b</sup> e La<sup>n</sup>). Il tipo di scrittura, seppur ancora svincolato da significati drammatici, è ben riconoscibile dal fruitore. La tonalità di do, l'adozione di note ribattute, la triplice scansioni, l'orchestrazione con tromba e trombone in primo piano, il rullo dei timpani, sono segnali che in musica evocano un destino incombente (si veda il celeberrimo primo movimento della Quinta Sinfonia di Beethoven dove si possono riscontrare alcune di queste scelte). In questo modo lo spettatore è avvertito prima dell'alzata del sipario che tutto già è segnato, secondo un tipico procedimento verdiano che ritroveremo, ad esempio, nella *Traviata*.

<sup>2</sup> n. 2. Introduzione. *Allegro con brio* – c, La<sup>b</sup>

L'azione prende il via con una festa nel palazzo ducale. L'orchestra tace e la banda interna attacca una vivacissima musica da ballo, una sorta di *galop*, sulla quale gli invitati passeggiano e danzano:

ESEMPIO 2 (n. 2, bb. 1-5)

Allegro con brio

Banda interna *ff*

BORSA

Di quella giovin che vedete al tempio?

DUCA

Da tre lune<sup>1</sup> 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 attraversan la sala)*

BORSA

Quante beltà!... Mirate.

DUCA

Le<sup>II</sup> 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

Né sventura per me certo saria.

DUCA

Questa o quella per me pari sono<sup>3</sup>  
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<sup>III</sup> amor, se non v'è<sup>IV</sup> libertà.

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

SCENA SECONDA

*(Detti, il conte di CEPRANO che segue da lungi la sua sposa servita da altro cavaliere. Dame e signori entrano da varie parti)*DUCA *(alla signora di Ceprano, movendo ad incontrarla con molta galanteria)*

Partite?... Crudele!

*segue nota 2*

Il contrasto con il clima tetro instaurato dal preludio non potrebbe essere maggiore. Giungono in scena il duca e Borsa intenti a parlottare fra loro, mentre la banda prosegue il suo ritmo incessante. Lo sfondo sonoro danzante, l'ingresso dei due privo di qualsiasi sottolineatura musicale, i loro discorsi inerenti ad avventure galanti e amanti, non sono certo scelte consuete per introdurre un personaggio nobile, tanto meno il tenore.

<sup>1</sup> «mesi».<sup>II</sup> «Ma».<sup>3</sup> *Allegretto* –  $\frac{6}{8}$ 

Ancor più insolito è il primo assolo del duca, cui si arriva quasi senza accorgersene, mentre il ritmo di danza si tramuta progressivamente nel ritmo di accompagnamento della ballata e la banda cede il passo all'orchestra. Un personaggio di rango si presenta con un brano strofico, dunque popolare, costruito su un'elementare scansione ritmica, frasi vocali sintatticamente irregolari che portano ad alterare la corretta accentuazione delle parole, struttura armonica elementare basata sulla semplice alternanza tra tonica e dominante. Non solo: questo personaggio di rango eleva un inno al libertinaggio. Tutto ciò è certamente inusuale, ma straordinariamente funzionale a presentare una figura frivola e superficiale, priva di spessore psicologico e morale. Una figura che, tuttavia, sappiamo detenere il potere politico e sulla quale Verdi immediatamente consegna al pubblico il suo giudizio.

<sup>III</sup> «v'è».<sup>IV</sup> «v'ha».

CONTESSA

Seguire lo sposo<sup>4</sup>  
m'è forza a Ceprano.

DUCA

Ma dèe luminoso  
in corte tal astro qual sole brillar.<sup>v</sup>  
Per voi qui ciascuno dovrà palpitare.<sup>vi</sup>  
(*Con enfasi baciandole la mano*)  
Per voi già possente la fiamma d'amore  
inebria, conquide, distrugge il mio core.

CONTESSA

Calmatevi...

DUCA

No.  
(*Le dà il braccio ed esce con lei*)

SCENA TERZA

(*Detti e RIGOLETTO che s'incontra nel signor di CEPRANO; poi cortigiani*)

RIGOLETTO

In testa che avete  
signor di Ceprano?<sup>5</sup>  
(*Ceprano fa un gesto d'impazienza e segue il duca.*  
*Ai cortigiani*)

Ei sbuffa, vedete?

CORO

Che festa!

RIGOLETTO

Oh sì...

BORSA

Il duca qui pur si diverte!...

RIGOLETTO

Così non è sempre? Che nuove scoperte!  
Il giuoco ed il vino, le feste, la danza,  
battaglie, conviti, ben tutto gli sta.  
Or della contessa l'assedio egli avanza,  
e intanto il marito fremendo ne va.  
(*Esce*)<sup>6</sup>

<sup>4</sup> *Tempo di minuetto* –  $\frac{3}{4}$

Un complesso d'archi sul palcoscenico attacca una nuova danza, un minuetto (l'anacronismo è del tutto perdonabile):

ESEMPIO 3 (bb. 193-196)

Tempo di Minuetto

Archi sul palco

È il momento in cui il duca attua il suo piano di seduzione nei confronti della contessa di Ceprano, proprio sotto gli occhi del marito. Le appassionante parole pronunciate dal tenore contrastano con il gusto galante e affettato della musica. La stessa linea vocale assume il contorno della melodia del minuetto, acquisendo così un che di falso e confermando che gli intenti del nostro personaggio sono tutt'altro che onorevoli.

<sup>v</sup> «brillare».

<sup>vi</sup> «palpitare».

<sup>5</sup> Improvvisamente la banda riprende la danza iniziale che funge da collante musicale dell'intera Introduzione, conferendo unità a una struttura formale molto vasta. Arriva Rigoletto, il quale si prende gioco del povero Ceprano, intonando insistentemente quello stesso Do con cui cominciava il preludio. Verdi inizia a porre le basi del suo progetto drammatico.

<sup>6</sup> *Perigordino* –  $\frac{6}{8}$ , Do

Gli archi sul palco suonano la terza danza della festa. In questo caso l'azione è puramente coreutica e nulla di nuovo accade sul palcoscenico. Se la musica da fuori scena rappresenta il lato più triviale della corte (la scelta di affidarla alla banda, cioè a un complesso il cui repertorio è in larga parte costituito da musica stilisticamente bassa, è in linea con questa idea drammaturgica), lato da tenere celato – i suoni provengono da dietro le quinte, dove lo sguardo dello spettatore non può arrivare –, il minuetto e il perigordino, con il loro incedere 'elegante' af-

## SCENA QUARTA

*(Detti e MARULLO premuroso)*

MARULLO

Gran nuova! Gran nuova!

CORO

Che avvenne? Parlate!<sup>7</sup>

MARULLO

Stupir ne dovrete...

CORO

Narrate, narrate...

MARULLO

Ah ah!... Rigoletto...

CORO

Ebben?

MARULLO

Caso enorme!...

CORO

Perduto ha la gobba? Non è più difforme?

MARULLO

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

CORO

Infine?

MARULLO

Un'amante...

CORO

Un'amante! Chi il crede?

MARULLO

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

CORO

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

## SCENA QUINTA

*(Detti ed il DUCA seguito da RIGOLETTO, poi da CEPRANO)*DUCA *(a Rigoletto)*Ah, quanto<sup>vii</sup> Ceprano, importuno niun<sup>viii</sup> v'è!...

La cara sua sposa è un angiol per me!

RIGOLETTO

Rapitela.

DUCA

È detto; ma il farlo?

RIGOLETTO

Stassera.

DUCA

Ne<sup>ix</sup> pensi tu al conte?

RIGOLETTO

Non c'è la prigionie?

DUCA

Ah no.

RIGOLETTO

Ebben... l'esilia.<sup>x</sup>*segue nota 6*

fidato al più nobile gruppo d'archi, costituiscono invece la facciata che il potere offre alla società – e infatti le due danze sono eseguite a vista sul palcoscenico.

<sup>7</sup> *I Tempo* –  $\text{♩}$ , Lab

Sopraggiunge Marullo, latore di una notizia eccezionale: il gobbo Rigoletto avrebbe un'amante. La banda ha intanto riproposto la danza dell'es. 2. Si noti come su tale musica abbiano fatto il loro primo ingresso in scena tutti i cortigiani: inizialmente il duca e Borsa (che in questa scena canta insieme al coro, cortigiano fra i cortigiani, così come farà Marullo, rientrando nei ranghi a partire dalla scena successiva), quindi Rigoletto, e ora Marullo (la sola eccezione è Ceprano che per esigenze di azione deve giungere insieme alla moglie sul minuetto). In questo modo Verdi chiarisce che la danza della banda non solo fornisce le fondamenta al numero musicale, ma ha il preciso significato di connotare l'ambiente di corte e il carattere di quanti lo infestano: sopra questo tappeto strumentale s'intessono imprese amorose e di libertinaggio, si preparano piani per conquistare spose altrui, si deridono mariti traditi, si fanno pettegolezzi, per arrivare allo scontro verbale e all'insulto. La danza prosegue e Rigoletto stuzzica Ceprano scatenandone il risentimento, mentre l'orchestra e gli archi sul palcoscenico si affiancano alla banda nella conduzione dalla parte strumentale.

<sup>vii</sup> «più di».

<sup>viii</sup> «non».

<sup>ix</sup> «Non».

<sup>x</sup> «s'esilia».



MONTERONE (*entrando*)  
Il voglio.

TUTTI

Monterone!<sup>9</sup>

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

RIGOLETTO (*al duca*)

Ch'io gli parli.

<sup>9</sup> *Moderato* – c, do →

Sin qui Verdi ha organizzato il materiale musicale in un *continuum* sonoro ottenuto grazie al succedersi delle danze e a una scrittura vocale vicina al parlato adottata per restituire i veloci e repentini scambi di battute. Al suo interno trovano spazio due sezioni liriche, la ballata del duca e il concertato, momenti che, come abbiamo notato, si inseriscono senza soluzione di continuità in tale contesto, al punto che a fatica si coglie il loro inizio. La prima vera frattura nella musica si verifica in coincidenza dell'ingresso di Monterone ed è dunque dovuta ad un cambio di situazione drammatica. Il clima festaiolo da commedia viene abbandonato volgendo bruscamente in tragedia, magnifica realizzazione della commistione dei generi predicata da Hugo e punto fermo del teatro di Verdi. Il conte si presenta attraverso il motto del preludio con il Do ribattuto e l'accordo di settima diminuita:

ESEMPIO 4 (bb. 441-447)

Moderato

Monterone interno presentandosi

Chì - - - o gli par - li. Il vo - gliò!

Rigoletto, Borsa, Marullo, Ceprano, Coro

Mon - te -

Tutti

ro - - - ne!

Fag., Cor., Cimb., Tp.

*pp*

Il discorso di Monterone viene però interrotto da Rigoletto che interviene canzonandolo. Verdi mette in campo una serie di strategie atte a rendere perfettamente l'atteggiamento denigratorio del buffone, il quale assume un tono caricaturale facendo il verso al vecchio gentiluomo, anzitutto riprendendone le esatte parole, quindi intonando il medesimo Do<sub>3</sub> che però non viene sostenuto, ma cade subito sul Si<sub>4</sub> e poi sul Sol<sub>3</sub>; immediatamente dopo, gli archi disegnano una discesa di quarta eccedente (o, rovesciata, di quinta diminuita), intervallo presente negli accordi di sesta eccedente e di settima diminuita. Quindi la figura ribattuta viene alterata e, prima, si trasforma in una lunghissima nota tenuta (Do<sub>3</sub> e successivamente Sol<sub>3</sub>), poi scivola su un trillo sotto il quale gli ar-

(*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<sup>xvi</sup> reclamar l'onore?

MONTERONE (*guardando Rigoletto con ira sprezzante*)

Novello insulto!...

(*Al duca*)

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

DUCA

Non più, arrestatelo.

RIGOLETTO

È matto!

CORO

Quai detti!

MONTERONE (*al duca e Rigoletto*)

Oh siate entrambi voi maledetti.  
Slanciare il cane al leon morente  
è vile, o duca...

(*A Rigoletto*)

e tu, serpente,  
tu che d'un padre ridi al dolore,  
sii maledetto!

RIGOLETTO (*da sé, colpito*)

(*Che sento! Orrore!*)

TUTTI (*meno Rigoletto*)

Oh tu che la festa audace hai turbato,<sup>10</sup>

*segue nota 9*

chi propongono una settima diminuita anch'essa deformata, presentando a sua volta il trillo ed essendo priva della terza (per le regole armoniche allora praticate la settima diminuita si dovrebbe presentare in forma completa):

ESEMPIO 5 (bb. 473-476)

Nell'intervento di Rigoletto troviamo tutti gli elementi costitutivi del motto del preludio ripreso da Monterone, ma distorti. Particolarmente significativo è l'es. 5, dato che darà il la alla maledizione lanciata contro il duca e il suo buffone, ma soprattutto perché apprendiamo il motivo per il quale Monterone sia a tal punto furente e disperato. Rigoletto si fa qui beffa di un padre la cui figlia è stata disonorata, senza immaginare che una sorte simile, ma ancor più tremenda e ironica, toccherà a lui medesimo, o forse presagendolo. È in questa parodia del motto che tragedia, ironia, destino e amore paterno si legano strettamente per la prima volta andando poi a determinare il senso del dramma. Come si è osservato, Rigoletto fomenta la furia del conte, il quale lancia la terribile invettiva che sfocia nella maledizione. Dopo il primo anatema («siate entrambi voi maledetti!») caratterizzato dalla nota ribattuta, Re<sub>b</sub> con salita di semitono a Re<sub>3</sub>, e da un semplice accordo di Re, Monterone rincara la dose e scaglia un'ulteriore maledizione contro Rigoletto («tu che d'un padre irridi al dolore, sii maledetto!»), con salita al Fa<sub>3</sub>, che rimane profondamente colpito.

<sup>xvi</sup> «figlia a».

<sup>xvii</sup> «sturbare».

<sup>10</sup> *Vivace* –  $\frac{3}{4}$ , re<sub>b</sub>-Re<sub>b</sub>

La vastissima Introduzione termina con una stretta nella quale il duca, Borsa, Marullo, Ceprano e il coro minacciano Monterone e lo scacciano, cantando all'unisono e mostrando estrema compattezza. Al gruppo manca

da un genio d'inferno qui fosti 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 altra stanza)\*

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

#### SCENA SETTIMA

*L'estremità più deserta d'una via cieca. A sinistra una casa di discreta apparenza con una piccola corte circondata da muro. Nella corte un grosso ed alto albero ed un sedile di marmo; nel muro una porta che mette alla strada; sopra il muro un terrazzo praticabile, sostenuto da arcate. La porta del primo piano dà su detto terrazzo. A destra della via è il mu-*

*ro 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!)<sup>11</sup>

SPARAFUCILE  
 Signor?...

RIGOLETTO  
 Va', non ho niente.

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

RIGOLETTO  
 Un ladro?

segue nota 10

solo Rigoletto che si limita a pronunciare la parola «orrore» una volta conclusa la frase dei cortigiani e, dunque, indipendentemente da loro. Rigoletto è il solo ad essere rimasto turbato dalla maledizione del conte, sicché viene escluso dal *tutti*, al pari di Monterone (per convenzione prenderanno entrambi parte alla sezione conclusiva della stretta in coincidenza del passaggio al modo maggiore). Non solo i due personaggi sono qui per la prima volta accomunati, ma Verdi inizia a frapporre una certa distanza tra Rigoletto e gli altri cortigiani.

<sup>11</sup> n. 3. Duetto [Rigoletto e Sparafucile]. *Andante mosso* - c, Fa

Dopo il cambio di scena la musica riprende all'insegna del motto fulminante apparso nel prelude (cfr. es. 1). Clarinetti e fagotti propongono accordi dissonanti, mentre gli archi gravi insistono su una linea ascendente di quinta diminuita sul piede anapestico, simbolo di morte:

ESEMPIO 6 (n. 3, bb. 1-8)

Andante mosso  
 Cl, Fg, Archi gravi

The image shows two systems of musical notation. The first system is in C major (one flat) and the second system is in F# minor (three sharps). Both systems are in 3/4 time and feature a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and sustained chords in the treble line. The first system is marked *pp* (pianissimo).

Immediatamente Rigoletto pronuncia le parole «Quel vecchio maledivami» sul Do<sub>3</sub> ribattuto che piomba su un accordo ormai noto, visto che riprende quello del prelude, col Sol<sub>2</sub> del clarinetto che enarmonicamente corrisponde al Fa<sub>2</sub> di tromba e corno (cfr. es. 1). Qui Rigoletto inizia a temere un destino orribile, anche se ancora indefinito:

SPARAFUCILE

Un uom che libera  
per poco da un rivale,  
e voi ne avete...

RIGOLETTO

Quale?

SPARAFUCILE

La vostra donna è là.

RIGOLETTO

(Che sento!) E quanto spendere  
per un signor dovrei?

SPARAFUCILE

Prezzo maggior vorrei...

RIGOLETTO

Com'usasi pagar?

SPARAFUCILE

Una metà s'anticipa,  
il resto si dà poi...

RIGOLETTO

(Dimonio!) E come puoi  
tanto sicuro oprar?

SPARAFUCILE

Soglio in cittade uccidere,  
oppure nel mio tetto.  
L'uomo di sera aspetto...  
una stoccata, e muor.

RIGOLETTO

E come in casa?

SPARAFUCILE

È facile...

m'aiuta mia sorella...  
Per le vie danza... è bella...  
chi voglio attira... e allor...

RIGOLETTO

Comprendo...

SPARAFUCILE

Senza strepito...

*(Mostra la spada)*

È questo il mio stromento,  
vi serve?

RIGOLETTO

No... al momento...

segue nota 11

ESEMPIO 7 (bb. 11-13)

Rigoletto

(Quel vec - chio ma - le - di - va - mi!)

2 Cl.

2 Vle. 1 Fag.

II Fag., Vlc., Cb.

Il duetto segna il primo incontro tra il buffone e Sparafucile. Come l'Introduzione, anche questo brano prevede l'adozione della tecnica del *parlante*, con la melodia principale affidata agli strumenti mentre le voci sono libere di dialogare su linee che ricalcano l'organizzazione sintattica del testo letterario (il modello diretto è fornito dal duetto tra Rustighello e Astolfo nella *Lucrezia Borgia* di Donizetti). Altro elemento condiviso dal presente numero e dall'Introduzione è il ricorso al colore strumentale per caratterizzare l'atmosfera: là banda e archi sul palco realizzavano il clima di festa, qui particolarissime scelte timbriche connotano l'ambientazione cupa e misteriosa. Verdi rinuncia ai violini puntando sui colori gravi della tavolozza. Si affida a un violoncello e un contrabbasso con sordina che spiegano la melodia sull'accompagnamento di clarinetti, fagotti, grancassa, quattro viole, violoncelli e contrabbassi. Lo stesso ricorso alla sordina, il cui effetto è attutire il suono, sembra alludere alla segretezza di un incontro durante il quale un assassino offre i suoi servizi e spiega il proprio *modus operandi*. Il compositore, nell'Introduzione e in questo Duetto, opta per scelte simili – *parlante* e inusuali soluzioni timbriche – al fine di sottolineare la comune appartenenza delle due situazioni alla categoria del grottesco teorizzata da Victor Hugo, in un caso declinata verso il comico, nell'altro verso l'orribile.

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;<sup>12</sup>  
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,

sonnecciando 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<sup>xviii</sup> qui mi cangio!...<sup>12</sup> n. 4. Scena e Duetto [Gilda e Rigoletto]. *Adagio-Allegro-Ad.-Moderato-All.-Andante-All.-c.* →

La scena che precede il duetto vero e proprio è concepita, per complessità formale e portata dei contenuti, come un vasto monologo del protagonista. Qui conosciamo il vero Rigoletto e apprendiamo i motivi per i quali sia diverso dagli altri cortigiani, secondo quanto già adombrato nella stretta dell'Introduzione. È infatti in questo personaggio che si incarna *in primis* quella compresenza di buffo e tragico, di grottesco e sublime, che caratterizza tanto la poetica di Victor Hugo quanto quella di Verdi e le accomuna nel segno di Shakespeare rivissuto romanticamente. Ed è in questo monologo che tutto ciò affiora. Anzitutto viene enfatizzata la difformità fisica, specchio della difformità morale dovuta all'appartenenza a quell'ambiente corrotto ritratto così bene nell'Introduzione. Entrambi gli aspetti sono trattati in forma di teso recitativo su *tremoli* degli archi: «O uomini!... O natura!...» (Re), bb. 16-26) e «Odio a voi, cortigiani schernitori!...» (bb. 43-51). C'è poi il lato comico legato alla professione di buffone e qui la scrittura si fa ridicola con gli staccati di viole e clarinetto in contrattimo e la voce di Rigoletto nel registro acuto per parodiare le richieste del duca-tenore – «Questo padrone mio» (Si), bb. 31-40). A tutto ciò si oppone una sconfinata capacità di amare che ancora non sappiamo verso chi sia rivolta, ma di cui comprendiamo la grandezza nella frase del flauto che, non a caso, allude ai tratti melodici di «Caro nome» (cfr. es. 11),

ESEMPIO 8 (n. 4, bb. 52-55)



Quel vecchio malediami!...<sup>xix</sup> 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<sup>13</sup>  
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 parlarli...

RIGOLETTO (*interrompendola*)<sup>xx</sup>

Non uscir mai.

GILDA

Non vo che al tempio.

RIGOLETTO

Oi<sup>xxi</sup> ben tu fai.

GILDA

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

RIGOLETTO

Deh non parlare al misero<sup>14</sup>  
del suo perduto bene...

<sup>xix</sup> «maledivami!...».

<sup>13</sup> *Allegro vivo* – Do →

Nell'intimità della propria casa Rigoletto 'si cangia in altr'uomo' grazie alla figlia Gilda. Dunque è l'affetto paterno, nodo intorno al quale ruota interamente il presente numero, a bilanciare l'orribile aspetto fisico, l'abiezione morale e l'obbligo umiliante di far ridere imposto dal ruolo ricoperto a corte. Una lacerazione evidente anche sotto il profilo scenico. La didascalia appena precedente stabilisce che l'azione si compia all'interno dello spazio domestico, seppur all'aperto. Il mondo protetto della casa viene posto in contrasto con la strada dove il protagonista ha appena incontrato un sicario, quella stessa strada da cui prenderà il via il rapimento di Gilda: i pericoli e le aberrazioni del mondo esterno opposti al nido d'amore creato per la figlia. La vivace e scattante melodia strumentale su cui si svolge il tempo d'attacco esprime al meglio l'esuberanza giovanile di Gilda. Tuttavia l'energia ritmica del motivo viene ad impattare contro un accordo di settima diminuita (b. 113) nel momento in cui la fanciulla chiede al padre notizie della sua famiglia e questi gli risponde «Tu non ne hai». Rigoletto non vuole mettere la figlia a parte della propria identità per timore che ciò la possa porre in pericolo, pericolo cui allude l'accordo dissonante. Tuttavia la poverina davvero non ha famiglia, come si verrà ad apprendere nel cantabile in cui si narra della madre morta. L'accordo, e con esso il motto, sembra dunque configurare un significato più ampio che si lega non solo alla maledizione, ma in generale al destino di Rigoletto che ha già perso la donna amata.

<sup>xx</sup> «assorto ne' suoi pensieri interrompendola».

<sup>xxi</sup> «Oh».

<sup>14</sup> *Andante* –  $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ , Lab-la♭

La sofferenza che il buffone ha dovuto patire in passato è oggetto del cantabile. Ne sono segnali espliciti il passaggio al modo minore alle parole «per compassion mi amò», la cadenza evitata (a Fab) in coincidenza di «Ah moria» e il successivo semitono discendente. Lo stesso ossessivo attaccamento a Gilda deriva probabilmente dalla terribile esperienza della perdita di una persona cara. Di qui l'accostamento repentino tra il dolore per il lut-

ella sentia, quell'angelo,  
 pietà delle mie pene...  
 Solo, difforme, povero,  
 per compassion mi amò.  
 Moria...<sup>xxii</sup> le zolle coprano  
 lievi quel capo amato...  
 Sola or tu resti al misero...  
 o Dio, sii ringraziato!...  
 (*Singhiozzando*)

GILDA  
 Quanto<sup>xxiii</sup> dolor!... Che spremere  
 sì amaro pianto può?  
 Padre, non più, calmatevi...  
 mi lacera tal vista...  
 il nome vostro ditemi,<sup>15</sup>  
 il duol che sì 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?...<sup>xxiv</sup>  
 (*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<sup>xxv</sup> dissi!)

RIGOLETTO  
 Ben te ne guarda!  
 (Potrien seguirla, rapirla ancora!  
 Qui d'un buffone si disonora  
 la figlia, e ridesi...<sup>xxvi</sup> Orror!)  
 (*Verso la casa*)  
 Olà?

SCENA DECIMA  
 (*Detti e GIOVANNA dalla casa*)

GIOVANNA  
 Signor?

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

*segue nota 14*

to e l'invocazione piena di gratitudine verso Dio che gli ha conservato la figlia. Gilda è a sua volta coinvolta nelle sofferenze paterne e replica con una strofa in minore basata su frasi discendenti. La scrittura vocale adotta però valori brevi e un ritmo agile, come già la melodia orchestrale del tempo d'attacco (cfr. nota precedente). Una conferma della vitalità del personaggio anche nel momento del dolore.

<sup>xxii</sup> «Ah!... moria».

<sup>xxiii</sup> «Oh quanto».

<sup>15</sup> *Allegro - c, →*

Senza soluzione di continuità si entra nel tempo di mezzo. Se fin qui il duetto ha messo in risalto il profondo affetto di Rigoletto verso Gilda, questa sezione ne illumina un aspetto in precedenza appena toccato, e cioè l'eccessiva apprensione.

<sup>xxiv</sup> «Amici!...».

<sup>xxv</sup> «Ah! Che».

<sup>xxvi</sup> «se ne ride».

GIOVANNA

Ah no, nessuno.

RIGOLETTO

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

GIOVANNA

Lo fu e sarà.<sup>xxvii</sup>RIGOLETTO (*a Giovanna*)Veglia,<sup>xxviii</sup> o donna, questo fiore<sup>16</sup>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.<sup>xxvii</sup> «Ognor si sta».<sup>xxviii</sup> «Ah! Veglia,».<sup>16</sup> *Allegro moderato* – Mib

Il duetto termina con una cabaletta lenta, volta a sublimare l'affetto reciproco tra padre e figlia attraverso una commovente melodia esposta da Rigoletto e ripresa alla lettera una quarta sopra da Gilda. Il baritono ripropone poi il motivo, ma subito lo interrompe insospettito da un rumore:

ESEMPIO 9 (bb. 274-280)

Rigoletto

Ah ve - glia, o don - - - na, que - sto fio - - - re che a te

archi

Allegro

pu - ro con fi... Al - cun, v'è fuo - ri...

Più mosso

La scrittura cambia e da lirica, statica e incantata diviene agitata, mossa e concretamente connessa agli accadimenti. Il significato di tale mutamento oltrepassa il semplice scarto stilistico tra sublime e grottesco. Verdi ricorre qui ad una soluzione da *mélodrame* con la musica che fa da sfondo all'azione scenica e diviene puramente funzionale ai movimenti dei personaggi. È significativo che l'autore rivolga l'attenzione a un genere stilisticamente e socialmente meno prestigioso dell'opera in coincidenza di uno dei passi più ironici del libretto, cioè il momento in cui Rigoletto, a causa dei suoi timori, apre la porta di casa per controllare che fuori non vi sia nessuno, consentendo al duca, proprio a quel duca cui Giovanna mai avrebbe dovuto aprire, di intrufolarsi. Il compositore non si fa poi sfuggire l'occasione di collegare la scena all'impianto drammaturgico generale inserendo accordi di settima diminuita (bb. 279-280). Dopo che il duca si è nascosto abbiamo la riproposizione della parte finale del tempo di mezzo dove, pure, Rigoletto interrogava Giovanna su presunti pedinamenti e le intimava di mantenere la porta sempre sbarrata. La cabaletta termina con una ripresa *a due* nella quale Gilda sovrappone alla melodia principale un controcanto differente.

GILDA

Quanto affetto!... Quali cure!  
 Che<sup>xxxix</sup> temete, padre mio?  
 Lassù in cielo, presso Dio,  
 veglia un angiol protettor.  
 Da noi stoglie le sventure  
 di mia madre il priego santo;  
 non fia mai divelto o infranto<sup>xxx</sup>  
 questo a voi diletto fior.

SCENA UNDICESIMA

*(Detti ed il DUCA in costume borghese dalla strada)*

RIGOLETTO

Alcuno è<sup>xxxix</sup> fuori...  
*(Apre la porta della corte e, mentre esce a guardar  
 sulla strada, il duca guizza furtivo nella corte e si na-  
 sconde dietro l'albero; gettando a Giovanna una  
 borsa la fa tacere)*

GILDA

Cielo!

Sempre novel sospetto...

RIGOLETTO *(a Gilda tornando)*<sup>xxxii</sup>  
 Alla chiesa vi seguiva mai nessuno?<sup>xxxiii</sup>

GIOVANNA

Mai.

DUCA

*(Rigoletto!)*

RIGOLETTO

Se talor qui picchiano  
 guardatevi da aprir...<sup>xxxiv</sup>

GIOVANNA

Nemmeno al duca...

RIGOLETTO

Meno che a tutti<sup>xxxv</sup> 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?<sup>17</sup>

GILDA

Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.

GIOVANNA

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

GILDA

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

GIOVANNA

E magnanimo sembra e gran signore.

GILDA

Signor né principe – io lo vorrei!<sup>18</sup><sup>xxxix</sup> «Non».<sup>xxx</sup> «disvelto o franto».<sup>xxxix</sup> «Alcun v'è».<sup>xxxii</sup> «entrando dice a Giovanna».<sup>xxxiii</sup> Verso ipermetro (dodecasillabo).<sup>xxxiv</sup> «aprire».<sup>xxxv</sup> «ad altri».<sup>17</sup> n. 5. Scena e Duetto [Gilda e duca]. *Allegro assai moderato* – c, Mi $\flat$  →

Nel brevissimo recitativo Gilda inizia ad aprire il suo cuore a Giovanna rivelando i propri sentimenti per uno sconosciuto incontrato durante le funzioni religiose. Gli accordi di settima diminuita e di sesta eccedente che costellano la confessione della giovane fanno presagire che tale affetto non porterà a niente di buono.

<sup>18</sup> *Allegretto* –  $\frac{3}{4}$ -c, Sol →

Gilda fantastica sul suo amore mentre oboi e clarinetti sciorinano un motivetto saltellante sulla dominante, prefigurando il clima ingenuo di «Caro nome» – dove il tema verrà affidato a due flauti e l'accompagnamento a oboe

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

DUCA (*esce improvviso, fa cenno a Giovanna d'andarsene, e inginocchiandosi a' piedi di Gilda termina la frase*)

T'amo!

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

GILDA

Giovanna?... Ah! misera! – Non v'è più alcuno  
che qui risponda!... – Oh Dio!... Nessuno!...

DUCA

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

GILDA

Chi mai, chi giungere – vi fece a me?

DUCA

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

GILDA

Uscitene. –

DUCA

Uscire!... Adesso!...

Ora che accendene – un fuoco istesso!...  
Ah, inseparabile – d'amore il dio  
stringeva, o vergine, – tuo fato al mio!  
È il sol dell'anima, – la vita è amore,<sup>19</sup>  
sua voce è il palpito – del nostro core...  
e fama e gloria, – potenza e trono,  
terrene,<sup>xxxvi</sup> fragili – cose qui sono.  
Una pur avvène, – 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...<sup>20</sup>

*segue nota 18*

e clarinetti cui si aggiungeranno i fagotti, ma sarà simile l'aereo risultato sonoro. Ciò dice molto sul suo modo di affrontare i sentimenti con atteggiamento sognante. Quest'atmosfera viene bruscamente risolta dall'irruente apparizione del duca. L'agitazione di Gilda, rimasta sola dopo che la corrotta Giovanna si è ritirata, viene espressa attraverso il passaggio a sol e il ricorso ad accordi di settima diminuita (bb. 44-50). Se ciò spiega la sorpresa della ragazza, non dimentichiamo che questo è il primo momento dell'opera in cui vediamo Gilda e il duca insieme e il primo (e unico) momento della loro storia in cui hanno la possibilità di parlarsi. Ancora una volta questa relazione presenta nefasti auspici per la giovane.

<sup>19</sup> *Andantino* –  $\frac{3}{8}$ , Sib

Il cantabile segna il momento di estasi amorosa o, almeno, così dovrebbe essere. Il pubblico infatti conosce molto bene le appassionate parole del duca di fronte a una potenziale nuova conquista per averle già udite, ma rivolte alla contessa di Ceprano, nell'Introduzione. Verdi non a caso ricorre qui ad un tempo ternario che richiama quello del minuetto e che porta a interpretare come insincera la dichiarazione del duca.

ESEMPIO 10 (n. 5, bb. 70-72)



Gilda non è però una contessa avveza alle cose del mondo, ma una giovane inesperta che nulla conosce al di fuori del proprio ristretto ambiente. Sicché reagisce ingenuamente, con una linea vocale fatta di valori brevi, come già era successo nel precedente duetto, e di piccole fioriture.

<sup>xxxvi</sup> «umane».

<sup>20</sup> *Allegro* – c, do →

Mentre il duca continua la sua opera di seduzione nei confronti di Gilda, ormai caduta nella rete, prende il via un'azione parallela che condurrà al rapimento della poveretta. Nel tempo di mezzo arrivano in strada Ceprano e Borsa, la cui presenza è sottolineata da accordi di settima diminuita in coincidenza della loro apparizione (b.

GILDA

L'udiste.

DUCA

Oh me felice!

GILDA

Il nome vostro ditemi...  
saperlo non mi lice?CEPRANO (*a Borsa dalla via*)

Il loco è qui...

DUCA (*pensando*)

Mi nomino...

BORSA (*a Ceprano e partono*)

Sta ben...

DUCA

Gualtier Maldè...

Studente sono...<sup>xxxvii</sup> povero...GIOVANNA (*tornando spaventata*)

Romor di passi è fuore...

GILDA

Forse mio padre...

DUCA

(Ah, cogliere

potessi il traditore  
che sì mi turba!)GILDA (*a Giovanna*)

Adducilo

di qua al bastione...<sup>xxxviii</sup> Ite...

DUCA

Di', m'amerai tu?...

GILDA

E voi?

DUCA

L'intera vita... poi...

GILDA

Non più... non più... partite...

A DUE

Addio... speranza ed anima<sup>21</sup>

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,<sup>22</sup>  
scolpisciti<sup>xxxix</sup> nel core innamorato!*segue nota 20*

145) e della successiva ripartenza (b. 151). I rumori mettono in allarme Gilda e Giovanna, sopraggiunta per condurre via il duca, non prima però della rituale cabaletta.

<sup>xxxvii</sup> «sono... e».

<sup>xxxviii</sup> «bastione... or».

<sup>21</sup> *Vivacissimo* –  $\text{♩}$ , Re $\flat$

La cabaletta d'addio è rapidissima, non solo per l'indicazione agogica e per la scelta di tempo, ma anche perché non presenta la consueta ripetizione. Siamo agli antipodi rispetto alla cabaletta lenta del precedente duetto quasi Verdi volesse differenziare chiaramente l'amore tra padre e figlia dall'amore passionale.

<sup>xxxix</sup> «ti scolpisci».

<sup>22</sup> n. 6. Aria [Gilda]. *Allegro assai moderato-Allegro moderato* –  $\text{♩}$ , → Mi

Se la scrittura vocale spianata, prosastica, poco incline ai voli melodici è connessa alla concretezza della parola, il canto fiorito diffonde un'aura impalpabile ed è sintomo di un distacco da ciò che è terreno. L'aria di Gilda è un susseguirsi di trilli, acciaccature, diminuzioni, scale, arpeggi che variano la semplicissima melodia iniziale, cui le pause conferiscono l'andamento palpitante richiesto dal testo poetico:

ESEMPIO 11 (n. 6, bb. 19-22)

Gilda

Ca-ro no-me che il mio cor fe-sti pri-mo pal-pi-tar

Una vocalità eterea di questo tipo è funzionale ad esprimere lo stato emotivo del personaggio, che da un lato si trova a conoscere, probabilmente per la prima volta, lo sconvolgimento amoroso, dall'altro lo vive con determi-

Caro nome che il mio cor  
festi primo palpitar,  
le delizie dell'amor  
mi dèi sempre rammentar!  
Col pensiero il mio desir  
a te ognora<sup>XL</sup> volerà,  
e pur<sup>XLI</sup> l'ultimo sospir,  
caro nome, tuo sarà.

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

## SCENA QUATTORDICESIMA

*(MARULLO, CEPRANO, BORSA, cortigiani armati e mascherati dalla via. GILDA sul terrazzo che tosto rientra<sup>XLII</sup>)*

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

CEPRANO  
Miratela...

CORO  
Oh quanto è bella!

MARULLO  
Par fata od angiol.

CORO  
L'amante è quella  
di Rigoletto!

SCENA QUINDICESIMA  
*(Detti e RIGOLETTO concentrato)*

RIGOLETTO  
(Riedo!... Perché?)<sup>23</sup>

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

RIGOLETTO  
(Ah da quel vecchio fui maledetto!)  
*(Urta in Borsa)*

Chi è<sup>XLIII</sup> là?

BORSA *(ai compagni)*  
Tacete... c'è Rigoletto.<sup>24</sup>

*segue nota 22*

nazione ma lo affronta ingenuamente. All'effetto contribuisce in maniera determinante l'orchestrazione, grazie al timbro etero di due flauti e di due violini con sordina che si lega, seguendo il dettato librettistico, a sospiri e desideri che volano. Tutto sembra insomma esprimere uno stato di sospensione e ricondursi ad un momento di pura estasi. Tuttavia Verdi, con geniale trovata drammatica, innesta l'inizio della scena successiva sulla coda dell'aria, sicché mentre Gilda sta terminando il suo canto d'amore, giunge in strada la banda di leccapiedi guidata da Marullo, Borsa e Ceprano, pronta a rapirla. Al tremolo acuto dei due violini, si aggiunge quello grave dei violoncelli, quasi l'autore volesse evidenziare attraverso i registri orchestrali la contrapposizione tra l'elevata purezza del sentimento di Gilda e la bassezza d'intenti dei cortigiani (b. 69). Simultaneamente un velo di inquietudine viene steso dai colpi dei timpani e dall'ascesa cromatica di flauto e fagotto. I cospiratori attaccano un canto sillabico, fatto di poche note ripetute, opposto alle colorature di Gilda. In queste battute Verdi sovrappone innocenza e bieca scelleratezza, ingenuità e delitto. La compartecipazione di bello e brutto alla riuscita drammatica viene da Hugo, ed è ancora una volta magistralmente realizzata.

<sup>XL</sup> «sempre».

<sup>XLI</sup> «fin».

<sup>XLII</sup> «rientra, intanto la scena si riempie a poco a poco di gentiluomini mascherati».

<sup>23</sup> n. 7. [Scena e Coro] Finale primo. *Recitativo – c, Do →*

Il numero conclusivo dell'atto primo si stacca, per forma e trattamento drammatico, dalla tradizione del finale all'italiana con concertato e stretta. L'avvio è un fulmineo recitativo: Rigoletto rientra verso casa immerso nei propri pensieri, mentre i cortigiani stanno per attuare il loro piano. Risuona ancora una volta il motto nella stessa forma dell'es. 7, ma con alcune varianti ritmiche dovute ad un testo leggermente diverso.

<sup>XLIII</sup> «va».

<sup>24</sup> *Andante assai mosso – La♭*

Quindi prende il via un *parlante* strettamente dipendente dallo svolgimento dell'azione. Sul motivo principale (b. 8) si colloca l'incontro fortuito tra il buffone e i rapitori, durante il quale Marullo persuade Rigoletto che il tiro è rivolto contro il conte di Ceprano il cui palazzo si trova giusto lì a lato. Rigoletto è però dubbioso e Marullo è costretto a improvvisare uno stratagemma. Un motivo secondario (b. 35) conferisce maggior rilievo all'episo-

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

BORSA  
No, ché domani più rideremo...

MARULLO  
Or tutto aggiusto...

RIGOLETTO  
(Chi parla qua?)

MARULLO  
Ehi Rigoletto?... Di'?

RIGOLETTO (*con voce terribile*)  
Chi va là?

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

RIGOLETTO  
Chi?

MARULLO  
Marullo.

RIGOLETTO  
In tanto buio lo sguardo è nullo.

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

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

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

RIGOLETTO (*palpandole*)  
Sento il suo stemma.

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

MARULLO  
Siam mascherati...

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

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

RIGOLETTO  
Fitta è la tenebra...

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

TUTTI  
Zitti, zitti moviamo a vendetta,<sup>25</sup>  
ne sia còlto or che meno l'aspetta.  
Derisore sì audace, costante,  
a sua volta schernito sarà!...  
Cheti, cheti, rubiamgli l'amante,  
e la corte doman riderà.  
(*Alcuni salgono al terrazzo, rompon la porta del primo piano, scendono, aprono ad altri ch'entrano dalla strada, e riescono, trascinando Gilda, la quale avrà la bocca chiusa da un fazzoletto. Nel traversare la scena, ella perde una sciarpa*)

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

CORO (*come sopra*)  
Vittoria!...

segue nota 24

dio della chiave del conte fatta tastare a Rigoletto per rassicurarlo. L'idea funziona e il buffone decide di prendere parte al ratto della contessa, mentre ricompare il motivo principale (b. 46). L'azione procede con il mascheramento del gobbo per mezzo di una benda che non gli consente di udire e di vedere: suo compito sarà reggere la scala. Una scena dunque dove è l'azione mimica a farla da padrone come provano le numerosissime didascalie di cui è costellata la partitura.

<sup>25</sup> *Allegro* – *Mib*

Segue un breve coro dei cortigiani tutto in *pianissimo* e *staccato* (b. 60), nello stile conciso e ironico con cui Verdi era uso tratteggiare la categoria dei sicari (si pensi all'omicidio di Banco nel *Macbeth*). Anche in questo caso il ruolo della musica è funzionale alla rappresentazione del rapimento, messo in atto da figuranti e descritto in una dettagliata didascalia.

GILDA (*più lontano*)

Aita!<sup>26</sup>

*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)*

RIGOLETTO

Non han finito ancor!...

(*Si tocca gli occhi*)

Ah!... La maledizione!!

Qual derisione!...

(*Sviene*)

Sono bendato!...

(*Si strappa impetuosamente la benda e la maschera, ed al chiarore d'una lanterna scordata riconosce la*

FINE DELL'ATTO PRIMO

<sup>26</sup> *Allegro assai vivo* – *mi*

Gilda viene portata via a forza e il suo disperato grido di aiuto (b. 131) è sottolineato dalla settima diminuita udita nel preludio (cfr. es. 1). Rigoletto comprende che qualcosa non va, ma ormai è tardi. I cortigiani con la figlia sono lontani quando si accorge di essere stato bendato. Capito quanto è accaduto, è ancora una volta l'osmosi tra musica e azione a farsi carico della situazione drammatica. Una progressione cromatica si situa in coincidenza di una serie di gesti del poveretto che non riesce a pronunciar parola e termina su un accordo in *fortissimo*, manco a dirlo, di settima diminuita. Finalmente il buffone può liberare il suo grido di disperazione sulla nota ribattuta del motto, ma senza accordo dissonante. Come nel caso della cabaletta del duetto tra Rigoletto e Gilda (cfr. nota 16) Verdi strizza l'occhio al *mélodrame* e come in quell'occasione la scelta è dettata dalla volontà di porre in rilievo la tragica ironia della situazione: là un padre apprensivo consentiva inconsapevolmente all'amante della figlia di entrare in casa, qui il medesimo padre addirittura aiuta i rapitori dell'amata Gilda a compiere il loro misfatto.

## ATTO SECONDO

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

### SCENA PRIMA

*Il DUCA (dal mezzo, agitato)*

Ella mi fu rapita!<sup>27</sup>

E quando, o ciel?... Ne' brevi istanti, prima

che un<sup>XLIV</sup> mio presagio interno

sull'orma corsa ancora mi spingesse!...

Schiuso era l'uscio!... La<sup>XLV</sup> magion deserta!...

E dove ora sarà quell'angiol caro?...

Colei che poté prima<sup>XLVI</sup> in questo core  
destar la fiamma di costanti affetti?...

Colei sì pura, al cui modesto accento<sup>XLVII</sup>  
quasi tratto<sup>XLVIII</sup> 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<sup>28</sup>

scorrenti da quel ciglio,

quando fra il duolo<sup>XLIX</sup> e l'ansia

del subito periglio,

dell'amor nostro memore,

il suo Gualtier chiamò.

Ned ei potea<sup>L</sup> soccorrerti,

cara fanciulla amata;

ei che vorria coll'anima

<sup>27</sup> n. 8. Scena ed Aria [duca]. *Allegro agitato assai-Andante-Allegro* -  $\text{C}$ , re  $\rightarrow$

L'atto secondo si apre con un'aria del tenore, esattamente come accadrà nella di poco posteriore *Traviata*, mentre nel punto corrispondente della *pièce* di Hugo si situava l'atto di seduzione del re nei confronti di Blanche. Verdi avrebbe voluto attuare una soluzione simile, mostrando Gilda e il duca nella stanza di quest'ultimo. Sapeva tuttavia che la censura mai avrebbe permesso di mettere in scena un sovrano impegnato in una situazione tanto scandalosa perciò, in accordo con Piave, pose un rimedio con quest'aria cinica. Il recitativo iniziale alterna l'agitazione del duca dovuta al rapimento di Gilda, e resa con un agitato tema orchestrale in re, agli slanci sentimentali convogliati in un motivo cantabile in Fa.

<sup>XLIV</sup> «il».

<sup>XLV</sup> «l'uscio!... e la».

<sup>XLVI</sup> «prima potèa».

<sup>XLVII</sup> «sguardo».

<sup>XLVIII</sup> «spinto».

<sup>XLIX</sup> «dubbio».

<sup>L</sup> «poté».

<sup>28</sup> *Adagio* -  $\frac{3}{4}$ , Solb

La sezione lenta dell'aria, come da tradizione, vorrebbe essere il luogo in cui il tenore ha la possibilità di lasciarsi andare all'espressione amorosa. Alla stessa stregua del minuetto e del cantabile del duetto fra il duca e Gilda, compare però quel ritmo ternario cui il personaggio ricorre quando intende soddisfare le sue voglie:

ESEMPIO 12 (n. 7, bb. 59-63)

Duca

cantabile

Par - mi ve-der le la - gri - me scor-

archi simile

farti quaggiù beata;  
ei che le sfere agli angeli  
per te non invidiò.

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**<sup>111</sup> ci si scopri.  
Era l'amante di Rigoletto  
che, vista appena, si dileguò.  
Già di rapirla s'avea il progetto,  
quando il buffone ver noi spuntò;  
che di Ceprano noi la contessa  
rapir volessimo, stolto, 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.

SCENA SECONDA

(MARULLO, CEPRANO, BORSA ed altri cortigiani dal mezzo)

TUTTI

Duca, duca?

DUCA

Ebben?

TUTTI

L'amante<sup>29</sup>

fu rapita a Rigoletto.

DUCA

Bella!<sup>111</sup> E d'onde?

TUTTI

Dal suo tetto.

segue nota 28

Da un lato sembra che il duca stia tentando di convincere il pubblico del suo amore per Gilda impiegando gli stessi mezzi adottati con la contessa prima e con la figlia di Rigoletto poi (e considerando le difficoltà di interpretazione drammaturgica di questo numero incontrate dai commentatori pare ci sia riuscito benissimo); dall'altro non dimentichiamo che, come detto, quest'aria sostituisce la scabrosa scena di Hugo, per cui le parole del tenore possono essere intese come idealmente rivolte a Gilda nel tentativo di ottenerne il favore. Non potendo mostrare il duca e Gilda insieme, Verdi semplicemente maschera la situazione mettendo in scena un solo personaggio.

<sup>29</sup> *Allegro vivo-Allegro assai moderato – c, Fa# → La*

Il tempo di mezzo ha lo scopo di mettere a parte il duca del fatto che il rapimento di Gilda è stato portato a termine dai suoi uomini per colpire Rigoletto e che la giovane si trova ora a palazzo. Ma il coro in cui i cortigiani narrano gli eventi occorsi nel finale precedente ha anche il compito d'imporre le leggi dell'unità di tempo, e di concentrare esposizione e peripezia della tragedia nei due primi atti, un dato che graverà su Rigoletto nel finale secondo (II.6), quando osserverà desolato, fra sé «E tutto un sol giorno cangiare poté!». I tratti d'allegria grossolana di questo coretto (l'allegria dei leccchini, servi del potere) permettono al tenore di gettare la maschera, e stabiliscono un contrasto netto con il sentimento morale che il meccanismo tragico ha innestato nell'animo dello spettatore.

<sup>111</sup> «Come?».

<sup>111</sup> «beltà».

DUCA

(Che sento!...<sup>lmi</sup> è dessa la mia diletta!...Ah tutto il cielo non mi rapì!)  
(Al coro)

Ma dove or trovasi la poveretta?

TUTTI

Fu da noi stessi addotta or qui.

DUCA (*alzandosi con gioia*)(Possente amor mi chiama,<sup>30</sup>

volar io deggio a lei;

il serto mio darei

per consolar quel cor.

Ah sappia alfin chi l'ama,

conosca appien<sup>lv</sup> chi sono,

apprenda ch'anco in trono

ha degli schiavi amor.)

(Esce frettoloso dal mezzo)

TUTTI

(Quale<sup>lv</sup> pensiero or l'agita;

come cangiò d'umor!)

SCENA TERZA

(MARULLO, CEPRANO, BORSA, *altri cortigiani, poi RIGOLETTO dalla destra*)

MARULLO

Povero Rigoletto!...

CORO

Ei vien... silenzio.<sup>31</sup>

TUTTI

Buon<sup>lvi</sup> giorno, Rigoletto...

RIGOLETTO

(Han tutti fatto il colpo!)

CEPRANO

Ch'hai di nuovo,

buffon?

RIGOLETTO

Che dell'usato

più noioso voi siete.

TUTTI

Ah! Ah! Ah!

<sup>lmi</sup> «Cielo!...».<sup>30</sup> *Allegro* – Re

La cabaletta ha il carattere eroico di altri brani tenorili nella medesima posizione: struttura armonica incentrata sul rapporto tonica-dominante (anche melodicamente), estrema regolarità fraseologica, spiccata accentuazione dei tempi deboli, ricorso alla tromba per raddoppiare la linea del canto. Il problema sta nel fatto che l'eroismo del duca è semplicemente inteso ad appagare le proprie brame erotiche. Comprendiamo ora appieno il senso del cantabile: il duca è personaggio volitivo e capriccioso, pronto a patire e a fare promesse nel caso in cui l'oggetto dei suoi desideri non sia disponibile, ma altrettanto lesto a cambiare atteggiamento se la situazione si capovolge. Mai come in questo caso il contrasto fra cantabile e cabaletta appare adatto a veicolare il ritratto di un personaggio.

<sup>lv</sup> «alfin».<sup>lv</sup> «Oh qual».<sup>lvi</sup> «Oh buon».<sup>31</sup> n. 9. Scena ed Aria [Rigoletto]. *Allegro assai moderato* – e, mi →

Rigoletto giunge a corte dopo il rapimento della figlia con l'intenzione di ricondurla a casa. Finge inizialmente indifferenza per scoprire dove si trovi. Lo si comprende grazie alle indicazioni delle didascalie e ai commenti dei cortigiani, ma Verdi non rinuncia a trasmettere l'effetto attraverso la musica, facendo canticchiare a Rigoletto un motivo non previsto nei versi, con cui dissimula il suo affanno (il famoso «La rà, la rà»). La cosa appare assolutamente normale in una corte il cui duca si era presentato con una ballata, ed è altrettanto naturale che il buffone, costretto ad ostentare allegria in ogni situazione, giunga a palazzo intonando una canzonetta e contraffacendo in modo sguaiato, ma con un'enorme carica critica, la frase «Ch'hai di nuovo buffon?» di quel Ceprano che prima aveva fatto buon viso a cattivo gioco quando il duca corteggiava sua moglie, e poi aveva finto di essere il bersaglio dei cortigiani nella scena del rapimento. Allo stesso tempo la natura di questa melodia – modo minore, disegno discendente, procedere per toni e semitoni discendenti secondo il *topos* del lamento dolente, utilizzo delle pause al fine di conferire un andamento singhiozzante – dice molto sulla condizione d'animo di Rigoletto, sul suo stato d'apprensione e di paura:

RIGOLETTO (*spiando inquieto dovunque*)

(Dove l'avran nascosta?...)

TUTTI

(Guardate com'è inquieto!)

RIGOLETTO

Son felice

che nulla a voi nuocesse

l'aria di questa notte...

MARULLO

Questa notte!...

RIGOLETTO

Lì...<sup>LVI</sup> Ah, fu il bel colpo!...

MARULLO

S'ho dormito sempre!

RIGOLETTO

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

TUTTI

(Ve' come tutto osserva!)

RIGOLETTO (*gettandolo*)

(Non è il suo.)

Dorme il duca tuttor?

TUTTI

Sì, dorme ancora.

SCENA QUARTA

*(Detti e un PAGGIO della duchessa)*

PAGGIO

Al suo sposo parlar vuol la duchessa.

CEPRANO

Dorme.

PAGGIO

Qui or or con voi non era?

BORSA

È a caccia.

PAGGIO

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

TUTTI

E non capisci

che vedere per ora non può alcuno?...

RIGOLETTO (*che a parte è stato attentissimo al dialogo, balzando improvviso tra loro prorompe*)

Ah ell'è qui dunque!... Ell'è col duca!...

TUTTI

Chi?

RIGOLETTO

La giovin che stanotte  
al mio tetto rapiste...

TUTTI

Tu deliri!

RIGOLETTO

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

TUTTI

Se l'amante perdesti, la ricerca  
altrove.

RIGOLETTO

Io vo' mia figlia...

TUTTI

La sua figlia...

---

*segue nota 31*

ESEMPIO 13 (n. 9, bb. 6-7)

Rigoletto entro la scena



Sono straordinariamente coniugate la necessità da parte del personaggio di fingere tranquillità nei confronti del mondo esterno e la volontà dell'autore di aprire uno squarcio nella sua sfera intima. Sotto il profilo formale il motivo fornisce il materiale melodico orchestrale sul quale costruire il *parlante*. L'intervento del paggio dà a Rigoletto la certezza che mai avrebbe voluto avere: Gilda è col duca. Arpeggi dei violini primi su cellule melodiche reiterate, punteggiati da accordi stentorei del resto dell'orchestra, segnano il progressivo montare dell'ira preluendo al rabbioso sfogo successivo, preceduto da un arpeggio discendente di settima diminuita degli archi.

<sup>LVI</sup> «Sì...».

RIGOLETTO

Sì, la mia figlia... d'una tal vittoria...  
che?... adesso non ridete?...

Ella è là... la vogl'io... **la renderete.**<sup>LVIII</sup>

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

Cortigiani, vil razza dannata,<sup>32</sup>  
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 ancor sulla porta che gli è nuovamente  
contesa dai gentiluomini; lotta alquanto, poi torna sposato  
sul davanti del teatro)*

Ah! voi tutti a me contro venite!...  
*(Piange)*

Ebben piango... Marullo... signore,<sup>33</sup>

tu ch'hai l'alma gentil come il core,  
dimmi or tu dove l'hanno nascosta?...

È là?... È<sup>LIX</sup> vero?... Tu taci!... Perché?<sup>LX</sup>

Miei signori... ah perdono, pietate...

al vegliando la figlia ridate...

ridonarla<sup>LXI</sup> a voi nulla ora costa,

tutto il<sup>LXII</sup> 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

Diò! Mia Gilda!...<sup>34</sup>

Signori, in essa è tutta

la mia famiglia... Non temer più nulla,  
angelo mio...

<sup>LVIII</sup> «ridarete!».

<sup>32</sup> *Andante mosso agitato* – do →

La tensione accumulata nella scena precedente si scarica dunque nella prima parte dell'aria, l'invettiva per antonomasia di tutto il teatro musicale, con il tremendo attacco ai cortigiani che impediscono al buffone di raggiungere Gilda e strapparla dalle grinfie del duca. La concitata figura ostinata di accompagnamento degli archi trasmette l'agitazione che coglie Rigoletto, mentre l'ira che lo attanaglia gli consente di pronunciare solo frasi spezzate, prive di una fisionomia melodica definita. Al verso «nulla in terra più l'uomo paventa» (bb. 90-91) ricompare il motto con il Do<sub>3</sub> ribattuto dalla voce e la settima diminuita in orchestra. La forza tuttavia non sortisce alcun effetto, perciò il buffone si rivolge in lacrime a Marullo.

<sup>33</sup> *Meno mosso* – fa → Re♭

Un nuovo arpeggio di settima diminuita fissa la desolazione di Rigoletto, il cui canto discende di un tetracordo per distendersi in una melodia toccante ma contratta, costellata dal semitono nell'accompagnamento ostinato ch'è mimesi del pianto con cui cerca di impietosire i cortigiani. Anche questo tentativo, commovente ma strumentale, tuttavia fallisce perché Marullo non risponde. Nuovo accordo di settima diminuita (b. 112) e nuovo cambio di registro. In quest'ultima sezione dell'assolo Rigoletto implora l'intera corte di restituirla la sola cosa al mondo che per lui abbia valore, e la sua voce dispiega ora ampie frasi liriche che procedono per gradi congiunti in Re♭ (da b. 114). Verdi crea l'impressione di una vera supplica, non solo attraverso il tono intimo della melodia vocale, ma soprattutto perché apre al modo maggiore e scrive un accompagnamento arpeggiato del violoncello solo che richiama la scrittura dell'arpa, strumento cui per convenzione si ricorre nelle scene di invocazione. In questo assolo, dunque, le scelte musicali assecondano in modo raramente così efficace lo sviluppo psicologico del personaggio e, per varietà, complessità e libertà di struttura, stabiliscono un lungo arco che rimanda al monologo «Pari siamo!...» (cfr. nota 12), raccogliendone anche le premesse drammatiche.

<sup>LIX</sup> «Non è».

<sup>LX</sup> «Ohimè!».

<sup>LXI</sup> «il ridarla».

<sup>LXII</sup> «al».

<sup>34</sup> n. 10. Scena e Duetto [Gilda e Rigoletto]. *Allegro assai vivo ed agitato* – e, sib →

La scena che precede il duetto segna il momento in cui Rigoletto può finalmente riabbracciare la figlia. Ora il

*(Ai cortigiani)*

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

GILDA

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

RIGOLETTO

Ciel!<sup>LXIII</sup> 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<sup>LXIV</sup> non entri gli dite, e ch'io ci sono.

*(Si abbandona sul seggiolone)*TUTTI (*tra loro*)

(Co' fanciulli e coi dementi  
spesso giova il simular.

Partiam pur, ma quel ch'ei tenti  
non lasciamo d'osservar.)

*(Escon dal mezzo e chiudon la porta)*

SCENA SESTA

*(RIGOLETTO e GILDA)*

RIGOLETTO

Parla... siam soli.

GILDA

*(Ciel dammi coraggio!)**segue nota 34*

buffone si trova esattamente nella stessa situazione di Monterone nell'atto primo, e Verdi non manca di sottolineare il parallelismo. Dopo l'uscita in scena, il conte si rivolgeva al duca minacciando di perseguitarlo con la sua voce («qual tuono»), qui, invece, Rigoletto intima ai cortigiani che il duca non si avvicini mentre sta raccogliendo la confessione della figlia. I due passi, drammaticamente simili – due padri disonorati che si riferiscono a chi ha determinato tale condizione –, hanno le stesse caratteristiche melodiche e armoniche: nota ribattuta che sale a Mi<sup>b</sup> e accordo di settima diminuita (li si confronti anche con l'es. 4).

ESEMPIO 14a (n. 2, bb. 453-456)

Monterone

vi scuote - rà do - vun - que...

Vlc., Cb.

Fag., Cor., Cimb., Tp.

ESEMPIO 14b (n. 10, bb. 42-44)

Rigoletto

ch'ei non en - tri gli di - - - te!

VI.

Cl., Fag., archi

Se nell'Introduzione Rigoletto aveva piegato l'intonazione musicale di Monterone a fini caricaturali (cfr. nota 9), ora si trova a riprenderla pari pari: segno di come il derisore sia divenuto deriso (poco dopo i cortigiani lo compatiranno considerandolo folle), vittima impotente di un meccanismo tragicamente ironico e implacabile.

LXIII «Ah l'onta, padre mio... / RIGOLETTO / Cielo».

LXIV «ch'ei».

Tutte le feste al tempio<sup>35</sup>  
 mentre pregava Iddio,  
 bello e fatale un giovane  
 s'offerse<sup>LXV</sup> al guardo mio...  
 Se i labbri nostri tacquero,  
 dagli occhi il cor parlò.  
 Furtivo fra le tenebre  
 sol ieri a me giungeva...  
 Sono studente,<sup>LXVI</sup> povero,  
 commosso mi diceva,  
 e con ardente palpito  
 amor mi protestò.  
 Parti... il mio core aprivasi  
 a speme più gradita,  
 quando improvvisi apparvero<sup>LXVII</sup>  
 color che m'han rapita  
 e a forza qui m'addussero  
 nell'ansia più crudel.

RIGOLETTO  
 Non dir... non più, mio angelo.  
 (T'intendo, avverso ciel!  
 Solo<sup>LXVIII</sup> 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<sup>LXIX</sup>  
 per me consolator.

RIGOLETTO  
 Compiuto pur quanto a fare mi<sup>LXX</sup> resta,<sup>36</sup>  
 lasciare potremo quest'aura funesta.

<sup>35</sup> *Andantino mosso* –  $\frac{2}{4}$ , mi → Re♭

Come in «Cortigiani, vil razza dannata», in questo duetto la musica si mette al servizio della situazione drammatica, minando ogni prefigurazione formale. Risulta perciò assai difficile distinguere il tempo d'attacco dal cantabile, in luogo dei quali troviamo una sezione che sottolinea i differenti stati d'animo attraverso i quali passano i due. Inizialmente è Gilda che narra al padre l'accaduto intrecciando una mesta melodia al lamento dell'oboe. Si noti che nei duetti precedenti (col padre e con il duca) mai la fanciulla aveva avviato i brani statici del numero, cantabili o cabalette che fossero, rispondendo sempre agli stimoli offerti dai personaggi maschili. Ora è invece lei a proporre la strofa iniziale, segnale di maggiore consapevolezza e maturità in seguito alla terribile esperienza dello stupro appena vissuta. Quando infatti la poveretta rievoca il momento del rapimento, per la prima volta il suo canto perde la limpida definizione lirica che fin qui lo aveva caratterizzato per farsi più drammatico, volgendo verso una vocalità sillabica che ruota intorno alla nota perno Do<sub>4</sub> (b. 110). Rigoletto replica con una sorta di imprecazione («Solo per me l'infamia», b. 120, *Più mosso*) nella quale l'accompagnamento orchestrale agitato e l'instabilità tonale trasmettono l'ansia di cui è preda. Il canto rimane inchiodato alla nota ribattuta Do<sub>3</sub> che poi ascende di semitono a Re♭. Infine il buffone prova a consolare la figlia. La prescrizione agogica ora è *Più lento*, la tonalità si stabilizza su Re♭, la melodia governa l'espressione vocale, e i violoncelli accompagnano con arpeggi pizzicati («Piangi, fanciulla», b. 137). Tutte scelte che accomunano questo passaggio alla sezione conclusiva dell'aria di Rigoletto (cfr. nota 33). Il compositore accosta i due passi perché sono i momenti in cui la natura umana del buffone emerge con prepotenza di fronte alle sofferenze patite dall'unica persona che gli sia cara. La paura per il destino della figlia, in un caso, e il canto consolatorio, nell'altro, mostrano come Rigoletto sia anche ben altro oltre al gobbo deforme che si diverte a stuzzicare i cortigiani, e ottengono l'effetto di coinvolgere lo spettatore nel suo dolore.

LXV «offriasi».

LXVI «studente e».

LXVII «entrarono».

LXVIII «Ah solo».

LXIX «angiol».

LXX «ci».

<sup>36</sup> *Recitativo-Moderato* – →

Il tempo di mezzo, seppur breve, è fondamentale per rafforzare il legame drammaturgico tra i due padri. Al cen-

GILDA

Sì.

RIGOLETTO

(E tutto un sol giorno cangiare poté!)

SCENA SETTIMA

*(Detti, un USCIERE e il conte di MONTERONE, che dalla destra attraversa il fondo della sala fra gli alabardieri)*USCIERE *(alle guardie)*Schiudete... ire al carcere Castigli<sup>on</sup><sup>LXXI</sup> dèe.MONTERONE *(fermandosi verso il ritratto)*Poiché fosti invano da me maledetto,  
né un fulmine o un ferro colpiva<sup>LXXII</sup> 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<sup>37</sup>  
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<sup>LXXIII</sup> saprà.GILDA *(da sé)*O mio padre, qual gioia feroce  
balenarvi negli occhi vegg'io!...  
Perdonate... a noi pure una voce  
di perdono dal cielo verrà.  
*(Mi tradiva, pur l'amo, gran Dio,  
per l'ingrato ti<sup>LXXIV</sup> chiedo pietà!)*  
*(Escon dal mezzo)*

FINE DELL'ATTO SECONDO

*segue nota 36*

tro del duetto in cui Rigoletto ritrova la figlia disonorata fa infatti la sua comparsa, per la seconda e ultima volta, Monterone, esplicitando, anche visivamente, la comune condizione dei due. Il fatto è rimarcato dalle parole di Rigoletto che, quasi incredulo, sul motto (Do<sub>3</sub> ripetuto e settima diminuita) dice: «e tutto un sol giorno cangiare poté». Subito dopo Monterone passa nel fondo della sala scortato dalle guardie per essere tratto in carcere. Rigoletto, per l'appunto, si trova in una situazione alquanto 'cangiata' rispetto al loro incontro nell'Introduzione e questa volta non può che essere solidale con colui che era stato oggetto del suo scherno: «O vecchio t'inganni! Un vindice avrai!». L'intero tempo di mezzo è costellato di riferimenti ormai riconoscibili e assai pregnanti: accordi di settima diminuita, note ribattute e ripresa del motto nella forma dell'esempio 14 (bb. 185-188).

<sup>LXXI</sup> «Monteron» (il libretto ha erroneamente mantenuto il nome precedente del personaggio).

<sup>LXXII</sup> «colpisce».

<sup>37</sup> *Allegro vivo* – Lab

Nell'Introduzione Monterone giungeva a palazzo per reclamare l'onore della figlia. Lo faceva nobilmente, affrontando *vis-à-vis* chi lo aveva insultato a discapito delle conseguenze. Anche Rigoletto vuole riscattare Gilda, ma la sua condizione sociale e morale è ben diversa da quella del vecchio conte e non riesce a far altro che pensare alla vendetta, pensiero su cui è incentrata la cabaletta. La radicale isoritmia e la costruzione dell'intero brano sulla frase iniziale continuamente riproposta

ESEMPIO 15 (n. 10, bb. 195-198)

Rigoletto

Sì, ven - det - ta, tre - men - da ven - det - ta

sono scelte effettuate per comunicare come il desiderio di vendetta sia ormai un chiodo fisso nella mente del buffone. Addirittura la replica di Gilda, che riprende la melodia alla quarta superiore chiedendo perdono e pietà, viene travolta dalla veemenza della strofa di Rigoletto, che torna alla tonalità d'impianto, segno tangibile che il padre, totalmente assorto nei suoi propositi, nemmeno ode le parole della fanciulla.

<sup>LXXIII</sup> «te colpire il buffone».

<sup>LXXIV</sup> «vi».

## ATTO TERZO

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

### SCENA PRIMA

*(GILDA e RIGOLETTO, inquieto, sono sulla strada; SPARAFUCILE nell'interno della osteria, seduto presso una tavola, sta ripulendo il suo cinturone, senza nulla intendere di quanto accade al di fuori)*

RIGOLETTO

E l'ami?

GILDA

Sempre.

RIGOLETTO

Pure<sup>38</sup>

tempo a guarirne t'ho lasciato.

GILDA

Io l'amo.

RIGOLETTO

Povero cor di donna!... Ah il vile infame!...

Ma<sup>LXXXV</sup> avrai vendetta, o Gilda...

GILDA

Pietà, mio padre...

RIGOLETTO

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

GILDA

No! so, ma pur m'adora.

RIGOLETTO

Egli!...

GILDA

Si.

RIGOLETTO

Ebbene, osserva dunque.

*(La conduce presso una delle fessure del muro, ed ella vi guarda)*

GILDA

Un uomo

vedo.

RIGOLETTO

Per poco attendi.

### SCENA SECONDA

*(Detti 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**<sup>LXXXVI</sup> e del vino...

RIGOLETTO

*(Son questi i suoi costumi!)*

SPARAFUCILE

*(Oh il bel zerbino!)*

*(Entra nella vicina stanza)*

<sup>38</sup> n. 11. Scena e Canzone [duca]. *Adagio* – c, la →

Il recitativo che inaugura l'atto terzo ha la funzione di tirare le fila dell'azione dopo la conclusione dell'atto precedente. È passato del tempo (nella scena finale scopriremo essere un mese), tempo che Rigoletto ha concesso a Gilda per dimenticare il duca di cui è sempre innamorata. Anche il buffone non ha scordato i propri intendimenti vendicativi, come quasi subito conferma.

<sup>LXXXV</sup> «Ma ne».

<sup>LXXXVI</sup> «Tua sorella».

DUCA

La donna è mobile<sup>39</sup>  
 qual piuma al vento,  
 muta d'accento – e di pensier.<sup>LXXVII</sup>  
 Sempre un amabile  
 leggiadro viso,  
 in pianto o in riso, – è menzogner.<sup>LXXVIII</sup>  
 È sempre misero  
 chi a lei s'affida,  
 chi le confida – mal cauto il cor!<sup>LXXIX</sup>  
 Pur mai non sentesi  
 felice appieno  
 chi su quel seno – non liba amor!<sup>LXXX</sup>

SPARAFUCILE (*rientra con una bottiglia di vino e due bicchieri che depone sulla tavola, quindi batte col pome della sua lunga spada due colpi al soffitto. A quel segnale una ridente giovane, in costume di zingara, scende a salti la scala. Il duca corre per ab-*

*bracciarla, ma ella gli sfugge. Frattanto Sparafucile, uscito sulla via, dice a Rigoletto*)  
 È là il vostr'uomo... viver dèe o morire?

RIGOLETTO

Più tardi tornerò l'opra a compire.  
*(Sparafucile si allontana dietro la casa lungo il fiume)*

SCENA TERZA

*(GILDA e RIGOLETTO nella via, il DUCA e MADDALENA nel piano terreno)*

DUCA

Un dì, se ben rammentomi,<sup>40</sup>  
 o bella, t'incontrai...  
 mi piacque di te chiedere,  
 e intesi che qui stai.

<sup>39</sup> Allegretto –  $\frac{3}{8}$ , Si

Nel corso dell'opera abbiamo visto il duca indossare diversi panni: nel suo ruolo ufficiale tentava di concupire la contessa di Ceprano, facendosi passare per un povero studente si è avvicinato alla figlia del buffone, ora, travestito da ufficiale di cavalleria, è attirato da vino e prostitute. Se l'aspetto esteriore del personaggio si adatta alle diverse situazioni, l'intento è sempre il medesimo: il soddisfacimento dei propri istinti. Dal punto di vista psicologico il personaggio è dunque caratterizzato da una fissità stupefacente. Verdi lo ha detto più volte attraverso la sua musica e questa celeberrima canzone lo conferma, riprendendo le scelte precedenti: il ritmo ternario del minuetto, del duetto con Gilda e dell'aria all'inizio dell'atto secondo; la stroficità, la facilità melodica e la distorsione dell'accentuazione di «Questa o quella»; la fede nel libertinaggio celebrata in tutta l'opera. Quasi una *summa* della bassezza morale di questa figura. La coda strumentale del brano accoglie un'azione parallela, l'accordo tra Rigoletto e Sparafucile, un po' come era avvenuto nell'aria di Gilda. La canzone, in quanto musica di scena, avrà poi un ruolo essenziale nel successivo svolgersi degli accadimenti, allorchando Rigoletto scoprirà che il cadavere sotto i suoi piedi non è quello dell'odiato padrone proprio sentendo la sua voce intonare queste stesse note.

LXXVII «pensiero!».

LXXVIII «menzognero!».

LXXIX «core!».

LXXX «amore!».

<sup>40</sup> n. 12. Quartetto [Gilda, Maddalena, duca e Rigoletto]. *Allegro* – c, Mi →

Quanto teorizzato nella canzone viene immediatamente messo in pratica dal duca nel quartetto. Il numero è diviso in due parti, di cui la prima assume i contorni di un *parlante* e vede il gioco seduttivo del signore nei confronti di Maddalena (Gilda e Rigoletto hanno un ruolo ridottissimo in questa sezione). Un gioco appunto, come chiarisce la parte orchestrale con il suo ritmo di danza (che ha in quest'opera una connotazione decisamente negativa):

ESEMPIO 16 (n. 12, bb. 1-3)

Or sappi, che d'allora  
sol te quest'alma adora.<sup>LXXXI</sup>

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*)<sup>LXXXII</sup>

MADDALENA  
Lasciatemi,  
stordito.

DUCA  
Eh che fracasso!

MADDALENA  
Stia saggio.

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

MADDALENA  
Scherzate, voi signore.

DUCA  
No, no.

MADDALENA  
Son brutta.

DUCA  
Abbracciami.<sup>LXXXI</sup>

MADDALENA  
Ebro...

DUCA (*ridendo*)  
D'amore ardente.

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

DUCA  
No, no, ti vo' sposar.

MADDALENA  
Ne voglio la parola...

DUCA (*ironico*)  
Amabile figliuola!

RIGOLETTO (*a Gilda che avrà tutto osservato ed inteso*)  
Ebben?... Ti<sup>LXXXIII</sup> basta ancor?...

GILDA  
Iniquo traditor!

DUCA  
Bella figlia dell'amore,<sup>41</sup>  
schiavo son de' vezzi tuoi;  
con un detto sol tu puoi  
le mie pene consolar.  
Vieni, e senti del mio core  
il frequente palpitar.

segue nota 40

Il riferimento alla danza dell'Introduzione (es. 2) è abbastanza evidente, come evidente è ancora una volta la volgarità che il compositore vuole comunicare. D'altra parte assistiamo agli assalti amorosi di un libertino che vorrebbe «sposar» (come Don Giovanni con Zerlina) una prostituta in un lupanare fuori città. Difficile pensare a qualcosa di più ambiguo.

LXXXI «GILDA / Iniquo!».

LXXXII «GILDA / Ah padre mio!».

LXXXIII «E non ti».

<sup>41</sup> *Andante* – Re♭

Il quartetto vero e proprio è un capolavoro di equilibri drammatici e musicali, in cui ogni personaggio ha la propria caratterizzazione, ma allo stesso tempo entra in relazione con gli altri in un complesso sistema di rimandi incrociati. *L'incipit* è affidato al duca con un motivo completo di sedici battute dal carattere enfatico. Parole appassionate sottolineate da una melodia altrettanto appassionata con le sue ascese verso il registro acuto (il tenore tocca ripetutamente il La<sub>3</sub> e il Si<sub>3</sub>) e i contorni voluttuosi impressi dalle appoggiature. Maddalena risponde con rapide note staccate, segno di un ridere divertito. Nella stamberga i due si stanno dunque sollazzando senza alcuna preoccupazione. Ben diverso è il clima che si respira al di fuori. La disperazione di Gilda sta tutta in quella linea discendente spezzata da pause che ne connotano i singhiozzi. Le due donne, per disposizione scenica e

MADDALENA

Ah! Ah! Rido ben di core,  
ché tai baie costan poco;  
quanto valga il vostro giuoco,  
mel credete, so apprezzar.  
Sono avvezza, bel signore,  
ad un simile scherzar.<sup>LXXXIV</sup>

GILDA

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

RIGOLETTO (*a Gilda*)

Taci, il piangere non vale;  
ch'ei mentiva or sei sicura...  
Taci, e mia sarà la cura  
la vendetta d'affrettar.  
Pronta<sup>LXXXV</sup> fia, sarà fatale,  
io saprollo fulminar.

M'odi, ritorna a casa...<sup>42</sup>

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

GILDA

Or venite...

segue nota 41

per trattamento melodico, sono agli antipodi, tuttavia la frase è unica, dato che il soprano completa sintatticamente quanto avviato dal contralto:

ESEMPIO 17 (bb. 64-66)

Maddalena  
Ah! Ah! ri - do ben di co - re, ché tai ba - ie co - stan

Gilda  
Ah — co - si — par - lar — d'a - mo - re  
po-co;

Ancor più evidente il legame nella ripresa, dove alle risa dell'una succedono immediatamente i singhiozzi dell'altra (da b. 81). In questo modo Verdi rileva simultaneamente la vicinanza tra le due, entrambe sedotte dal duca, e la loro lontananza, mostrando, quasi in un gioco di specchi, il momento gioioso dell'amoreggiamento e quello tremendo dell'abbandono – commedia e tragedia ancora insieme. Con Gilda è Rigoletto: il buffone procede per lo più per note ribattute in linea con la rude concretezza del suo agire che lo porta a confermare i propositi vendicativi. Quanto di più distante sia immaginabile dalla lirica sensualità del suo padrone-nemico: vocalità opposte per segnalare l'abisso che li separa.

LXXXIV «scherzare.».

LXXXV «Sì, pronta».

42 *Recitativo Allegro* – Re♭

Questo brevissimo recitativo pone l'attenzione su un aspetto importante della vicenda. Rigoletto ordina alla figlia di abbandonare Mantova in abiti virili. Non c'è alcun tipo di accompagnamento orchestrale, proprio allo scopo di rendere intellegibili le parole del buffone.

RIGOLETTO		<i>casa, e ritorna parlando con Sparafucile, e contando delle monete)</i>
	Impossibil.	
GILDA		SCENA QUARTA
	Tremo.	(SPARAFUCILE, RIGOLETTO, il DUCA e MADDALENA)
RIGOLETTO		RIGOLETTO
	Va'.	Venti scudi hai tu detto?... Eccone dieci; <sup>43</sup>
<i>(Gilda parte. Durante questa scena e la seguente il duca e Maddalena stanno fra loro parlando, ridendo, bevendo. Partita Gilda, Rigoletto va dietro la</i>		e dopo l'opra il resto.
		Ei qui rimane?

<sup>43</sup> n. 13. Scena, Terzetto e Tempesta [Gilda, Maddalena e Sparafucile]

La titolazione della penultima sezione dell'opera indica la successione di tre momenti distinti, ma il trattamento musicale è concepito in modo da ingenerare un forte senso di continuità, al punto che è difficile individuare lo stacco preciso tra la vasta scena – in cui agiscono per qualche tempo prima Rigoletto («*Punizion*») poi il duca («*Delitto*») – e il terzetto vero e proprio. La stessa tempesta è saldamente integrata nel brano, perché i suoi pro-dromi intersecano ogni fase delle sezioni precedenti, trovando esito nella lunga coda orchestrale. Il compositore riesce a preservare l'unità di un organismo tanto vasto (75 versi senza considerare le aggiunte di Verdi, più la coda strumentale della tempesta) grazie al ritorno di alcuni emblemi musicali, innanzitutto quelli legati agli effetti temporaleschi che innervano il numero dalla prima all'ultima battuta. Il primo segno sono quinte vuote di viole, violoncelli e contrabbassi, raddoppiate all'acuto dall'oboe a fasi intermittenti:

ESEMPIO 18 (n. 13, bb. 1-12)

Lo svuotamento armonico e la fissità melodica sono funzionali a evocare l'atmosfera rarefatta e immobile che precede la bufera. Anche il secondo segno ha carattere meteorologico, il lampo: *tremolo* dei violini e arpeggio di flauto e ottavino. Seguono immediatamente il rullo della grancassa fuori scena sul trillo degli archi gravi e il vocalizzo cromatico a bocca chiusa del coro maschile, pure dietro le quinte, segnali rispettivamente del tuono e del vento (terzo e quarto emblema):

ESEMPIO 19 (bb. 36-41)

SPARAFUCILE

Sì.

RIGOLETTO

Alla mezza notte

ritornerò.

SPARAFUCILE

Non cale.

A gettarlo nel fiume basto io solo.

RIGOLETTO

No, no, il vo' far io stesso.

SPARAFUCILE

Sia... il suo nome?

RIGOLETTO

Vuoi saper anco il mio?

Egli è *Delitto*, *Punizion* son io.*(Parte, il cielo si oscura e tuona)*

SCENA QUINTA

*(Detti, meno RIGOLETTO)*

SPARAFUCILE

La tempesta è vicina!...

Più scura fia la notte.

DUCA *(per prenderla)*

Maddalena?...

MADDALENA *(sfuggendogli)*

Aspettate... mio fratello

viene...

DUCA

Che importa?

*(S'ode il tuono)*

MADDALENA

Tuona?

SPARAFUCILE *(entrando)*

E pioverà tra poco.

DUCA

Tanto meglio.

**Io qui mi tratterrò...***(A Sparafucile)*

Tu dormirai

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

SPARAFUCILE

Grazie.<sup>LXXXVI</sup>*segue nota 43*

Coro entro le quinte vocalizzando a bocca chiusa



Come detto, queste figure strumentali ricompariranno a più riprese nel corso del numero (e oltre). Se la loro funzione a un primo livello è la connotazione della situazione ambientale, diversi commentatori hanno poi opportunamente sottolineato come sia possibile tracciare un legame fra la condizione climatica e lo stato di ansia, paura e apprensione che, per motivi diversi, colpisce i personaggi in scena, dando così del temporale un'interpretazione psicologica. Si è già accennato ad una terza funzione, quella di amalgama formale dell'intero brano. Non bisogna però trascurare un altro aspetto. Siamo qui alla resa dei conti. Tutti sanno che nel lasso di tempo occupato dal presente numero qualcuno dovrà morire: inizialmente pare sia il duca, poi potrebbe essere Rigoletto, infine uno sconosciuto viandante che chiede ospitalità. Il temporale è allora espressione straordinariamente immediata di una forza superiore e ingovernabile che agisce nel momento della catastrofe. Una forza che colpisce dall'esterno a propria discrezione senza che i personaggi possano fare niente. Infatti il palcoscenico, cioè il luogo in cui i personaggi prendono vita, è investito da suoni provenienti da fuori, da impasti sonori inconsueti (le quinte vuote) nella buca dell'orchestra e da diversi punti dietro le quinte. I riferimenti temporaleschi non sono però i soli suoni concreti a caratterizzare il brano. Ci sono i rintocchi delle campane che battono le undici (cinque, per l'ora quinta) e mezza (un colpo da più distante, bb. 250-256), il battere alla porta di Gilda (bb. 271 e 331), i richiami del clarinetto alla melodia «Bella figlia dell'amore» quando il duca si rivolge a Maddalena (bb. 34 e 57), la ripresa di «La donna è mobile» (*Allegretto* –  $\frac{3}{8}$ , Sì),<sup>43a</sup> non prevista dal libretto, ma inserita da Verdi in modo che il pubblico la possa ben memorizzare per ottenere l'effetto sorpresa nella scena finale.

<sup>LXXXVI</sup> «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!

(*Tuona*)

Dio!... Qual mai notte è questa!

DUCA (*giunto al granaio, vedendone il balcone senza imposte*)

Si dorme all'aria aperta? Bene, bene...

Buona notte.

SPARAFUCILE

Signor, vi guardi Iddio.

DUCA

Breve sonno dormiam... stanco son io.<sup>43a</sup>  
(*Depone il cappello, la spada e si stende sul letto, dove in breve addormentasi. Maddalena frattanto siede presso la tavola, Sparafucile beve della bottiglia lasciata dal duca. Rimangono ambedue taciturni per qualche istante, e preoccupati da gravi pensieri*)

MADDALENA

È amabile invero cotal giovinotto.<sup>44</sup>

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...

(*Tuona*)

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 pella fessura*)

SPARAFUCILE (*frugando in un credenzone*)

Al diavol ten va'.

<sup>44</sup> In un contesto di questo tipo i momenti nei quali canto e orchestra si configurano secondo rapporti e funzioni tradizionali sono limitati a quei pochi passi in cui il terzetto sembra assumere una forma chiusa, anche in rapporto alla disposizione metrica: «È amabile invero cotal giovinotto» (b. 118, Si), «De' scudi, già dieci» (b. 183, sulla dominante di Re), «Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato» (re, b. 222) e la sua ripresa «Su spicciati, presto, fa' l'opra compita» (b. 288). Se a tutto ciò aggiungiamo la preponderanza di una vocalità declamante, la presenza di numerosissime didascalie e, conseguentemente, di movimenti, gesti e azioni dei personaggi, non sarà difficile accorgersi di essere stati di nuovo catapultati nel mondo del *mélodrame*. Ancora un paio di elementi andranno evidenziati in questo densissimo numero. Il primo è l'evoluzione compiuta da Gilda che sceglie di affrontare la morte per l'uomo che ama e che l'ha tradita, andando contro la richiesta del padre di lasciare la città. In questo modo la giovane ingenua dell'atto primo assurge a eroina tragica che compie un gesto consapevole e altamente morale. Non è un caso che la sua vocalità tocchi le corde drammatiche del declamato e la nota più grave del suo registro (Si<sub>2</sub>, bb. 145-147). La seconda annotazione è volta a segnalare la presenza degli immancabili accordi di settima diminuita (bb. 246-247 e 332-333).

MADDALENA

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

GILDA (*ascoltando*)

Oh cielo!...

SPARAFUCILE (*gettandole un sacco*)

Rattoppa quel sacco...

MADDALENA

Perché?

SPARAFUCILE

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

GILDA

L'inferno qui vedo!

MADDALENA

Eppure il danaro salvarti scommetto,  
 serbandolo in vita.

SPARAFUCILE

Difficile il credo.

MADDALENA

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

SPARAFUCILE

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

GILDA

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

MADDALENA

Ah, grazia per esso.

SPARAFUCILE

È d'uopo ch'ei muoia...

MADDALENA (*va per salire*)

Fuggire il fo adesso...

GILDA

Oh buona figliuola!

SPARAFUCILE (*trattenendola*)

Gli scudi perdiamo.

MADDALENA

È ver!...

SPARAFUCILE

Lascia fare...

MADDALENA

Salvarlo dobbiamo.

SPARAFUCILE

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

MADDALENA

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

GILDA

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

(*Battono le 11 ½*)

SPARAFUCILE

Ancor c'è<sup>LXXXVII</sup> mezz'ora.

MADDALENA (*piangendo*)

Attendi, fratello...

GILDA

Che! Piange tal donna!... Né a lui darò aita?...  
 Ah, s'egli al mio amore<sup>LXXXVIII</sup> 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<sup>LXXXIX</sup>

Chi è?

---

LXXXVII «Ancora»

LXXXVIII «affetto»

LXXXIX «SPARAFUCILE»

GILDA

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

MADDALENA

Fia lunga tal notte!

SPARAFUCILE (*va a cercare nel credenzone*)

Alquanto attendete.

GILDA

Ah presso alla morte, s'è giovane, sono!  
O cielo, peggior<sup>xc</sup> empi 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;  
piùch'altro gli scudi – mi preme salvar.<sup>xc</sup>  
*(Va a postarsi con un pugnale dietro la porta; Maddalena apre, poi corre a chiudere la grande arcata di fronte, mentre entra Gilda, dietro a cui Sparafucile chiude la porta, e tutto resta sepolto nel silenzio e nel buio)*

SCENA SETTIMA

RIGOLETTO (*solo si avvanza dal fondo della scena chiuso nel suo mantello. La violenza del temporale è diminuita, né più si vede e sente che qualche lampo e tuono*)

Della vendetta alfin giunga<sup>xcii</sup> l'istante!<sup>45</sup>

Da trenta di l'aspetto  
di vivo sangue a lagrime piangendo  
sotto la larva del buffon...  
*(Esaminando la casa)*

Quest'uscio!...

è chiuso!... Ah non è tempo ancor!... S'attenda.

Qual notte di mistero!

Una tempesta in cielo!...

In terra un omicidio!...

Oh come invero qui grande mi sento!...

*(Suona mezza notte)*

Mezza notte!...

SCENA OTTAVA

*(Detto e SPARAFUCILE dalla casa)*

<sup>xc</sup> «per quegl'».

<sup>xc</sup> In partitura la strofa di Gilda («Ah presso alla morte») segue, anziché precederle, le strofe dei due fratelli. La scena termina con le parole seguenti, pronunciate durante l'azione descritta dalla didascalia: «MADDALENA / Spicciati! / SPARAFUCILE / Apri! / MADDALENA / Entrate! / GILDA / Dio!... Loro perdonate!».

<sup>xcii</sup> «giunge».

<sup>45</sup> n. 14. Scena e Duetto Finale [Gilda e Rigoletto]. *Recitativo – c, →*

Il numero conclusivo si pone in stretta continuità con quello precedente. Nella scena ritroviamo i suoni del temporale, ma soprattutto permane quello sguardo al *mélodrame* gravido di significati drammatici: la voce procede senza accompagnamento orchestrale o, al limite, sostenuta da lunghi accordi e da ottave vuote tenute (palese segno di vicinanza al teatro di parola); gli strumenti intervengono compiutamente nel caso in cui riproducano effetti atmosferici; ascoltiamo per la terza volta la canzone del duca, che, non dimentichiamolo, è musica di scena, cioè musica presente anche all'interno della cornice narrativa, al punto che Rigoletto scopre che il suo padrone è ancora vivo proprio udendone il canto;<sup>45a</sup> ricompaiono il suono delle campane allo scoccare della mezzanotte e i colpi alla porta nel momento in cui Rigoletto pretende da Sparafucile il cadavere del duca e dopo aver scoperto che il corpo rinchiuso nel sacco è quello di Gilda; in seguito alla ripresa di «La donna è mobile» l'orchestra si fa carico di comunicare tutta l'agitazione del buffone attraverso il ritmo in contrattacco di violini e viole; sempre ricca di didascalie è poi la partitura che descrive minuziosamente i numerosi gesti e movimenti compiuti dai personaggi. È questo il momento più tragicamente ironico di tutta l'opera, quello in cui Rigoletto crede di avere finalmente portato a termine la sua vendetta e invece scopre di avere distrutto quanto dava senso alla sua vita. Disponendo in sequenza i tre momenti in cui il protagonista viene beffato non sarà difficile notare una terribile *escalation*: prima Rigoletto consente al duca di penetrare nella casa di sua figlia, poi aiuta i cortigiani a rapire la giovane e a portarla a palazzo dove è sedotta, infine giunge a causarne l'omicidio. Proprio nell'inscindibilità tra uccisione della figlia e scorno del padre sta la connessione drammatica fra i due numeri finali. Questa Scena e Duetto tira dunque le fila di tutta l'azione e qui si allacciano vicendevolmente i temi cardine del dramma.

SPARAFUCILE

Chi è là?

RIGOLETTO (*per entrare*)

Son io.

SPARAFUCILE

Sostate.

*(Rientra e torna trascinando un sacco)*

È qui spento il vostr'uomo...

RIGOLETTO (*gli dà una borsa*)

Oh gioia!... Un lume!...

SPARAFUCILE<sup>xciii</sup>

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  
[spronì!...

Ora mi guarda, o mondo,...  
quest'è un buffone, ed un potente è questo!...  
Ei sta sotto a<sup>xciv</sup> miei piedi!... È desso!

[È desso!...<sup>xcv</sup>è giunta alfin<sup>xcvi</sup> 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)<sup>45a</sup>*

Qual voce!... Illusion notturna è questa!...  
*(Trasalendo)*

No!... No!... Egli è desso!... È desso!...

Maledizione!

*(Verso la casa)*

Olà... dimon bandito?...

Chi è mai, chi è qui in sua vece?...

*(Taglia il sacco)*

Io tremo... è umano corpo!...

*(Lampeggia)*

SCENA ULTIMA

*(RIGOLETTO e GILDA)*

RIGOLETTO

Mia figlia!... Dio!... Mia figlia!...

Ah no... è impossibile!... Per Verona è in via!...

Fu vision!... È dessa!...

*(Inginocchiandosi)*

Oh, mia Gilda!... Fanciulla... a me rispondi!...

L'assassino mi svela... Olà?...

*(Picchia disperatamente alla casa)*

Nessuno!

Nessun!... Mia figlia?...<sup>xcvii</sup>

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?...<sup>xcviii</sup>GILDA (*indicando il core*)

L'acciar qui mi piagò...

<sup>xciii</sup> «SPARAFUCILE / Un lume? No! Il denaro! / *(Rigoletto gli dà una borsa)*».<sup>xciv</sup> «i».<sup>xcv</sup> «Oh gioia!».<sup>xcvi</sup> «alfine».<sup>xcvii</sup> «Nessun!... Mia figlia? Mia Gilda? Oh, mia figlia!».<sup>xcviii</sup> «Ferita?... Dimmi!...».

RIGOLETTO

Chi t'ha colpita?...

GILDA

V'ho ingannato... colpevole fui...<sup>46</sup>

l'amai troppo... ora muoio per lui!...

RIGOLETTO

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

GILDA

Ah ch'io taccia!... A me... a lui perdonate...

benedite alla figlia, o mio padre...

Lassù... in cielo... vicina alla madre...

in eterno per voi... pregherò.

RIGOLETTO

Non morir... mio tesoro... pietate...

mia colomba... lasciarmi non dèi...

se t'involi... qui sol rimarrei...

non morire... o ch'io<sup>XCIX</sup> 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)*

FINE

<sup>46</sup> *Largo – e, reb*

Il cantabile sancisce la conclusione dell'opera. Alla disperazione del padre con la sua vocalità spianata, i suoi passaggi nel modo minore, la sua scrittura orchestrale accordale e dissonante, si contrappone la serenità di Gilda ormai prossima alla morte. Lo strumentale si fa etereo, come già in «Caro nome», grazie agli arpeggi del flauto che poi raddoppia la linea di canto e ai violini divisi nel registro acuto. Questa volta però la tinta sonora vuole segnalare il distacco fisico dalla terra e non più l'effetto prodotto su una vergine dal primo amore. Ce lo dice la voce affaticata dal colpo di pugnale al petto e costretta a pronunciare frasi smozzicate, al punto che Gilda se ne va su una parola troncata e lasciata in sospenso: «preghe...». A Rigoletto non resta che riprendere il motto della maledizione. Molto è stato scritto sulla centralità di questa maledizione e lo stesso Verdi la riteneva nodo focale del suo progetto drammaturgico se in una lettera affermava: «Tutto il soggetto è in quella maledizione che diventa anche morale». Per il compositore la moralità del soggetto starebbe nell'effetto prodotto dall'anatema scagliato da un padre disonorato contro un altro padre che lo ha umiliato e che, per questo, viene condannato a espiare la sua colpa. Analizzando l'opera ci si rendere tuttavia conto di come il punto di vista sia più vasto e articolato. Innanzitutto perché il materiale musicale che caratterizza la maledizione – il motto che si ode fin dal preludio – compare anche quando non è evocata direttamente, accompagnando le varie fasi della peripezia e ricordando in continuazione al pubblico che un fato avverso pende sul capo del protagonista. Inoltre motto e maledizione vanno posti in relazione con l'intero sistema progettato dall'autore. Non bisogna dimenticare che Rigoletto vive in un ambiente bieco come quello descritto nell'Introduzione e che ciò gli provoca enormi sofferenze, allo stesso modo della sua deformità fisica; è bene poi tenere a mente che a corte occupa un ruolo degradante e che in passato ha perso la donna amata; ma soprattutto è necessario valutare l'ironia senza pietà della sorte che lo colpisce: da un lato Rigoletto si trasforma da carnefice in vittima attraverso la legge del contrappasso (subisce lo stesso destino del deriso Monterone, ma moltiplicato all'ennesima potenza), dall'altro questa trasformazione è determinata dalle sue stesse azioni, evidenziate dal musicista attraverso tecniche da *mélodrame*. Mettendo insieme tutti questi elementi si otterrà un quadro che rappresenta l'ormai consolidato pessimismo verdiano nei confronti della storia e del potere.

<sup>XCIX</sup> «qui».

# L'orchestra

---

Ottavino	4 Corni
2 Flauti	2 Trombe
2 Oboi	3 Tromboni
Corno inglese	Cimbasso
2 Clarinetti	
2 Fagotti	Timpani
	Grancassa
Violini I	Campana
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

## *Sul palco*

Orchestra d'archi (violini I,  
violini II, viole, contrabbassi)

## *Internamente*

Banda  
Grancassa  
2 Campane

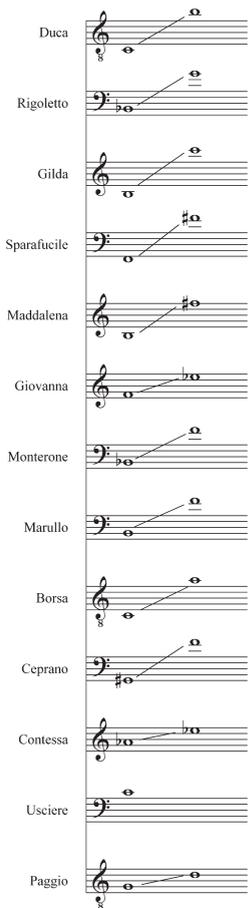
---

L'orchestra di *Rigoletto* schiera in buca un organico in linea con la prassi del tempo (ma dall'elenco delle prime parti riportato nel libretto – cfr. p. 66 – risulta la disponibilità di un bombardone come basso degli ottoni, in luogo del cimbasso), arricchito dalla campana che segna il fatidico scoccare delle ore nell'atto terzo. Particolare è, invece, il raffinato sfruttamento a fini drammatici dell'insieme in combinazioni strumentali ridotte, o con strumenti isolati per creare una specifica tinta sonora, come nel «Caro nome» n. 6, con le pennellate dei due violini soli che dipingono l'ingenuità di Gilda che inneggia a Gualtier Maldè, ma anche dei sei archi disposti su tre leggii (2+2 violini, 2 viole) che nel finale disegnano con note tenute nel registro acutissimo i confini del cielo quando la fanciulla sta per spirare («Lassù in cielo, vicino alla madre...»), sopra gli arpeggi dei violini divisi. Strumenti intervengono per colorare frasi specifiche, come il corno inglese che rende ancor più lirica e straziante l'invocazione di Ri-

goletto ai cortigiani, alla ricerca della figlia, sull'ostinato del violoncello («Miei signori, perdono, pietate...»). Un effetto giustamente famoso è poi quello realizzato nel sordido duetto tra Rigoletto e Sparafucile, dove l'arcata melodica viene sostenuta da un violoncello e un contrabbasso nel registro acuto, che toccano l'estremo acuto (rispettivamente  $Do_4$  e  $Do_3$ ) quando il buffone, nel momento di maggior tensione, rifiuta l'offerta del bandito.

Verdi ricorre poi ad altre fonti sonore: nell'Introduzione per realizzare la musica da ballo e in occasione della tempesta con intenti realistici. L'Introduzione prevede l'adozione di una banda interna, senza tuttavia che ne sia definito l'organico, che era possibile adattare a seconda delle disponibilità offerte su piazza. L'autore si limita perciò a scrivere una guida su due pentagrammi, ma non si esime dal fornire indicazioni quali la rinuncia alla grancassa e l'alleggerimento dello strumentale in alcuni passaggi onde favorire l'intelligibilità delle parole pronunciate dai personaggi. Si succedono così momenti in cui suona tutta la banda e momenti in cui sono coinvolti solo pochi strumenti. Il minuetto e il perigordino sono eseguiti da un complesso d'archi disposto sul palcoscenico, il quale si alterna e si integra tanto con la banda quanto con l'orchestra. Per quanto riguarda la tempesta, le soluzioni coloristiche ottenute in buca (quinte vuote degli archi gravi, arpeggi e rapidissime scale ascendenti di flauto e ottavino, trilli degli archi) si sommano alla cassa dietro le quinte e a effetti realizzati con mezzi diversi dagli strumenti: il coro maschile a bocca chiusa che imita le folate di vento e la macchina del tuono.

# Le voci



Rigoletto è, per presenza in scena e per complessità drammatica e psicologica, l'assoluto protagonista dell'opera. Un ruolo che richiede straordinarie doti attoriali per rendere efficacemente le diverse sfaccettature del personaggio: il buffone di corte che si prende gioco di chiunque, il genitore amoroso e apprensivo, il deforme emarginato e sofferente, l'abietto pronto a scendere fino all'abominio dell'omicidio pur di vendicarsi, il vecchio scornato dal destino. Come abbiamo notato nella guida all'ascolto, la convivenza tra questi differenti aspetti, talvolta fra loro opposti, è resa possibile innanzitutto grazie alle scelte operate da Verdi. Non era ad esempio possibile ingabbiare una personalità siffatta in un'aria dal taglio tradizionale, cosicché i momenti introspettivi sono fatti convergere in due recitativi («Pari siamo!...», monologo vero e proprio, e «Della vendetta alfin giunge l'istante»), scorci formalmente liberi e dunque adatti allo scopo. Per lo stesso motivo l'unica aria multisezionale («Cortigiani, vil razza dannata»), non segue le norme della cosiddetta 'solita forma'. Molto fa poi la scrittura vocale, esemplarmente tagliata per la corda baritonale, che cede raramente alle lusinghe della melodia e mai a quelle del virtuosismo. Una vocalità che percorre tutte le sfumature del declamato, ancorata alla parola e ai pensieri del personaggio.

Sul versante opposto troviamo il duca, padrone e nemico di Rigoletto. La distanza che separa i due non potrebbe essere maggiore. All'eccezionale complessità dell'uno si contrappone l'assoluta monocromia dell'altro, una figura che comincia l'opera chiarendo che «Questa o quella per me pari sono» e la termina cantando «La donna è mobile». Il duca è creatura del

canto, sicché per affrontare il ruolo serve *in primis* la voce. Il declamato di Rigoletto si scontra con le melodie chiuse e orecchiabili del tenore, il quale ha infatti a disposizione ben tre brani solistici: la ballata nell'atto primo, l'aria nel secondo e la canzone nel terzo. Profluvio melodico che evidenzia la giovanile spensieratezza e la bruciante pas-

sionalità del duca, ma che si accompagna ad altre scelte (formali, ritmiche, fraseologiche) che ne indicano la bassezza morale.

Se Rigoletto è la sommatoria di molti aspetti (bene e male, amore e odio, tenerezza e riluttanza) e il duca è pura stasi psicologica, Gilda è l'unico personaggio a conoscere una profonda evoluzione interiore. Dalla giovane innocente e ingenua dell'atto primo che si esprime con quel merletto che è «Caro nome» passa agli accenti drammatici dell'atto terzo, dopo avere conosciuto l'umiliazione e l'amore, vale a dire le esperienze necessarie alla crescita di ogni essere umano che le erano precluse dalla ossessiva apprensione paterna.

Così è dunque composto il classico terzetto di prime parti, soprano, tenore e baritono, cui dobbiamo aggiungere una folta schiera di comprimari. Tra questi hanno un ruolo di primo piano il bravo Sparafucile e sua sorella Maddalena che rappresentano l'altro lato del 'brutto' di Victor Hugo rispetto alla corte mantovana. La superficialità, trivialità, ipocrisia del duca e dei suoi scagnozzi (Marullo, Borsa, Ceprano, ma anche Rigoletto) si riflettono nella consuetudine al delitto più basso, quello praticato in strada col pugnale, e nell'attaccamento al denaro dei due fratelli borgognoni. Differenti tipi di deformità morale agli estremi della scala sociale.

Personaggio che canta poco, ma fondamentale dal punto di vista drammatico, è Monterone, la cui vocalità fatta di note ribattute assume contorni nobili e solenni. Rigoletto proverà a riprenderla – e nell'identificazione fra i due padri sta una delle peculiarità dell'opera –, ma il suo fallimento sarà segnato proprio dalla maledizione scagliatagli dal conte. Figure di contorno sono Giovanna, che incarna la tradizionale funzione di confidente della primadonna, la contessa di Ceprano, prima vittima del duca, un usciere di corte e un paggio della duchessa, ruolo *en travesti*.

# Rigoletto in breve

a cura di Gianni Ruffin

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

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

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

Dalla sentita necessità di potenziare la caratterizzazione del personaggio principale, indagandone gli opposti lati di una personalità contrastata e, proprio in questo, così umana, muove il rinnovamento operato dalla drammaturgia verdiana intorno a convenzioni radicate: «Cortigiani, vil razza dannata» è l’esempio memorabile che sancisce nel modo più autorevole la nascita di una nuova voce per il melodramma italiano, quella ‘spinta’ del baritono che verrà chiamato per antonomasia ‘verdiano’, sovente chiamato ad esibire doti attoriali su un potente declamato, per il quale non regge più la tradizionale definizione di ‘basso cantante’. La stessa distribuzione dei ruoli fra prime par-



Felice Varesi, il primo Rigoletto. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Varesi (1813-1889), che fu per Verdi anche il primo Macbeth e il primo Germont, esordì a Varese (1834) nel *Furioso all'isola di San Domingo* (Cardenio) e nel *Torquato Tasso* di Donizetti. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Allan Cameron* di Pacini e *Linda di Chamounix* (Antonio) di Donizetti.

ti, comprimari e ruoli secondari non rispetta le 'convenienze' teatrali: dopo le crisi dell'ombroso Stiffelio, il duca di Mantova, libertino impenitente oltre che spregiatore di qualsivoglia principio etico, è il primo tenore che viola lo statuto romantico che lo vorrebbe eroe; mentre il personaggio di Gilda sfrutta l'evoluzione della vocalità nel corso dell'opera, da soprano quasi lirico-leggero a lirico pieno, per attestare la propria maturazione, da bimba innocente a vittima consapevole.

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

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### ATTO PRIMO

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

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

### ATTO SECONDO

*Salotto nel palazzo ducale.* Il duca è in preda a forte agitazione: tornato in casa di Gilda, l'ha trovata deserta. Contrariato, giura vendetta e sembra provare tenerezza al suo ricordo. Sopraggiungono Marullo, Ceprano, Borsa e gli altri cortigiani raccontando l'avventura notturna: il duca viene così a sapere che la giovane è a palazzo ed esce di fretta con sorpresa di tutti. Entra Rigoletto,

che cerca di nascondere la preoccupazione che lo attanaglia; irrequieto, si guarda intorno. Un paggio viene a cercare il duca su ordine della duchessa, ma i cortigiani gli dicono che è impegnato; comprendendo che oggetto dell'impegno del duca è Gilda, Rigoletto perde il controllo: infuriato, si getta contro la porta, smania e impreca, ma alla fine implora i cortigiani affinché gli rendano la figlia. Gilda stessa esce incontro al padre, confessandogli di aver perduto l'onore; quindi narra di come abbia conosciuto Gualtier Maldè, ossia il duca. Rigoletto medita vendetta.

#### 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 intona una canzonetta amorosa; scende Maddalena, che il duca corteggia. Un veloce dialogo fra Sparafucile e Rigoletto lascia comprendere la segreta intesa che li unisce per 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 suggerisce al fratello di uccidere il gobbo: il duca è troppo bello e lei ne è innamorata. Sparafucile rifiuta, ma si dichiara disposto a sostituire la vittima designata con qualche altro avventore, purché giunga all'osteria prima della mezzanotte, l'ora convenuta con Rigoletto. Gilda chiede perdono a Dio ed al padre; augura ogni bene all'uomo che ama e che salverà, batte l'uscio e viene trafitta da Sparafucile. Il temporale diminuisce. A mezzanotte Rigoletto salda il debito con Sparafucile e ritira il sacco con il cadavere, apprestandosi a gettarlo nel fiume. Nella notte si ode la voce del duca che si allontana canticchiando la sua canzone. Rigoletto, preso dall'angoscia, taglia il sacco e alla luce di un lampo riconosce Gilda. 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.

#### Argument

##### PREMIER ACTE

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

*Dans une impasse. La nuit.* Rigoletto, enveloppé dans son manteau, songe à la malédiction de Monterone. Il est accompagné de Sparafucile, qui lui offre ses services de tueur à gages. Rigoletto



Berardo Amiconi (m. 1879), Teresa Brambilla nel costume di Norma (1851). Olio su tela, Milano, Museo Teatrale alla Scala. La Brambilla (1813-1895) fu la prima Gilda; tra gli altri ruoli verdiani, Elvira e Luisa. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Vannina d'Ornano* di Fulvio Campana e *Fernando Cortez* (Palmira) di Francesco Malipiero.

se renseigne sur son nom et son adresse. Une fois seul, il révèle ce qui brise sa vie: difforme, bafoué et malheureux, il est obligé de faire rire les autres. Il voit en Sparafucile la possibilité de se venger de tous les torts qu'il a subis. Chez lui l'attend la seule personne aimante, depuis la mort de son épouse: sa fille; il vit dans la crainte que ce secret ne soit découvert, surtout parmi les courtisans. Tandis qu'il sort de chez lui, tout empli de soupçons, entre le duc, qui a abandonné ses vêtements de noble pour d'autres plus simples. Il se présente à Gilda sous un faux nom: il se fait passer pour Gualtier Maldè, un pauvre étudiant. C'est le jeune homme qui l'avait abordée à l'église et qui lui déclare maintenant sa flamme. L'idylle est interrompue par des bruits soudains, qui proviennent de l'extérieur. Le duc s'éloigne, aidé par Giovanna que Rigoletto avait chargé de

surveiller sa fille, mais dont le duc a acheté le silence. Gilda monte dans sa chambre, encore troublée par la recontre avec le prétendu étudiant. Dehors Marullo, Borsa et d'autres courtisans, armés et masqués, font croire à Rigoletto qu'ils veulent enlever la femme de Ceprano. En réalité, la victime désignée de l'enlèvement est Gilda. Rigoletto s'unit à eux: masqué et bandé, il tient l'échelle pour qu'ils puissent passer le mur. Gilda est enlevée, mais perd son écharpe. Rigoletto voit l'écharpe, court chez lui et se rend compte du malheur qui vient de le frapper; il évoque la malédiction dont il a fait l'objet.

#### DEUXIÈME ACTE

*Dans un salon du palais ducal.* Le duc est en proie à une forte agitation: retourné chez Gilda, il a trouvé la maison déserte. Il jure de se venger et il semble éprouver de la tendresse au souvenir de la jeune femme. Arrivent Marullo, Ceprano, Borsa et les autres courtisans qui lui racontent l'aventure advenue pendant la nuit: le duc apprend ainsi que la jeune femme est dans le palais; il sort précipitamment, à la surprise de tous. Entre Rigoletto, qui cherche à cacher la douleur et l'inquiétude qui le tenaillent. Il regarde partout autour de lui. Un page vient chercher le duc, sur l'ordre de la duchesse; les courtisans lui disent qu'il est occupé et Rigoletto comprend que c'est Gilda qui est l'objet de ses soins. Il perd alors le contrôle et furibond, il se précipite vers la porte, en lançant toutes sortes d'imprécations. A la fin il implore les courtisans de lui rendre sa fille. Gilda sort et avoue à son père qu'elle a perdu son honneur. Elle lui raconte sa recontre 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 entendre l'entente secrète qu'ils sont en train de sceller pour supprimer le duc. Rigoletto reconforte sa fille, bouleversée par le comportement du duc envers Madeleine. Il lui promet une vengeance imminente. Elle, en attendant, se rendra à Vérone où son père ira la rejoindre le lendemain. Gilda s'éloigne. Rigoletto donne dix écus d'or à Sparafucile. Il lui en donnera dix autres à la livraison du cadavre. L'orage approche. Le duc va dormir. Madeleine tente convaincre Sparafucile d'épargner le jeune officier. Gilda rentre en portant les vêtements d'homme qui devaient lui servir pour sa fuite à Vérone et elle écoute, en cachette, leur conversation. Madeleine suggère à son frère de tuer le bossu: le duc est trop beau et elle est amoureuse de lui. Sparafucile refuse, mais il se déclare disposé à remplacer la victime désignée par une tout autre personne, l'essentiel étant qu'elle arrive à la taverne avant minuit, l'heure convenue avec Rigoletto. Gilda demande pardon à Dieu et à son père. Elle souhaite tout le bien du monde à l'homme qu'elle aime et qu'elle sauvera; elle frappe à la porte et Sparafucile la tue. L'orage diminue. À minuit, Rigoletto règle sa dette avec Sparafucile et retire le sac avec le cadavre, en s'appêtant à le jeter à la rivière. On entend dans la nuit la voix du duc qui s'éloigne, en chantonnant. Rigoletto est saisi d'angoisse: il ouvre le sac et à la lumière d'un éclair, il reconnaît sa fille. Gilda, encore en vie, lui raconte ce qui s'est passé et meurt en prononçant des mots de pardon. Près de sa mère, au ciel, elle priera pour lui. Fou de désespoir, Rigoletto s'écroule sur le cadavre de sa fille en voyant dans cet événement le terrible effet de la malédiction.



Raffaele Mirate, il primo duca di Mantova. Mirate (1815-1885) esordì al Nuovo di Napoli (1837) nel *Torquato Tasso* (Geraldini) di Donizetti. Partecipò alle prime rappresentazioni della *Punizione* (Arminio) e di *Margherita Pusterla* (Franciscolo) di Pacini; di *Statira* (Cassandro) e *Virginia* (Appio) di Mercadante.

Annetta Casaloni, la prima Maddalena.

## Synopsis

### ACT ONE

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

*A blind alley. At night.* Rigoletto, wrapped in his own cloak, thinks of Monterone's curse; with him is Sparafucile, who offers his services as an assassin. Rigoletto asks for his name and address; when he is left alone, he unburdens the tragedy of his life: deformed, unlucky, jeered at, he is forced to make others laugh; Sparafucile seems to him to be a way to achieve justice for all the wrongs he has suffered. At home awaits the only loved one left to him after the death of his wife:

his daughter. He is afraid that this secret of his will be discovered, especially by the courtiers. While, immersed in his suspicions, he leaves the courtyard of his house, the Duke secretly enters it, dressed as commoner. To Gilda he pretends to be Gualtier Maldè, a poor student. He is the young man who had approached her in church and who now declares his love to her. The moment is interrupted by sudden noises coming from outside: the Duke disappears, assisted by Giovanna, whom Rigoletto has charged with looking out for his daughter, and whom the Duke had earlier won over with a bag of money. Gilda goes up to her room still transported by the encounter with the student. Outside, Marullo, Borsa and the other masked and armed courtiers attract Rigoletto attention: they make him believe they want to kidnap Ceprano's wife. Ceprano, in fact, is with them; the designated victim of the kidnapping is Gilda. Rigoletto joins them: masked and hooded, he holds the ladder which allows them to climb over the wall. Gilda is kidnapped and loses a scarf. Rigoletto sees the scarf, runs home, and realizing what tragedy has just befallen him, remembers the curse.

#### ACT TWO

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

#### ACT THREE

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

bag open and recognized Gilda by lamplight. Gilda, still alive, tells him what has happened and dies with words of forgiveness: in Heaven, next to her mother, she will pray for him. Rigoletto, almost in prey to madness, falls on the corpse of his daughter and recognizes the terrible effect of the curse in what has happened.

## Handlung

### ERSTER AKT

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

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

### ZWEITER AKT

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

bergen, 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 Maldè, d. h. den Herzog, kennengelernt hat. Rigoletto schwört Rache.

#### DRITTER AKT

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

# Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Nato all'indomani del progressivo disgregarsi dell'impero napoleonico iniziatosi con la disastrosa campagna di Russia del 1812 e morto nel clima sofisticato e decadente della *belle époque*, Verdi attraversò quasi per intero un secolo sconvolto da rivoluzionari mutamenti storici, sociali nonché artistici e con la sua produzione operistica – ventotto titoli prodotti tra il 1839 e il 1893 – fu protagonista della vita musicale mondiale per più di sessant'anni. Dotato di uno spiccato e tenace temperamento che lo portava a rivendicare con malcelato orgoglio tanto l'autonomia del proprio percorso di studi musicali, condotto perlopiù da autodidatta, quanto la propria indipendenza culturale, il compositore contribuì in prima persona a costruirsi un'efficace immagine artistica, esagerando di proposito i suoi umili natali e i suoi difficili esordi teatrali. Tale atteggiamento finì per favorire la nascita di numerose leggende intorno alla sua figura, tanto che la relativa scarsità di dati biografici riguardanti gli anni giovanili alimentò il mito delle sue origini contadine, legandolo al comune sentimento romantico e risorgimentale che intravedeva nella creazione artistica l'espressione più autentica dell'anima popolare della nazione.

Se quindi, da un lato, il filone aneddótico fu ampiamente avallato da Verdi stesso – si vedano a tal proposito l'intervista che il compositore rilasciò allo scrittore Michele Lessona, autore di un fortunato volume che raccoglieva a scopo pedagogico le biografie di alcuni italiani illustri,<sup>1</sup> oppure i *Souvenirs anecdotiques* raccontati a puntate da Arthur Pougin tra il 1877 e il 1879 sulla rivista parigina «Le ménestrel», successivamente tradotti in italiano da Folchetto con la significativa aggiunta delle memorie del maestro dettate all'editore Giulio Ricordi il 19 ottobre 1879 e infine raccolti in volume e ristampati in francese<sup>2</sup> –, gli albori della ricerca verdiana videro in parallelo la comparsa di testimonianze provenienti da conoscenti, ammiratori e amici,<sup>3</sup> accanto ai primi importanti studi analitici sulla peculiare drammaturgia operistica del maestro bussetano. Tra questi ultimi vanno doverosamente citati i quasi contemporanei lavori del musicologo fiorentino Abramo Basevi e del filosofo napoletano Nicola Marselli: il primo, capostipite imprescindibile destinato ad influenzare ogni successiva disamina formale dell'arte di Verdi, si propone di rintracciare l'adozio-

---

<sup>1</sup> MICHELE LESSONA, *Parma. Giuseppe Verdi*, in ID., *Volere è potere*, Firenze, Barbera, 1869, pp. 287-307.

<sup>2</sup> Cfr., rispettivamente, ARTURO POUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita aneddótica, con note ed aggiunte di Folchetto* [Giacomo Caponi], Milano, Ricordi, 1881 (lo schizzo biografico si legge alle pp. 39-46); ARTHUR POUGIN, *Verdi. Histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres*, Paris, Calmann Lévy, 1886 (il libro apparve in inglese l'anno successivo); un'edizione italiana recente è stata pubblicata da Passigli (*Vita aneddótica di Verdi*, Firenze, 1989).

<sup>3</sup> HERCULES CAVALLI, *Biografías artísticas contemporáneas de los célebres José Verdi, maestro de música y Antonio Canova escultor*, Madrid, Ducacal, 1867; GINO MONALDI, *Verdi e le sue opere*, Firenze, Gazzetta d'Italia, 1877 – l'autore, marchese, compositore e critico musicale, scrisse negli anni successivi almeno una dozzina di testi su Verdi, tra cui la biografia inaffidabile *Verdi (1839-1898)*, Torino, Bocca, 1899; rist. Milano, Bocca, 1951; EUGENIO CHECCHI, *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere*, Firenze, Barbera, 1887; rist. ampl. G. Verdi (1813-1901), ivi, 1901, 1926<sup>3</sup>.

ne delle convenzioni formali canonizzate da Rossini (è il primo a citare la «solita forma» dei numeri chiusi) da parte del musicista; il secondo, pur muovendo dalle medesime premesse ideologiche, centra invece la sua attenzione sul loro impiego in funzione dell'espressione drammatica.<sup>4</sup>

Già prima che componesse le due ultime opere, Verdi era assunto a gloria nazionale, così che le *premières* di *Otello* e *Falstaff*, accompagnate in tutta Europa da una pubblicità tambureggiante, divennero eventi culturali d'importanza senza precedenti. Entrambi i lavori furono accolti da un successo confortante, eppure faticarono molto prima di occupare un posto di prestigio nel repertorio nazionale, com'era già accaduto a molte delle opere scritte dal compositore dopo *La traviata*; a dispetto della loro modernità, infatti, né *Otello* né *Falstaff* riuscirono a scalfire il gusto operistico predominante durante la *fin de siècle*, sbilanciato tra la 'plebea' corrente verista e il sofisticato dramma d'impronta wagneriana. L'influenza che l'ultimo Verdi esercitò sulle giovani generazioni fu dunque di trascurabile portata e la sua popolarità a cavallo tra Otto e Novecento subì una drastica flessione, nonostante le sue opere più fortunate – *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* – continuassero a costituire l'asse portante dei cartelloni delle sale di provincia. Così come in ambito teatrale, anche in quello musicologico i primi due decenni del nuovo secolo furono scarsi di contributi significativi e, se si eccettuano alcuni timidi tentativi di studiare la produzione operistica del musicista – particolarmente interessanti sono ancor oggi i titoli di Alfredo Soffredini e di Camille Bellaigue<sup>5</sup> – oppure i primi incerti compendi bibliografici,<sup>6</sup> l'unica impresa editoriale degna di nota fu senza dubbio la pubblicazione dei copialettere del compositore, curata a quattro mani da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, che mise finalmente a disposizione degli studiosi una vasta selezione di lettere (così come di abbozzi e di varianti), indirizzate a un'ampia pluralità di soggetti e distese su un periodo che copre la maggior parte della carriera creativa del musicista.<sup>7</sup>

Sintomi positivi di un generale mutamento di clima iniziarono a manifestarsi in tutta Europa a partire dalla metà degli anni Venti. In area tedesca la cosiddetta 'Verdi Renaissance' fu guidata da Franz Werfel, che redasse un fortunatissimo romanzo basato sulla vita del compositore,<sup>8</sup> men-

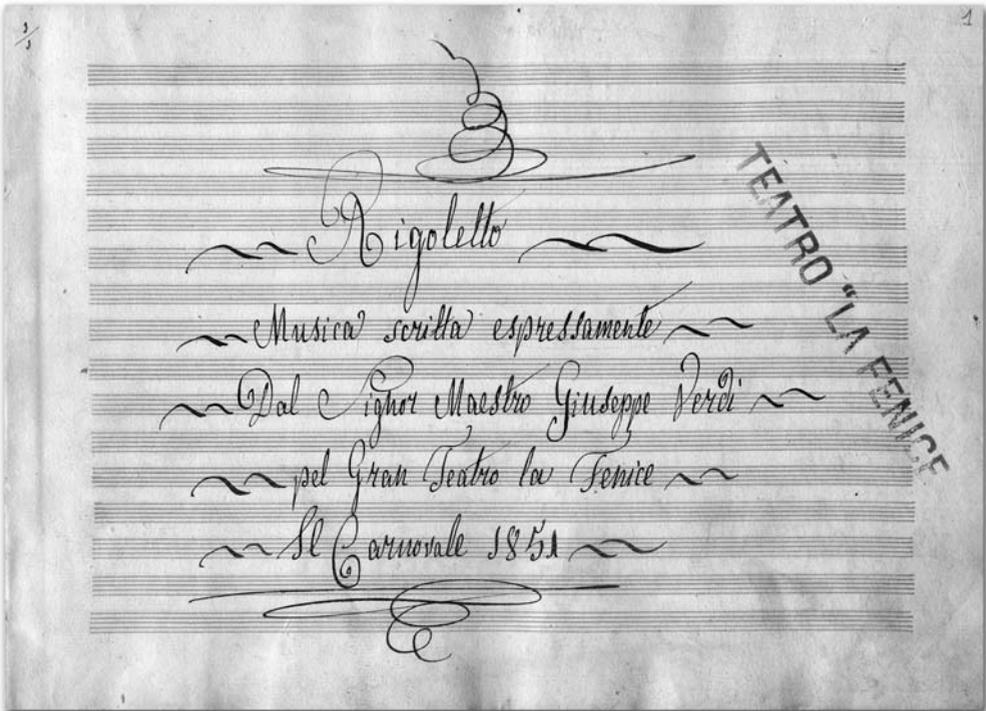
<sup>4</sup> Cfr. ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859; rist. a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001; NICOLA MARSELLI, *La ragione della musica moderna*, Napoli, Detken, 1859 (si vedano in particolare le pp. 126-153).

<sup>5</sup> CAMILLE BELLAIGUE, *Verdi. Biographie critique*, Paris, Laurens, 1911; trad. it. Milano, Treves, 1913. Tra i saggi editi in quegli anni val la pena di citare inoltre: ITALO PIZZI, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, 1901; Id., *Per il primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Memorie, aneddoti e considerazioni*, Torino, Lattes, 1913; LUIGI TORCHI, *L'opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali*, «Rivista musicale italiana», VIII, 1901, pp. 279-335; GINO RONCAGLIA, *Giuseppe Verdi. L'ascensione dell'arte sua, con uno studio di Alfredo Galletti sui libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico*, Napoli, Perrella, 1914 (un più corposo e circostanziato volume di analisi dell'arte verdiana fu pubblicato trent'anni dopo dallo stesso autore, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, 1951<sup>2</sup>).

<sup>6</sup> LUIGI TORRI, *Saggio di bibliografia verdiana*, «Rivista musicale italiana» cit., pp. 379-407 (comprende quasi quattrocento titoli); CARLO VANBIANCHI, *Nel I. centenario di Giuseppe Verdi (1813-1913). Saggio di bibliografia verdiana*, Milano, Ricordi, 1913 (raccolge e cataloga oltre novecento titoli).

<sup>7</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Comitato per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913; rist. fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968 («Bibliotheca musica Bononiensis», v/23); il volume è diviso in due parti: la prima contiene una selezione di circa quattrocento lettere desunte dai copialettere di Verdi, un insieme di quaderni contenenti appunti, copie e indici di alcune delle corrispondenze del musicista, mentre la seconda comprende in una corposissima appendice materiale epistolare non compreso nei copialettere.

<sup>8</sup> FRANZ WERFEL, *Verdi. Roman der Oper*, Berlin, Paul Zsolnay, 1924, 1930<sup>2</sup> (lo si legga nella recente trad. italiana di Willy Dias: *Verdi. Il romanzo dell'opera*, Milano, Corbaccio, 2001). In lingua tedesca è meglio dimenticare il titolo di HERBERT GERIGK, *Giuseppe Verdi*, Potsdam, Athenion, 1932, musicologo nazista e mistificatore.



La partitura manoscritta (non autografa di Verdi) del *Rigoletto* (c. 1r). Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

tre in lingua inglese comparvero nel decennio successivo una cospicua serie di contributi biografici, che accompagnarono la ripresa nei teatri del vecchio continente e negli Stati Uniti di titoli pressoché dimenticati, come *Ernani*, *La forza del destino* e *Nabucco*.<sup>9</sup> Il lascito epistolare verdiano si arricchì poi di nuove raccolte che, nonostante i numerosi errori di trascrizione, allargarono notevolmente la conoscenza dei rapporti intrattenuti dal musicista con editori, librettisti, amici, personalità artistiche e amatori: la pubblicazione dei copialettere fornì gran parte del materiale per le antologie editate da Werfel e Oberdorfer;<sup>10</sup> a breve distanza Jacques Gabriel Prod'homme e Annibale Alberti diedero alle stampe due fondamentali carteggi di Verdi, rispettivamente con due delle personalità di spicco del *milieu* teatrale francese della seconda metà dell'Ottocento, l'editore Léon Escudier e il librettista Camille Du Locle, e con il conte Opprandino Arrivabene.<sup>11</sup> Infine Luzio completò nel volgere di un decennio un monumentale *corpus* in quattro volumi che comprendeva lettere, documenti e materiali inediti in possesso degli eredi del maestro a Sant'Agata.<sup>12</sup>

Con gli anni Cinquanta la ricerca verdiana entrò nella sua fase adulta. Dopo la ristampa nel 1951 del corposo volume biografico scritto da Carlo Gatti vent'anni prima,<sup>13</sup> videro la luce a breve distanza due fondamentali contributi di diversa natura: da un lato la monografia redatta da Massimo Mila, un'aggiornata rielaborazione della tesi di laurea del musicologo torinese centrata sulle peculiarità dell'arte drammatica di Verdi apparsa negli anni Trenta,<sup>14</sup> dall'altro il mastodontico studio di Franco Abbiati che, come Gatti, poté avere accesso a fonti epistolari, autografi musicali e materiale documentario conservati nella tenuta di Sant'Agata e attualmente in gran parte inaccessibili.<sup>15</sup> Se i titoli di Gatti e Abbiati, a dispetto della loro pretesa di completezza, presenta-

<sup>9</sup> Tra i più significativi citiamo: FERRUCCIO BONAVIA, *Verdi*, London, University Press, 1930; JOHN FRANCIS TOYE, *Giuseppe Verdi. His Life and Works*, London, William Heinemann, 1931, 1962<sup>2</sup> (trad. it. parziale: Milano, Longanesi, 1950); DYNELEY HUSSEY, *Verdi*, London, Dent, 1940; rist. ampl., *ivi*, 1973.

<sup>10</sup> *Giuseppe Verdi Briefe*, a cura di Franz Werfel, Berlin, Paul Zsolnay, 1926; *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Carlo Graziani (pseud. di Aldo Oberdorfer), Verona, Mondadori, 1941; Milano, Rizzoli, 1951<sup>2</sup>; rist. ampl. a cura di Marcello Conati, 1981, 2001<sup>3</sup>; in seguito apparvero le *Letters of Verdi*, a cura di Charles Osborne, London, Gollancz, 1971.

<sup>11</sup> JACQUES GABRIEL PROD'HOMME, *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, «Rivista musicale italiana», XXXV, 1928, pp. 1-28, 171-197, 519-552 (contiene un centinaio di lettere scritte ai coniugi Escudier tra il 1847 e il 1877 e conservate alla Bibliothèque de l'Opéra); Id., *Lettres inédites de G. Verdi à Camille Du Locle*, «La revue musicale», X/5, 1929, pp. 97-112; X/7, 1929, pp. 25-37 (offre una selezione di cinquanta lettere e di altri documenti da Verdi e Giuseppina a Du Locle nel decennio 1866-1876); *Verdi intimo. Carteggi di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931. Dello stesso anno è inoltre la testimonianza documentaria *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barozzi*, a cura di Luigi Agostino Garibaldi, Milano, Treves, 1931.

<sup>12</sup> ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia/Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947 («Studi e documenti», 4); le collezioni di lettere più imponenti sono quelle indirizzate dal musicista e da Giuseppina Strepponi ai fratelli Cesare e Giuseppe De Sanctis, ad Arrigo Boito e al politico bussetano Giuseppe Piroli. Di poco posteriore è il titolo di UMBERTO ZOPPI, *Angelo Mariani, Giuseppe Verdi e Teresa Stolz in un carteggio inedito*, Milano, Garzanti, 1947.

<sup>13</sup> CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931; rist. *Verdi*, 1 vol., Milano, Mondadori, 1951, 1981<sup>2</sup>.

<sup>14</sup> MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza, 1933; vers. ampl.: *Verdi*, 1958. Dello stesso autore sono *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978<sup>2</sup> e il volume *L'arte di Giuseppe Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, che include numerosi saggi scritti in precedenza; rist. *Verdi*, a cura di Pietro Gelli, Milano, Rizzoli, 2000.

<sup>15</sup> FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959. Una più agile consultazione biografica di quel periodo è rappresentata dai titoli di EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Bompiani, 1951; rist. Milano, Baldini & Castoldi, 2001; GIOVANNI CENZATO, *Itinerari verdiani. La semplicità di una vita grande di opere, luminosa di gloria*, Parma, Fresching, 1949; rist. *Itinerari verdiani*, Milano, Ceschina, 1955.

no ancora le molte 'manipolazioni' incoraggiate in vita dallo stesso compositore, toccò alla fondamentale biografia di Frank Walker il compito di sfatare alcuni dei miti più duri a morire,<sup>16</sup> seguita l'anno successivo dal volume di George Martin.<sup>17</sup> Nell'opera di tutela e di diffusione dell'opera verdiana un ruolo chiave fu infine svolto dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma, fondato nel 1959 dal compositore e critico musicale Mario Medici allo scopo di valorizzare la ricerca musicologica sul compositore. Fin dalla sua nascita infatti l'istituzione si è distinta per l'intensissima attività di ricerca e, attraverso una pluralità di organi editoriali, ha prodotto nei suoi primi vent'anni di esistenza dieci numeri del «Bollettino Verdi», raccolti in quattro volumi ognuno dedicato a un'opera specifica (*Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Rigoletto*, *Ernani*), quattro numeri di «Quaderni»,<sup>18</sup> e tre volumi di atti di convegno.<sup>19</sup>

Soltanto negli ultimi quattro decenni la ricerca verdiana si è soffermata sugli autografi del musicista; a differenza delle partiture di proprietà dell'editore Ricordi, il materiale preparatorio (schizzi, stesure incomplete oppure abbozzi continuativi) ha avuto infatti ben difficile reperibilità, dal momento che gli eredi del compositore hanno ostacolato a lungo la pubblicazione del materiale in loro possesso – basti pensare che l'edizione in facsimile dell'abbozzo continuativo del *Rigoletto* è stata licenziata soltanto nel quarantesimo anniversario della morte di Verdi. Uno dei primi studi a utilizzare in modo fruttuoso l'ingente quantità di documenti venuti nel frattempo alla luce fu la robusta biografia di Julian Budden, fondamentale caposaldo della riconsiderazione in tempi moderni della figura e dell'attività verdiana,<sup>20</sup> contornato da una vasta quantità di validissimi contributi che hanno finalmente iniziato a esplorare gli aspetti più disparati della sua produzione musicale: dallo sforzo di catalogazione bibliografica intrapreso in particolare da Ce-

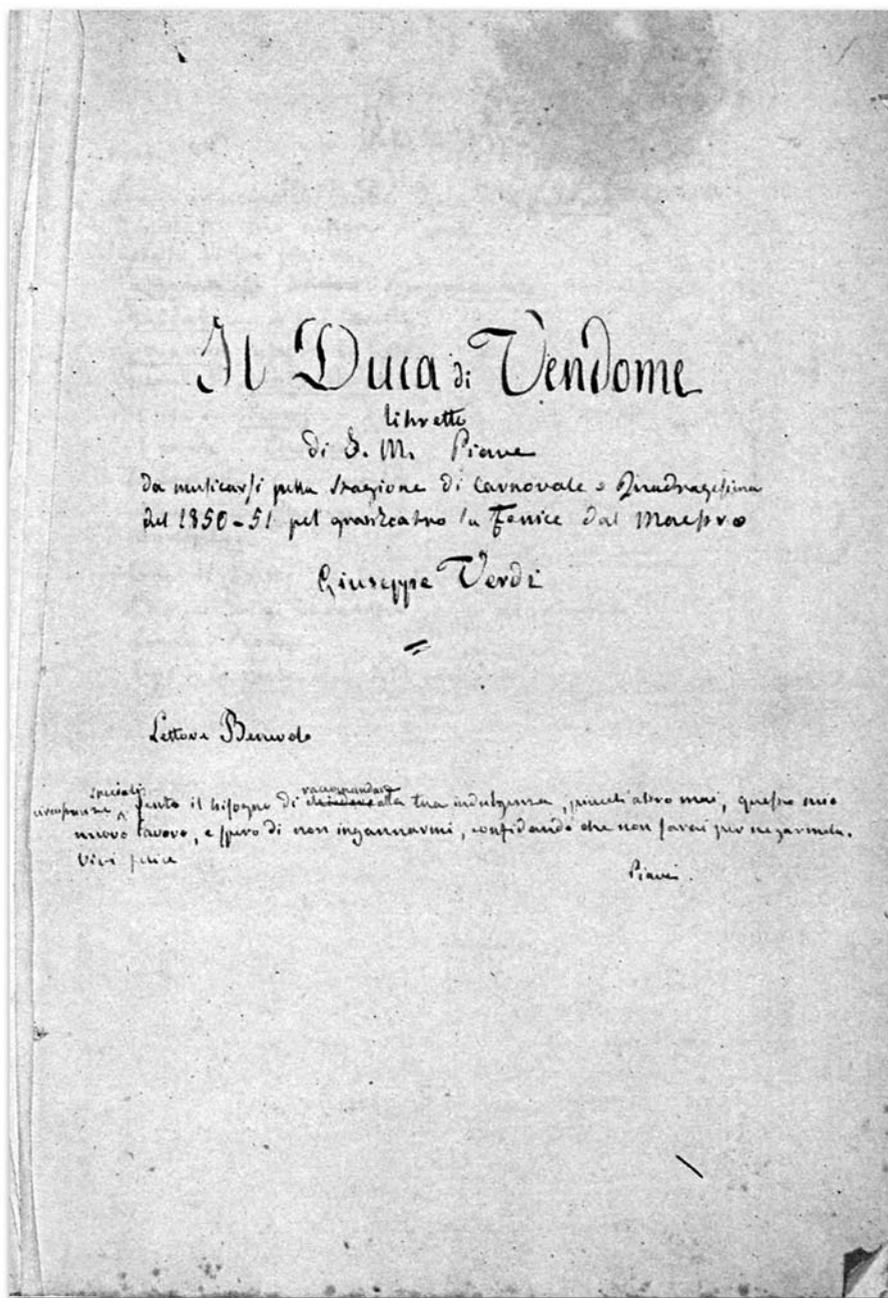
<sup>16</sup> FRANK WALKER, *The Man Verdi*, London, Dent, 1962; rist. Chicago, The University of Chicago Press, 1982; trad. it. di Franca Medioli Cavara: *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, 2005<sup>3</sup>.

<sup>17</sup> GEORGE MARTIN, *Verdi. His Music, Life and Times*, New York, Dodd, Mead, 1963.

<sup>18</sup> A differenza dei primi quattro numeri, pubblicati fra il 1963 e il 1971, che hanno focalizzato la loro attenzione su singole opere (*Il corsaro*, *Gerusalemme*, *Stiffelio* e *Aida*), le ultime due uscite sono caratterizzate da un approccio più ampio: «*Messa per Rossini*». *La storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli, 1988, n. 5; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi. Atti del convegno «Ah, la paterna mano» dedicato ai cent'anni di Casa Verdi (Milano, 27 maggio 1999)*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, 2002, n. 6.

<sup>19</sup> *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo. Atti del I. congresso internazionale di studi verdiani (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 31 luglio-2 agosto 1966)*, a cura di Marcello Pavarani e Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; «*Don Carlos*»/«*Don Carlo*». *Atti del II. congresso internazionale di studi verdiani (Verona, Castelvecchio-Parma, Istituto di studi verdiano-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969)*, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del III. congresso internazionale di studi verdiani (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972)*, a cura di Mario Medici e Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974. Tra i convegni organizzati dall'Istituto negli anni Settanta ricordiamo: «*I vespri siciliani*» di Verdi, in collaborazione con il Teatro Regio di Torino in occasione dello spettacolo inaugurale del nuovo Teatro Regio (Torino, Piccolo Regio-Palazzo Madama, 7-11 aprile 1973); *Verdi in America*. «*Simon Boccanegra*», *Verdi in the world*, in collaborazione con la Lyric Opera di Chicago (Chicago, Civic Theatre-University of Chicago, 18-25 settembre 1974).

<sup>20</sup> JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1981; rist. a cura di Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 1992 (I. *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II. *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III. *From «Don Carlos» to «Falstaff»*); trad. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988. Tra le altre monografie comparse in quel periodo citiamo: CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969; trad. it. di Giampiero Tintori, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, Mursia, 1975, rist. 2000; GUSTAVO MARCHESI, *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970; Id., *Giuseppe Verdi. L'uomo, il genio, l'artista*, Rozzano, IMI, 1981; WOLFGANG MARGGRAF, *Giuseppe Verdi. Leben und Werk*, Leipzig, Deutsche Verlag für Musik, 1982.



Il libretto manoscritto di *Rigoletto*, autografo di Piave, col titolo provvisorio *Il duca di Vendome* (c. 1r); il titolo originario era *La maledizione*. Archivio storico del Teatro La Fenice.

cil Hopkinson,<sup>21</sup> Martin Chusid,<sup>22</sup> Elvidio Surian<sup>23</sup> e Marcello Conati<sup>24</sup> ai numerosi saggi sulla poetica e le singolarità drammatico-musicali delle opere (si vedano soprattutto la brillante interpretazione della poetica artistica di Verdi dovuta a Gabriele Baldini, insigne studioso shakespeariano,<sup>25</sup> l'articolo sulla drammaturgia verdiana di Fedele D'Amico<sup>26</sup> e lo studio sui libretti condotto da Luigi Baldacci);<sup>27</sup> dalla fondazione nel 1976 dell'American Institute for Verdi Studies di New York (che pubblica dallo stesso anno una regolare «Newsletter») alla nascita nel 1982 del periodico «Studi verdiani»;<sup>28</sup> dall'avvio della pubblicazione completa della corrispondenza a cu-

<sup>21</sup> CECIL HOPKINSON, *Bibliographical Problems concerned with Verdi and his Publishers*, in *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo*, cit., pp. 431-436; ID., *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi (1813-1901)*, 2 voll. (i. *Vocal and Instrumental Works excluding Operas*; ii. *Operas*), New York, Broude, 1973-1978. Nel medesimo volume che raccoglie gli atti del congresso segnaliamo inoltre i saggi di DAVID LAWTON, *Per una bibliografia ragionata verdiana*, pp. 437-442; MARCELLO PAVARANI, *Per una bibliografia e documentazione verdiana*, pp. 446-451; OLIVER STRUNK, *Verdiana alla Biblioteca del Congresso*, pp. 452-457 (orig. in ID., *Essays on Music in the Western World*, New York, Norton, 1974, pp. 192-200); GIAMPIERO TINTORI, *Bibliografia verdiana in Russia*, pp. 458-463. Per un aggiornamento del catalogo si veda: MARIA ADELAIDE BACHERINI BARTOLI, *Aggiunte, integrazioni e rettifiche alla «Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi» di Cecil Hopkinson. Edizioni verdiane nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, «Studi verdiani», IV, 1986-1987, pp. 110-135.

<sup>22</sup> MARTIN CHUSID, *A Catalog of Verdi's Operas*, Hackensack, Boonin, 1974. Curato dallo stesso autore è anche un corposo compendio onnicomprensivo sui diversi aspetti della figura e della produzione musicale verdiana, WILLIAM WEAVER e MARTIN CHUSID, *The Verdi Companion*, New York-London, Norton, 1980.

<sup>23</sup> ELVIDIO SURIAN, *Lo stato attuale degli studi verdiani. Appunti e bibliografia ragionata (1960-1975)*, «Rivista italiana di musicologia», XII, 1977, pp. 305-329. Per gli aggiornamenti successivi si consultino le bibliografie edite nei numeri della rivista «Studi verdiani».

<sup>24</sup> MARCELLO CONATI, *Bibliografia verdiana. Aspetti, problemi, criteri per la sistemazione della letteratura verdiana*, in *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 546-568. L'autore, uno degli studiosi verdiani più prolifici, ha curato inoltre due importanti raccolte documentarie, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il formichiere, 1980; ID., *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

<sup>25</sup> GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, 1982<sup>2</sup>; rist. 2000.

<sup>26</sup> FEDELE D'AMICO, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Colloquium Verdi-Wagner Rom 1969*, a cura di Friedrich Lippmann, «Analecta musicologica», XI, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 272-289. Di eguale importanza nello studio della drammaturgia verdiana sono anche: *Tornando a «Stiffelio»*. *Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi romantico. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985)*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987; *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.

<sup>27</sup> LUIGI BALDACCIO, *Libretti d'opera*, in ID., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 151-202. Tra gli altri studi notevoli pubblicati tra gli anni Sessanta e Ottanta occorre citare: PALMIRO PINAGLI, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967, che offre un'analisi della poetica verdiana condotta attraverso l'epistolario; LEO KARL GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin, Merseburger, 1968 («Berliner Studien zur Musikwissenschaft», 15), in cui si attua un confronto tra la drammaturgia delle opere giovanili di Verdi e le loro fonti; JOSEPH KERMAN, *Verdi's Use of Recurring Themes*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 495-510; FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; rist. Oxford, Oxford University Press, 1990; trad. it. di Luigia Minardi: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993; DAVID R. B. KIMBELL, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

<sup>28</sup> Pubblicata con cadenza annuale (il numero più recente è il 20, uscito nel 2007), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento più una sezione dedicata alla discografia verdiana. L'attività congressuale dell'Istituto negli anni Ottanta e Novanta si è distinta per il suo spiccato dinamismo: *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima di «Rigoletto» in edizione critica (Wien, Österreichische Gesellschaft für Musik, 12-13 marzo 1983)*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi

ra dell'Istituto nazionale di studi verdiani<sup>29</sup> all'impresa editoriale iniziata nel 1983 congiuntamente dagli editori Ricordi e The University of Chicago Press che prevede l'edizione critica dell'intera produzione musicale del compositore.<sup>30</sup>

Dagli anni Novanta la popolarità di Verdi non ha conosciuto alcun calo: quasi tutti i titoli del suo catalogo hanno ormai goduto di riprese moderne e continuano ad attirare fresca e rinnovata attenzione. La quantità di saggi pubblicati ha raggiunto vette insuperate, circostanza favorita senza dubbio dalla ricorrenza nel 2001 del centesimo anniversario della morte,<sup>31</sup> toccando i lati an-

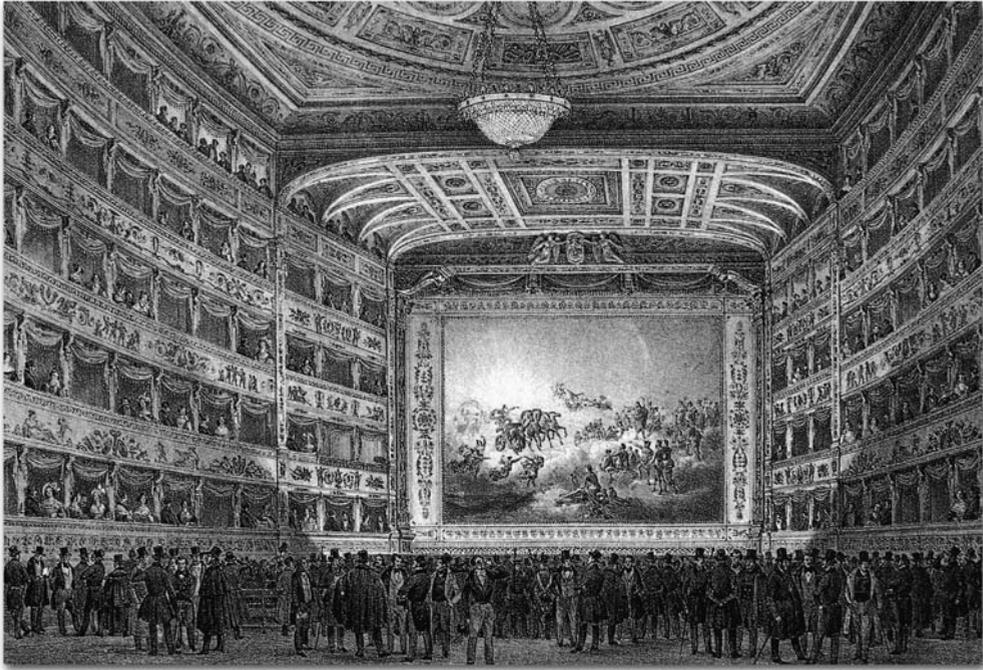
---

verdiani-Ricordi, 1987; *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi (Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito», 28-30 settembre 1994)*, a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996; tra i convegni e le mostre organizzate dall'ente ricordiamo: «*Erranti*» ieri e oggi, in collaborazione con il Teatro Comunale ed il Comune di Modena (Modena, Teatro San Carlo, 9-10 dicembre 1984); «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Teatro Regio, 28 settembre-31 dicembre 1994 (la mostra si è poi spostata in varie città d'Europa, Sud America ed Egitto).

<sup>29</sup> Al momento l'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma ha pubblicato il *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Carlo Matteo Mossa e Marisa Di Gregorio Casati, 1988 (primo volume della corrispondenza tra Verdi e l'editore per un totale di duecentocinquanta lettere); *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi e Marisa Di Gregorio Casati, 1994 (comprende trecentosessanta documenti tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi, di prossima pubblicazione, che divulgherà più di trecentocinquanta tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale; *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1853)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, 2001 (contiene centoundici lettere); *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, 2003 (un altro centinaio di lettere); *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di Laura Genesio, 2008, che offre oltre duecentotrenta documenti che testimoniano lo scambio epistolare intrattenuto da Verdi con lo scultore friulano Vincenzo Luccardi tra il 1844 e il 1876.

<sup>30</sup> *The Works of Giuseppe Verdi/Le opere di Giuseppe Verdi*, a cura di Philip Gossett, Chicago-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1983-. Al momento sono stati pubblicati dodici volumi di opere, perlopiù del periodo giovanile, e nel febbraio del 2011 è prevista l'uscita di *Attila*, a cura di Helen Greenwald.

<sup>31</sup> Per avere un'idea del boom editoriale legato all'anniversario basti l'elenco dei seguenti titoli in lingua italiana, che comprendono atti di congresso, cataloghi di mostre, miscellanee di studi e biografie: *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000; *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000; *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000; GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala/The Autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000; *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale (Parma, Palazzo San Vitale-New York, New York University-New Haven, Yale University, 24 gennaio-1 febbraio 2001)*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi. Atti del convegno internazionale (Menaggio, Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001)*, a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli e Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco Villa Vigoni, 2003; *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001; GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001; EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS, 2001; *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-Rizzoli, 2001; *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*, a cura di Marisa Di Gregorio Casati, Marco Marica e Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001. Nei principali paesi europei, invece, la ricorrenza ha prodotto un gran numero di contributi biografici, tra cui occorre segnalare: BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi. Eine Biographie*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000; *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring, Wolfgang Osthoff, München, Ricordi, 2000; JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad.



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

cora poco esplorati della personalità e dell'attività del compositore.<sup>32</sup> Con la creazione del Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi», l'Istituto nazionale di studi verdiani ha potuto coltivare una schiera di musicologi di alto livello – basti citare i nomi di Roger Parker<sup>33</sup> e

---

it. di Giancarlo Brioschi, *Verdi e il suo tempo*, Roma, Carocci, 2001); *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001; *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham e Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur/Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Follenia e Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002.

<sup>32</sup> Tra gli studi più interessanti citiamo: JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland, Batsford-Amadeus, 1991 (trad. it. di Paolo Russo, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992); ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1998) (si vedano in particolare le pp. 342-389, sulle *Vêpres siciliennes*, e 409-456, su *Un ballo in maschera*); GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994); MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993; *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997.

<sup>33</sup> ROGER PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996. Lo stesso autore ha curato inoltre una miscellanea di studi, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, e una compatta guida omnicomprendiva, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

Marco Beghelli<sup>34</sup> –, mentre in parallelo ha continuato la sua instancabile attività documentaria attraverso la pubblicazione di facsimili di autografi musicali del compositore.<sup>35</sup> Accanto alla recente comparsa di aggiornati strumenti bibliografici e di prospettiva generale,<sup>36</sup> il panorama della ricerca verdiana si è arricchito di originali contributi che hanno sondato i caratteri più originali e vitali della drammaturgia del maestro emiliano – si consultino a tal proposito le monografie firmate da Marcello Conati,<sup>37</sup> Pierluigi Petrobelli,<sup>38</sup> Fabrizio Della Seta<sup>39</sup> ed Emilio Sala<sup>40</sup> –, mentre ancora un po' arretrato è lo studio critico dei libretti.<sup>41</sup>

Malgrado i ripetuti interventi della censura al suo apparire,<sup>42</sup> *Rigoletto* ha da sempre attirato il favore del pubblico, rimanendo fino ai nostri giorni l'opera forse più amata e popolare del suo autore; perfetto nel suo equilibrio tra elementi lirici e drammatici, il lavoro segna in modo definitivo quanto repentino la fine del faticoso apprendistato giovanile di Verdi, inaugurando con energia sorprendente il suo stile maturo. Anche la critica, dopo molti dubbi iniziali, ha tributato all'opera il giusto riconoscimento, tanto che in tempi moderni *Rigoletto* è stato il primo titolo verdiano a godere di un'edizione critica autorevole,<sup>43</sup> anticipata qualche decennio prima dalla

<sup>34</sup> MARCO BEGHELLI, *La retorica nel rituale del melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

<sup>35</sup> *Giuseppe Verdi. «La traviata». Schizzi e abbozzi autografi*, a cura di Fabrizio Della Seta, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000; *Giuseppe Verdi-Antonio Somma. Per il «Re Lear»*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, *ivi*, 2002 (il volume propone la riproduzione, accompagnata dalla trascrizione, delle varie stesure del libretto tanto agognato ma mai musicato dal compositore).

<sup>36</sup> GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998 («Composer Resource Manuals», 42); *The Cambridge Companion to Verdi*, a cura di Scott L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

<sup>37</sup> MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. In occasione del settantesimo compleanno dello studioso milanese è stato pubblicato poi il volume «Una piacente estate di San Martino». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene, tra gli altri, saggi verdiani di Markus Engelhardt, Wolfgang Osthoff, Pierluigi Petrobelli, Harold Powers e David Rosen.

<sup>38</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994; vers. it.: *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (il volume raccoglie e rielabora articoli pubblicati in altre sedi dall'autore nel corso di trent'anni di studi). Degni corollari del titolo precedente sono le miscellanee di studi pubblicate in occasione del sessantesimo e settantesimo compleanno dell'illustre musicologo: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring e Wolfgang Osthoff, München, Ricordi DE, 2000; *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002.

<sup>39</sup> *Giuseppe Verdi. L'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998; FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008 (il testo riunisce saggi e articoli apparsi in precedenza su riviste specializzate).

<sup>40</sup> EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella «Traviata»*, Torino, EDT, 2008.

<sup>41</sup> Le ultime edizioni complete di libretti sono state *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I. *Libretti*; II. *Lettere 1835-1900*). Recentissima è inoltre la pubblicazione di una selezione dell'epistolario verdiano, CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Niente zucchero nel calamaio. Lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei*, Milano, Archinto, 2005. Il progetto universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, coordinato a livello nazionale da Guido Paduano, ha concentrato parte del suo lavoro sulle fonti della drammaturgia verdiana (cfr. *Shakespeare, Somma, Boito, Verdi. Tre itinerari testuali*, a cura di Fabrizio Della Seta, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, PLUS, 2006, pp. 73-139).

<sup>42</sup> Per una disamina dei problemi intervenuti con la censura si veda MARIO LAVAGETTO, *Un caso di censura. Il «Rigoletto»*, Milano, Il formichiere, 1979; rist. Milano, Bruno Mondadori, 2010.

<sup>43</sup> GIUSEPPE VERDI, «*Rigoletto*». *Melodramma in tre atti di Francesco Maria Piave*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, © 1983 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 17).

pubblicazione per il quarantennale della morte del musicista dell'abbozzo continuativo della partitura.<sup>44</sup> Ben nutrita è la quantità di titoli di carattere divulgativo e generale,<sup>45</sup> così come numerosi sono i saggi comparsi su riviste specializzate<sup>46</sup> (in particolare su alcuni numeri del «Bollettino dell'Istituto nazionale di studi verdiani» interamente dedicati al capolavoro)<sup>47</sup> oppure inseriti in atti di convegno;<sup>48</sup> tra i contributi dal taglio più specifico occorre segnalare infine gli studi di Sieghart Döhring e di Gary Tomlinson sui rapporti del libretto con la fonte letteraria,<sup>49</sup> quelli di Alessandro Roccatagliati sulla drammaturgia dell'opera,<sup>50</sup> l'articolo di Ursula Günther sulla sua ricezione parigina<sup>51</sup> e l'originale tesi di Claudio Danuser<sup>52</sup> incentrata sulla disamina del materiale musicale preparatorio.

<sup>44</sup> GIUSEPPE VERDI, *L'abbozzo del «Rigoletto»*, con un'introduzione di Carlo Gatti, Milano, edizione a cura del Ministero della cultura popolare, 1941; GINO RONCAGLIA, *L'abbozzo del «Rigoletto» di Giuseppe Verdi*, «Rivista musicale italiana», XLVIII, 1946, pp. 112-129 (rist. in ID., *Galleria verdiana. Studi e figure*, Milano, Curci, 1959, pp. 87-100).

<sup>45</sup> CHARLES OSBORNE, *«Rigoletto». A Guide to the Opera*, London, Barrie & Jenkins, 1979; MARCELLO CONATI, *«Rigoletto» di Giuseppe Verdi. Guida all'opera*, Milano, Mondadori, 1983; ID., *«Rigoletto». Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992; *Giuseppe Verdi: «Rigoletto»*, «L'Avant-Scène Opéra», nn. 112-113, 1988.

<sup>46</sup> CLAUDIO GALICO, *Ricognizione di «Rigoletto»*, «Nuova rivista musicale italiana», III/5, 1969, pp. 855-901; FABRIZIO DELLA SETA, *Il tempo della festa. Su due scene della «Traviata» e su altri luoghi verdiani*, «Studi verdiani», 2, 1983, pp. 108-146; MARTIN CHUSID, *The Tonality of «Rigoletto»*, in *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, cit., pp. 241-261; MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, 1990, pp. 99-145.

<sup>47</sup> Tra gli articoli comparsi sul «Bollettino dell'Istituto nazionale di studi verdiani» citiamo: GUSTAVO MARCHESI, *Gli anni del «Rigoletto»*, III/7, 1969, pp. 1-26 e III/9, 1982, pp. 1517-1543; LÉON GUICHARD, *Victor Hugo et «Le roi s'amuse»*, III/7, pp. 27-88; ADONE ZECCHI, *Cori e corifei nel «Rigoletto»*, pp. 124-146; GIUSEPPE VECCHI, *Il libretto («Rigoletto»)*, III/8, 1973, pp. 876-911; RENÉ LEIBOWITZ, *L'orchestration de «Rigoletto»*, pp. 912-949; WOLFGANG OSTHOFF, *Musikalische Züge der Gilda in Verdis «Rigoletto»*, pp. 950-979; MARTIN CHUSID, *Rigoletto and Monterone. A Study in Musical Dramaturgy*, III/9, pp. 1544-1558; DAVID LAWTON, *Tonal Structure and Dramatic Action in «Rigoletto»*, pp. 1559-1581; ANDREA DELLA CORTE e MARCELLO CONATI, *Saggio di bibliografia delle critiche al «Rigoletto»*, pp. 1633-1772; MARCELLO CONATI, *Saggio di cronologia delle prime rappresentazioni di «Rigoletto»*, pp. 1853-1912.

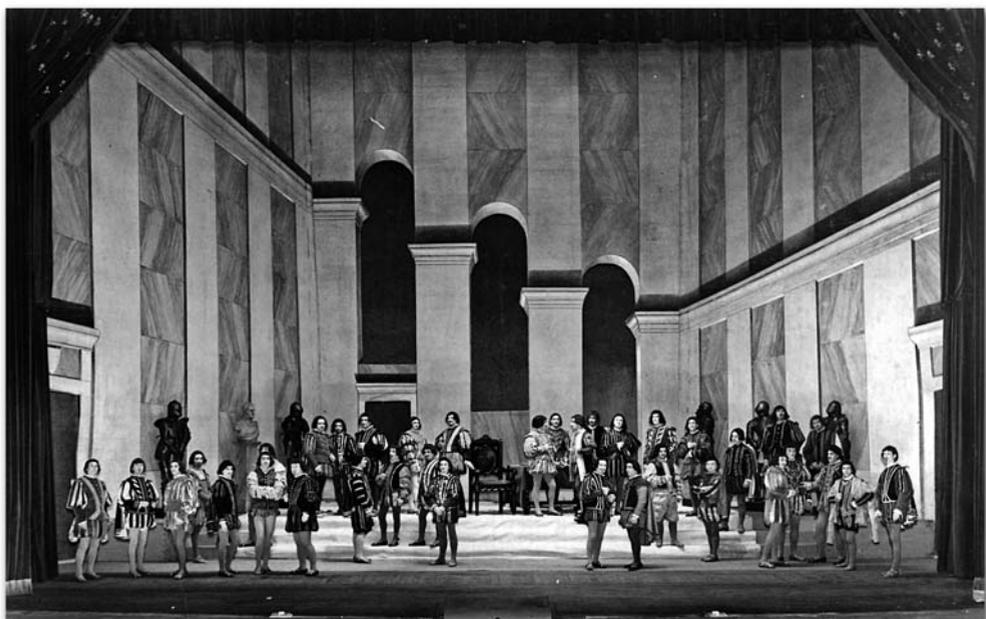
<sup>48</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *Verdi e il «Don Giovanni». Osservazioni sulla scena iniziale del «Rigoletto»*, in *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo. Atti del I. congresso internazionale di studi verdiani*, cit., pp. 232-246 (rist. in ID., *La musica nel teatro* cit., pp. 35-47); ABRAHAM VEINUS e JOHN CLARKE ADAMS, *«Rigoletto» as Drama*, in *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del III. congresso internazionale di studi verdiani*, cit., pp. 464-494; WOLFGANG OSTHOFF, *Verdis musikalische Vorstellung in der Szene III, 4 des «Rigoletto»*, in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Convegno internazionale in occasione della prima del «Rigoletto» in edizione critica*, cit., pp. 57-73; HAROLD S. POWERS, *«La solita forma» and the Uses of Convention*, ivi, pp. 74-105.

<sup>49</sup> SIEGHART DÖHRING, *«Le roi s'amuse» – «Rigoletto». Vom «drame» zum «melodramma»*, in *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, a cura di Albert Gier, Heidelberg, Winter, 1986, pp. 239-247; GARY TOMLINSON, *Opera and Drama. Hugo, Donizetti, and Verdi*, in ID., *Music and Drama*, New York, Broude, 1988, pp. 171-192 («Studies in the History of Music», 2).

<sup>50</sup> ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Drammaturgia romantica verdiana. «Luisa Miller», «Stiffelio» e «Rigoletto»*, diss., Università di Bologna, 1986; ID., *«Rigoletto» di Giuseppe Verdi*, Milano, Mursia, 1991.

<sup>51</sup> URSULA GÜNTHER, *«Rigoletto» à Paris*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 269-314.

<sup>52</sup> CLAUDIO DANUSER, *Studien zu den Skizzen von Verdis «Rigoletto»*, diss., Universität Bern, 1985.



*Rigoletto* (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1940 (allestimento del Maggio Musicale Fiorentino); regia di Domenico Messina, scene di Cipriano Efisio Oppo, coreografia di Carletto Thieben. Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Rigoletto* (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1944; regia di Augusto Cardì. In scena: Liana Grani (Gilda), Gino Bechi (Rigoletto). Archivio storico del Teatro La Fenice. Bechi (1913-1993) esordì a Empoli (1936) nella *Traviata* (Germont). Tra i suoi maggiori ruoli: Figaro (*Barbiere*), Jago, Renato, Don Carlo (*Ernani*), Gérard, Alfio, Tonio, Cascart, Athanaël. Partecipò alla prima rappresentazione di *Monte Ivnor* (Tepurlov) di Rocca.

# Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

«Il *Rigoletto* è la *Semiramide* del maestro Verdi»

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

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

Una tra le opere oggi più amate dal pubblico di tutto il mondo viene qui presentata cogliendone le novità estetiche, ma considerando come difetti quelli che sono i capisaldi di una nuova tendenza operistica e, soprattutto, non riconoscendo l'altissima portata 'etica' della vicenda. Queste parole riflettono l'opinione di alcuni componenti della classe dirigente veneziana – come Luigi Martello, responsabile della Imperial regia direzione generale di ordine pubblico – direttamente influenzata dalle autorità austriache comandate dallo spietato generale Gorzkowski, che aveva ripreso e largamente distrutto Venezia dopo l'eroica resistenza del 1849.<sup>2</sup>

La guerra aveva prosciugato le risorse economiche lagunari, con pesanti ricadute sulle stagioni teatrali successive: non era più il tempo di *Ernani*, come comprese e ammise lo stesso Verdi, che seppe tuttavia salvaguardare i propri interessi proponendo, con lungimiranza straordinaria, che il compositore non vendesse la partitura al teatro che l'aveva commissionato, ma ne rimanesse il proprietario, cedendone i diritti di volta in volta per la prima rappresentazione as-

---

<sup>1</sup> «La gazzetta di Venezia», 12 marzo 1851.

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

soluta ed eventuali riprese. Se calava il vantaggio economico immediato, in caso di successo dell'opera ne sarebbe derivata una rendita assai generosa e durevole. E, come sappiamo, la formazione del repertorio dette ragione a Verdi.

Il 5 ottobre 1850 la stagione nasceva con tutti i crismi dell'ufficialità: alla presenza dei tre presidenti della Fenice, di Guglielmo Brenna (l'efficientissimo e potente segretario del teatro), del conte Giovanni Correr podestà di Venezia e dell'appaltatore prescelto Giovanni Battista Lasina venne firmato un lunghissimo capitolato d'appalto forte di ben quarantatré articoli che, come d'uso, avrebbero dovuto esaurire ogni sorta possibile di futura contestazione. Come tradizione, la stagione sarebbe iniziata la sera di Santo Stefano per concludersi il 25 marzo successivo.<sup>3</sup> L'articolo 9 cita come opera di apertura *Luisa Miller* di Verdi su libretto di Salvatore Cammarano; inoltre:

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

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

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

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

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

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

A conti fatti la stagione comprese quindi cinque opere e alcune serate fortemente composite, oltre ai balli: *Caterina o La figlia del bandito* (dieci recite), *Gisella* (diciotto recite, su musica di Giovanni Bajetti), *Faust* (ventuno recite, «ballo grande fantastico») ed *Esmeralda* (una sola recita in chiusura di stagione). I borderò delle serate riportano fedelmente incassi e presenze a tea-

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



*Rigoletto* (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1945; regia di Augusto Cardì. In scena: Aldo Poyesi (il duca). Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Rigoletto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1951; regia di Giuseppe Marchioro, scene di Nicola Benois. In scena: Dolores Wilson (Gilda), Carlo Tagliabue (Rigoletto). Archivio storico del Teatro La Fenice. Tagliabue (1898-1978) esordì al Gaffurio di Lodi (1922) nell'*Aida*. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Sandba* di Lattuada, *Lo straniero* (Scèdeur) di Pizzetti, *La fiamma* (Basilio) di Respighi, *La morte di Frine* (Timocle) di Rocca. Tra i suoi maggiori ruoli: Germont, il conte di Luna, Rigoletto, Renato, Don Carlo (*La forza del destino*), Barnaba.



Nicola Benois (Nikolaj Aleksandrovič Benua; 1901-1988), bozzetto scenico (III) per *Rigoletto* al Teatro La Fenice di Venezia, 1962.

*Rigoletto* (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1966; regia di Rexford Harrower, scene e costumi di Lorenzo Ghiglia, coreografia di Mariella Turitto. In scena: Ottavio Enigaresco (Rigoletto). Archivio storico del Teatro La Fenice.

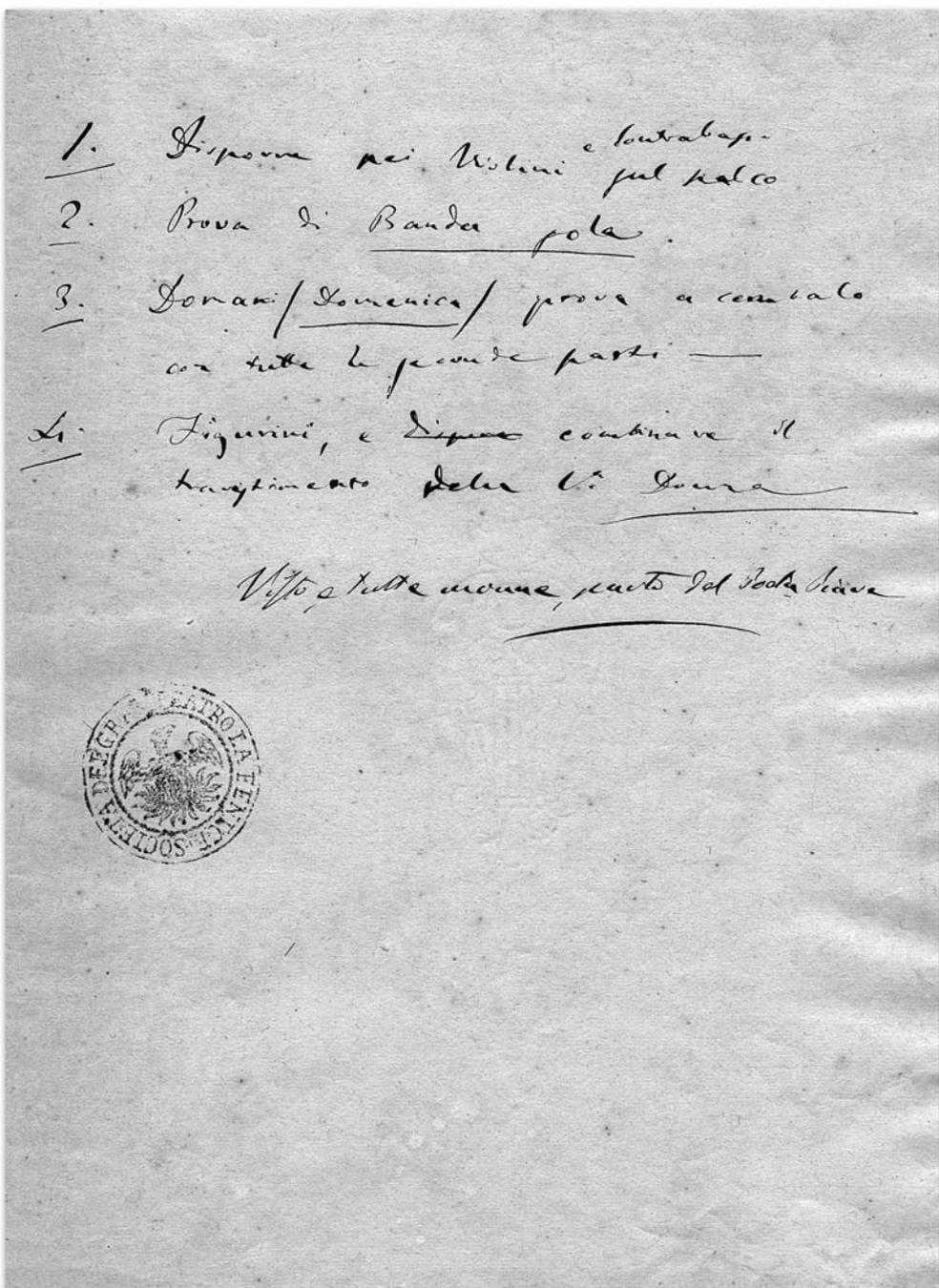
tro: l'inaugurale *Luisa Miller* con *La figlia del bandito* ebbe sette recite e un incasso di lire austriache 5.773,5 (media di 824,7); le presenze alla recita di Santo Stefano salgono a 1.022 persone, che da sole coprono oltre la metà del pubblico che vide quest'opera (in tutto 2.049 persone, con una media di 292,7 a serata). *Allan Cameron* e *La figlia del bandito* alternato a *Gisella*, ebbero ben dodici rappresentazioni, ma solo 1.919 persone (appena 160 a serata); l'incasso complessivo, di conseguenza, fu significativo, 5.418 lire, ma assai ridotto nella media (451,5 lire). Nonostante l'esordio in sordina (solo 238 persone alla recita inaugurale), le nove recite di *Lucia di Lammermoor* e *Gisella* attirarono 3.075 persone (341,6 a serata), mentre l'incasso sale a 8.803,5 lire (978 la media). Triste risultato invece per *Fernando Cortez* (abbinato a *Gisella* o a *Faust*): solo quattro recite le cui ben 1.909 presenze (477 a serata) e 5.416 lire di incasso (1.354 di media) sono principalmente giustificate dall'atteso *Faust* di Jules Perrot nelle ultime due recite; numerose le serate del *Centone* (cinque), ma con sole 1.322 presenze (264,4 a serata) nonostante l'incasso di ben 7.002 lire (1.400 la media). È quindi con un profondo sospiro di sollievo che l'impresario e la dirigenza accolsero la notizia delle quattordici recite continuative di *Rigoletto* e *Faust/Esmeralda*: ben 7.667 persone presenziarono allo spettacolo, con un picco alla inaugurazione (705 persone) e alla sera del 27 marzo (con *Esmeralda*: 872 persone). Ottimo di conseguenza anche l'incasso: 25.696 lire, con una media a serata di 1.835,4 lire. Al di là delle geremiadi sul soggetto scabroso, un riconoscimento immediato dell'interesse del pubblico emerge dalla lettura del prosieguo della recensione citata in apertura:

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

Con altrettanta e forse persino maggiore celerità il compositore riusciva a chiudere il proprio contratto con Ricordi, ottenendo i primi risultati di quella soddisfazione economica sulla quale contava.<sup>4</sup> Piave, Brenna e la Presidenza riuscirono d'altra parte a convincerlo che non sarebbe stata una gran perdita concedere alla stessa cifra la facoltà di disporre del materiale anche per eventuali recite fenicee in stagioni successive, che non solo ci furono, ma anche in brevissimo tempo (nell'anno successivo e dopo altre due stagioni ancora una volta).

---

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



Programma per le prove di *Rigoletto* di mano di Giuseppe Verdi, databile all'8 marzo 1851 (tre giorni prima della prima assoluta). Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

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

Il *Rigoletto* andò ogni sera crescendo nelle grazie delle persone, e alcune parziali bellezze, che a tutta prima non s'erano avvertite, furono nelle susseguenti rappresentazioni notate. Mai l'estro del Verdi non fu più felice, né più feconda la vena. Lo spartito è condotto con grande amore; è tutto sparso di leggiadri e cari pensieri; cantan le voci e canta l'orchestra. Il *Rigoletto* è la *Semiramide* del maestro Verdi: in esso ei mutò fare, ascoltò i consigli della pubblica voce, e moderò l'intemperanza degli'istrumenti, rendendone meno superbo il rumore. È questo uno dei più bei caratteri dei grandi ingegni, piegare alla critica giusta. Il concetto della sua opera manifestamente si vede: ei mirò in modo precipuo alla espressione; colorò con la nota non pur la parola, ma la situazione, e ne raggiunse sovranamente il punto. L'azione, come altra volta dicemmo, s'apre in un festino, che dà in casa sua quel buon soggetto del duca di Mantova; persona, per onore d'Italia, fantastica, immaginaria, e che sotto a' suoi panni asconde il Francesco I di Francia, così ben conciato da Vittor Hugo nel *Roi s'amuse*.

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

1. Disporre pei violini e contrabassi sul palco
2. Prova di *Banda sola*
3. Domani (*Domenica*) prova a cembalo con tutte le seconde parti
4. Figurini, e continuare il travestimento della 1. Donna Visto, a tutta [... , ...] del Poeta Piave.<sup>6</sup>

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

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

<sup>6</sup> Il foglio, di mm 283x197, riporta anche il timbro tondo «SOCIETÀ DEL GRAN TEATRO LA FENICE», con al centro il simbolo del teatro; Archivio storico, busta 433 (Cartella 26 Spettacoli); lo si veda riprodotto a p. 136.

*Rigoletto* al Teatro La Fenice

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

1850-1851 – *Stagione di carnevale-quaresima*

11 marzo 1851 (14 recite).

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

1851-1852 – *Stagione di carnevale-quaresima*

5 febbraio 1852 (17 recite).

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

1853-1854 – *Stagione di carnevale-quaresima*

19 marzo 1854 (5 recite).

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

1875 – *Stagione d'estate*

31 luglio 1875 (3 recite).

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

1875-1876 – *Stagione di carnevale-quaresima*

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

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

1886 – *Stagione d'estate*

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

1. Giuseppe Oxilia 2. Giuseppe Kaschmann 3. Mariannina Lodi 4. Aristodemo Sillich 5. Giulia Novelli 6. Adele Poli 7. Ferruccio Gori 8. Vittorio Navarini 9. Giovanni Masetti 10. Antonio Volponi 11. Enrichetta Olivieri – M° conc.: Riccardo Drigo; m° coro: Raffaele Carcano; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

1910-1911 – *Stagione di carnevale*

17 dicembre 1910 (6 recite).

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



*Rigoletto* (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1972; regia di Sandro Bolchi, scene e costumi di Giulio Coltellacci, coreografia di Vera Veghin. In scena: Piero Cappuccilli (*Rigoletto*). Archivio storico del Teatro La Fenice.



*Rigoletto* (III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1976; regia di Carlo Maestrini, scene di Giulio Coltellacci. In scena: Rosetta Pizzo (Gilda), Mario Sereni (Rigoletto). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1914-1915 – *Stagione di carnevale*

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

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

1920 – *Stagione di primavera*

7 aprile 1920 (5 recite).

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

1921 – *Stagione d'autunno*

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

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

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

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

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

1942 – *Stagione lirica d'autunno – XX*

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

1. Amerigo Gentilini 2. Carlo Tagliabue 3. Emilia Carlino 4. Bruno Sbalchiero 5. Bianca Montali Berti 6. Carmen Tornari 7. Camillo Righini 8. Ildebrando Santafè 9. Luigi Nardi 10. Angelo Zoni – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Frigerio; scen. ditta Sormani.

1943-1944 – *Manifestazioni dell'anno teatrale*

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

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

1945 – *Stagione lirica di primavera*

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

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

1950-1951 – *Stagione lirica di carnevale*

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

1. Gianni Poggi 2. Carlo Tagliabue 3. Dolores Wilson 4. Marco Stefanoni 5. Fernanda Cadoni 6. Mafalda

Chiorboli Gasperi 7. Attilio Barbese 8. Dmitri Lopatto 9. Guglielmo Torcoli 10. Duilio Baronti 11. Anita Pennoni 12. Rino D'Este 13. Adalgisa Giordano – M° conc.: Vittorio Gui; m° coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro; bozz.: Nicola Benois; real. scen.: Bruno Montonati; cor.: Ria Lignani; forn. scen.: Teatro La Fenice, Venezia.

### 1955 – *Grandi spettacoli lirici in campo Sant'Angelo*

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

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

### 1962 – *Stagione lirica di primavera*

11 giugno 1962 (6 recite; quattro atti).

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

### 1966 – *Stagione lirica di primavera*

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

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

### 1971-1972 – *Stagione lirica*

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

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

### 1975-1976 – *Stagione lirica*

1 febbraio 1976 (6 recite).

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

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

17 gennaio 1992 (9 recite)

1. Vincenzo La Scola (Fernando De La Mora) 2. Leo Nucci (Michael Lewis) 3. June Anderson (Maureen O'Flynn) 4. Franco De Grandis (Francesco Ellero D'Artegna) 5. Serena Lazzarini (Mariana Pentcheva) 6. Antonella Trevisan 7. Giancarlo Pasquetto 8. Orazio Mori 9. Pierre Lefebvre 10. Franco Boscolo 11. Gianna Ra-



*Rigoletto* (I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1992; regia di Andrei Serban, scene di Gianni Quaranta, costumi di Dada Scaligeri. In scena: Vincenzo La Scola (il duca). Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Rigoletto* (I) a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1997 (allestimento del Teatro Tenda di Torino); regia di Lamberto Puggelli; scene e costumi di Luisa Spinatelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.



*Rigoletto* a Venezia, La Fenice al Malibran, 2001; regia e scene di Stéphane Braunschweig, costumi di Thibault Vancraenenbroeck, coreografia di Barbara Manzetti (allestimento in coproduzione col Théâtre de la Monnaie di Bruxelles). In scena: Antonio Salvadori (Rigoletto). Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Rigoletto* a Venezia, La Fenice al Malibran, 2001; regia e scene di Stéphane Braunschweig, costumi di Thibault Vancraenenbroeck, coreografia di Barbara Manzetti (allestimento in coproduzione col Théâtre de la Monnaie di Bruxelles). In scena: Fernando Portari (il duca), Claudia Marchi (Maddalena). Archivio storico del Teatro La Fenice.

degondi 12. Giovanni Antonini 13. Cosetta Tosetti – M° conc.: Vjekoslav Sutej; m° coro: Marco Ghiglione; reg.: Andrei Serban; scen.: Gianni Quaranta; cost.: Dada Scaligeri.

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

20 aprile 1997 (8 recite)

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

### 2001 – *Stagione di lirica e balletto*. Teatro Malibran

30 novembre 2001 (5 recite).

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

### *Rigoletto in tournée* col Teatro La Fenice

1966 – Stuttgart, Staatsoper; Dortmund, Grosses Haus

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

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

1971 – Lausanne, Théâtre de Beaulieu

16 ottobre 1971 (2 recite; quattro atti).

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

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



---

ABBONATI SOSTENITORI

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## SOVRINTENDENZA

---

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Cristina Rubini

## DIREZIONI OPERATIVE

---

### PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni  
*direttore*

Stefano Callegaro  
Giovanna Casarin  
Antonella D'Este  
Lucio Gaiani  
Alfredo Iazzoni  
Renata Magliocco  
Fernanda Milan  
Lorenza Vianello  
Fabrizio Penzo ◊

### MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot  
*direttore*

Rossana Berti  
Simonetta Bonato  
Nadia Buoso  
Laura Coppola  
Barbara Montagner  
*addetta stampa*  
Marina Dorigo ◊  
Alessia Libettoni ◊

### AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso  
*direttore*

Gianni Pilon  
Anna Trabuo  
Dino Calzavara ◊

#### SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro  
*responsabile*  
*nnp\**  
Stefano Lanzi  
Gianni Mejato  
Roberto Urdich  
*nnp\**  
Nicola Zennaro  
Andrea Giacomini ◊  
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

## DIREZIONE ARTISTICA

---

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

### SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte  
*segretario artistico*

UFFICIO CASTING  
Liliana Fagarazzi  
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI  
Cristiano Beda  
Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE  
Gianluca Borgonovi  
Marco Paladin

### AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone  
*responsabile*

Thomas Silvestri  
Monica Fracassetti ◇

### DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi  
*assistente*

Lorenzo Zanoni  
*direttore di scena e  
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin  
*responsabile produzione*

Silvia Martini ◇

Fabio Volpe

### DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto  
*direttore*

Francesca Piviotti

### Area tecnica

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti,  falegnameria,  magazzini</i>	<i>Elettricisti  e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi  scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◊ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Luigina Monaldini Tebe Amici ◊ Valeria Boscolo ◊ Stefania Mercanzin ◊ Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◊ Roberto Pirrò ◊		
Paolo De Marchi <i>responsabile  falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>			
Michele Arzenton <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Roberto Gallo Michele Gasparini Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Mario Visentin Andrea Zane Pierluca Conchetto ◊ Franco Contini ◊ Cristiano Gasparini ◊ Enzo Martinelli ◊ Francesco Padovan ◊ Giovanni Pancino ◊ Manuel Valerio ◊				

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊  
*direttore dei complessi musicali  
di palcoscenico*

Stefano Gibellato ◊  
*maestro di sala*

Ilaria Maccacaro ◊  
Maria Cristina Vavolo ◊  
*altri maestri di sala*

Raffaele Centurioni ◊  
Jung Hun Yoo ◊  
*maestri di palcoscenico*

Pier Paolo Gastaldello ◊  
*maestro rammentatore*

Roberto Bertuzzi ◊  
*maestro alle luci*

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

### *Violini primi*

Roberto Baraldi Δ  
Giulio Plotino Δ  
Fulvio Furlanut •  
Nicholas Myall •  
Mauro Chirico  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Martina Molin  
Annamaria Pellegrino  
Daniela Santi  
Mariana Stefan  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Samuel Angeletti Ciaramicoli  
Nicola Fregonese  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Mania Ninova  
Elizaveta Rotari  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
*nnp\**  
Roberto Zampieron

### *Viola*

Daniel Formentelli •  
Alfredo Zamarra •  
Antonio Bernardi  
Lorenzo Corti  
Paolo Pasoli  
Maria Cristina Arlotti  
Elena Battistella  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabó

### *Violoncelli*

Emanuele Silvestri •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Filippo Negri  
Antonino Puliafito  
Mauro Roveri  
Renato Scapin

### *Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratisoli •  
Massimo Frison  
Walter Garosi  
Ennio Dalla Ricca  
Giulio Parenzan  
Marco Petruzzi  
Denis Pozzan

### *Ottavino*

Franco Massaglia

### *Flauti*

Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi  
Fabrizio Mazzacua

### *Oboi*

Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Angela Cavallo  
Valter De Franceschi

### *Corno inglese*

Renato Nason

### *Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato  
Claudio Tassinari  
Stefano Ongaro ◊

### *Clarinetto basso*

Salvatore Passalacqua

### *Fagotti*

Roberto Giaccaglia •  
Marco Giani •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

### *Controfagotti*

Fabio Grandesso

### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Massimo Capelli • ◊  
Loris Antiga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga

### *Trombe*

Piergiuseppe Doldi •  
Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Milko Raspanti  
Eleonora Zanella

### *Tromboni*

Giuseppe Mendola •  
Domenico Zicari • ◊  
Federico Garato  
Alessio Savio ◊

### *Tromboni bassi*

Athos Castellan  
Claudio Magnanini

### *Tube*

Alessandro Ballarin  
Andrea Zennaro ◊

### *Timpani*

Dimitri Fiorin •

### *Percussioni*

Claudio Cavallini  
Gottardo Paganin  
Barbara Tomasin ◊

### *Pianoforte*

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato  
per mancato consenso

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti  
*maestro del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

### CORO DEL TEATRO LA FENICE

#### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Anna Maria Braconi  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Chiara Dal Bo'  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino

#### *Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Roberta De Iuliiis  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabiella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi

#### *Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Cosimo D'Adamo  
Dionigi D'Ostuni  
*nnp\**  
Enrico Masiero  
Carlo Mattiazzo  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Dario Meneghetti  
Ciro Passilongo  
Massimo Pastore  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Massimo Squizzato  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Miguel Dandaza ◇  
Matteo Pavlica ◇

#### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Antonio Casagrande  
Antonio S. Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Gionata Marton  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette  
Roberto Bruna ◇

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## LIRICA E BALLETO 2010

---

**Teatro La Fenice**

29 / 30 / 31 gennaio  
2 / 3 / 4 febbraio 2010

### **Manon Lescaut**

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

*Manon Lescaut* Martina Serafin /  
Lilla Lee

*Il cavaliere Des Grieux* Walter Fracaro /  
Francesco Anile

*Lescaut* Dimitris Tiliakos /  
Davide Damiani

maestro concertatore e direttore

**Renato Palumbo**

regia

**Graham Vick**

scene e costumi

**Andrew Hays e Kimm Kovac**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento  
Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con la  
Fondazione Arena di Verona

**Teatro La Fenice**

11 / 14 / 16 febbraio 2010

### **Il barbiere di Siviglia**

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

*Il conte d'Almaviva* Enrico Iviglia

*Bartolo* Elia Fabbian

*Rosina* Manuela Custer

*Figaro* Christian Senn

*Basilio* Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore

**Daniele Rustioni**

regia

**Bepi Morassi**

scene e costumi

**Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

14 / 16 / 18 / 20 / 21 marzo 2010

### **Le rire**

(Il riso)

musica di **Bruno Maderna**

coreografia di **Saburo Teshigawara**

prima rappresentazione assoluta

interpreti Compagnia KARAS

### **Dido and Æneas**

(Didone ed Enea)

musica di **Henry Purcell**

personaggi e interpreti principali

*Didone* Ann Hallenberg

*Enea* Marlin Miller

*Belinda* Maria Grazia Schiavo

*La maga* Julianne Young

maestro concertatore e direttore

**Attilio Cremonesi**

regia, scene, costumi e coreografia

**Saburo Teshigawara**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento  
Fondazione Teatro La Fenice

La Compagnia KARAS è supportata  
dalla Japan Foundation

**Teatro La Fenice**

18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 25 / 26 /  
27 / 28 / 29 / 30 maggio 2010

### **Don Giovanni**

musica di **Wolfgang Amadeus  
Mozart**

personaggi e interpreti principali

*Don Giovanni* Markus Werba / Simone  
Alberghini

*Donna Anna* Aleksandra Kurzak /  
Elena Monti

*Don Ottavio* Marlin Miller / Leonardo  
Cortellazzi

*Donna Elvira* Carmela Remigio / Maria  
Luigia Borsi

*Leporello* Alex Esposito / Simone Del  
Savio

maestro concertatore e direttore

**Antonello Manacorda**

regia

**Damiano Michieletto**

scene

**Paolo Fantin**

costumi

**Carla Teti**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento  
Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con il Festival Mozart di La  
Coruña

**Teatro La Fenice**

25 / 27 / 29 giugno 1 / 3 luglio 2010

### **The Turn of the Screw**

(Il giro di vite)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

*Il prologo / Quint* Marlin Miller

*L'istitutrice* Anita Watson

*Mrs Grose* Julie Mellor

*Miss Jesse* Allison Oakes

maestro concertatore e direttore

**Jeffrey Tate**

regia, scene e costumi

**Pier Luigi Pizzi**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

## LIRICA E BALLETO 2010

### Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 25 luglio 2010  
Ballet de l'Opéra National de  
Bordeaux

### Coppélia

coreografia di **Charles Jude**

musica di **Léo Delibes**

interpreti

solisti e corpo di ballo del Ballet de  
l'Opéra National de Bordeaux

scene

**Giulio Achilli**

costumi

**Philippe Binot**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

direttore **Geoffrey Styles**

### Teatro La Fenice

5 / 8 / 10 / 11 / 12 / 18 / 19 / 26  
settembre  
3 ottobre 2010

### La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

*Violetta Valéry* **Patrizia Ciofi** /  
**Ekaterina Sadovnikova** / **Gladys  
Rossi**

*Alfredo Germont* **Stefano Secco** /  
**Roberto De Biasio**

*Giorgio Germont* **Giovanni Meoni** /  
**Davide Damiani**

maestro concertatore e direttore

**Myung-Whun Chung** / **Stefano  
Rabaglia**

regia

**Robert Carsen**

scene e costumi

**Patrick Kinmonth**

coreografia

**Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

25 / 28 / 29 settembre  
1 / 2 / 5 / 6 ottobre 2010

### Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

*Il duca di Mantova* **Eric Cutler** / **Dario  
Schmunck**

*Rigoletto* **Roberto Frontali** / **Dimitri  
Platanias**

*Gilda* **Désirée Rancatore** / **Olga  
Peretyatko**

maestro concertatore e direttore

**Myung-Whun Chung** / **Diego  
Matheuz**

regia

**Daniele Abbado**

scene e costumi

**Alison Chitty**

coreografia

**Simona Bucci**

**Orchestra e Coro del  
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento  
Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

29 / 30 / 31 ottobre  
2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 / 9 / 10  
novembre 2010

### L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

*Adina* **Désirée Rancatore** / **Beatriz Díaz**

*Nemorino* **Celso Albello** / **Enrico Iviglia**

*Belcore* **Roberto De Candia** / **Simone  
Piazzola**

*Il dottor Dulcamara* **Bruno de Simone** /  
**Elia Fabbian**

maestro concertatore e direttore

**Matteo Beltrami**

regia

**Bepi Morassi**

scene e costumi

**Gian Maurizio Fercioni**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

10 / 12 / 14 / 16 / 18 dicembre 2010

### Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** e **Claudio  
Ambrosini**

libretto e musica di

**Claudio Ambrosini**

commissione della  
Fondazione Teatro La Fenice

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

*Il killer di parole* **Roberto Abbondanza**

*La moglie* **Sonia Visentin**

*Il figlio* **Mirko Guadagnini**

maestro concertatore e direttore

**Andrea Molino**

regia

**Francesco Micheli**

scene

**Nicolas Bovey**

costumi

**Carlos Tieppo**

**Orchestra e Coro del  
Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice  
in coproduzione con l'Opéra national de  
Lorraine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## LIRICA E BALLETO 2011

### Teatro La Fenice

28 / 30 gennaio

1 / 3 / 5 febbraio 2011

### Intolleranza 1960

musica di **Luigi Nono**

personaggi e interpreti principali

*Un emigrante* Donald Kaasch

*La sua compagna* Cornelia Horak

maestro concertatore e direttore

**Lothar Zagrosek**

regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia**

tutors Luca Ronconi, Franco Ripa di

Meana, Margherita Palli, Vera

Marzot

### Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nel 50° anniversario

della prima rappresentazione assoluta

### Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 / 29 marzo 2011

### Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

*Il duca di Mantova* Eric Cutler

*Rigoletto* Roberto Frontali / Dimitri

Platanias

*Gilda* Ekaterina Sadovnikova

*Sparafucile* Gianluca Buratto

*Maddalena* Daniela Innamorati

maestro concertatore e direttore

**Diego Matheuz**

regia **Daniele Abbado**

scene e costumi **Alison Chitty**

coreografia **Simona Bucci**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in collaborazione con

Fondazione I Teatri di Reggio Emilia

### Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 27 / 28 /

29 / 31 maggio 1 giugno 2011

### Lucia di Lammermoor

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

*Enrico* Claudio Sgura

*Lucia* Jessica Pratt

*Edgardo* Roberto De Biasio

*Raimondo* Mirco Palazzi

maestro concertatore e direttore

**Antonino Fogliani**

regia **John Doyle**

scene e costumi **Liz Ascroft**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con

Houston Grand Opera e Opera Australia

Sydney Opera House

### Teatro La Fenice

25 / 26 / 27 febbraio

1 / 2 / 3 / 6 / 8 / 9 / 11 / 12 / 13 marzo

2011

### La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

*Rodolfo* Sébastien Guèze / Gianluca

Terranova

*Marcello* Seung-Gi Jung / Damiano

Salerno

*Colline* Luca Dall'Amico / Gianluca

Buratto

*Mimi* Lilla Lee

*Musetta* Ekaterina Sadovnikova /

Beatriz Díaz

maestro concertatore e direttore

**Juraj Valčuha / Matteo Beltrami**

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

**Orchestra e Coro**

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

28 / 29 / 30 aprile 2011

Les Ballets de Monte-Carlo

### Cenerentola

coreografia e regia di

**Jean-Christophe Maillot**

musica di **Sergej Prokof'ev**

interpreti solisti e corpo di ballo dei

Ballets de Monte-Carlo

scene **Ernest Pignon-Ernest**

costumi **Jérôme Kaplan**

con il sostegno del Consolato onorario del

Principato di Monaco a Venezia

### Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 giugno

2 luglio 2011

### Das Rheingold

(L'oro del reno)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

*Wotan* Greer Grimsley

*Alberich* Richard Paul Fink

*Mime* Kurt Azesberger

*Fasolt* Gidon Saks

*Fafner* Attila Jun

*Fricka* Natascha Petrinsky

*Freia* Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

**Jeffrey Tate**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

una produzione di Robert Carsen e Patrick

Kinmonth

costumi, scene e parti della decorazione

realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt

Köln

## LIRICA E BALLETO 2011

**Teatro La Fenice**

9 / 10 / 12 / 13 luglio 2011

### **Sogno di una notte di mezza estate**

(A Midsummer Night's Dream)

commedia di **William Shakespeare**

musiche di scena di **Felix**

**Mendelssohn Bartholdy**

interpreti vocali

soprano **Elena Monti**

mezzosoprano **Marina Comparato**

ensemble di attori della *Fondazione Teatro Due di Parma*

*Oberon / Teseo* **Alessandro Averone**

*Titania / Ippolita* **Paola De Crescenzo**

*Puck* **Luca Nucera**

*Ermia* **Federica Vai**

*Elena* **Ippolita Baldini**

*Demetrio* **Francesco Gerardi**

*Lisandro* **Gianluca Parma**

*Peter Quince* **Antonio Tintis**

*Nick Bottom* **Nanni Tormen**

maestro concertatore e direttore

**Jeffrey Tate**

direzione teatrale **Walter Le Moli**

spazio scenico **Tiziano Santi**

costumi **Gianluca Falaschi**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

in coproduzione con Teatro Regio di Parma e Fondazione Teatro Due

**Teatro La Fenice**

27 / 28 / 30 agosto

4 / 6 / 7 / 8 / 9 / 10 / 11 settembre 2011

### **La traviata**

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

*Violetta Valéry* **Patrizia Ciofi**

*Alfredo Germont* **Roberto De Biasio / Antonio Poli**

*Giorgio Germont* **Seung-Gi Jung / Claudio Sgura**

maestro concertatore e direttore

**Renato Palumbo**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro Malibran**

2 / 3 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 settembre

6 / 7 / 8 / 9 ottobre 2011

### **Il barbiere di Siviglia**

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

*Il conte d'Almaviva* **Enrico Iviglia / Dmitry Trunov**

*Bartolo* **Elia Fabbian / Omar Montanari**

*Rosina* **Manuela Custer / Marina Comparato**

*Figaro* **Christian Senn**

*Basilio* **Lorenzo Regazzo / Luca Dall'Amico**

maestro concertatore e direttore

**Andrea Battistoni**

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

20 / 21 / 22 / 23 / 24 / 25 / 27 / 28 /

29 / 30 settembre 1 / 2 ottobre 2011

### **Don Giovanni**

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

*Don Giovanni* **Markus Werba / Simone Alberghini**

*Donna Anna* **Anita Watson / Elena Monti**

*Don Ottavio* **Antonio Poli**

*Donna Elvira* **Carmela Remigio / Maria Pia Piscitelli**

*Leporello* **Vito Priante / Alex Esposito**

maestro concertatore e direttore

**Antonello Manacorda**

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

**Orchestra e Coro del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## LIRICA E BALLETO 2011

---

### Teatro La Fenice

14 / 15 / 16 / 18 / 19 / 20 / 21 / 22 /  
23 ottobre 2011

### Le nozze di Figaro

*musica di* **Wolfgang Amadeus  
Mozart**

*personaggi e interpreti principali*

*Il conte di Almaviva* Markus Werba /  
Simone Alberghini

*La contessa di Almaviva* Carmela  
Remigio

*Susanna* Beatriz Díaz

*Figaro* Alex Esposito / Vito Priante

*Cherubino* Marina Comparato

*maestro concertatore e direttore*

**Antonello Manacorda**

*regia* **Damiano Michieletto**

*scene* **Paolo Fantin**

*costumi* **Carla Teti**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

### Teatro Malibrán

26 / 27 / 28 / 29 / 30 ottobre 2011

### Acis and Galatea

(Aci e Galatea)

*musica di* **Georg Friedrich Händel**

*interpreti solisti dell'Académie  
européenne de musique del  
Festival d'Aix-en-Provence*

*regia, scene, costumi e coreografia*

**Saburo Teshigawara**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con

Festival d'Aix-en-Provence

### Teatro La Fenice

18 / 20 / 21 / 22 dicembre 2011

Koninklijk Ballet van  
Vlaanderen

### La bella addormentata

*coreografia e regia di*

**Marcia Haydée**

*musica di* **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

*interpreti solisti e corpo di ballo del  
Balletto Reale delle Fiandre*

*scene e costumi* **Pablo Nuñez**

**Orchestra del Teatro La Fenice**

### Teatro La Fenice

2 / 3 / 4 / 6 / 7 / 9 / 10 / 11 dicembre  
2011

### Il trovatore

*musica di* **Giuseppe Verdi**

*personaggi e interpreti principali*

*Il conte di Luna* Franco Vassallo

*Leonora* Maria José Siri / Kristin Lewis

*Azucena* Veronica Simeoni

*Manrico* Francesco Meli / Stuart Neill

*Ferrando* Giorgio Giuseppini / Ugo  
Guagliardo

*maestro concertatore e direttore*

**Riccardo Frizza**

*regia* **Lorenzo Mariani**

*scene e costumi* **William Orlandi**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con

Fondazione Teatro Regio di Parma

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009 a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Sárka* – PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, 7, 152 pp. ess. mus.: saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo

---

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

HENRY PURCELL, *Dido and Æneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi

BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio Perosa, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, 5, 162 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

---

Responsabile musicologico

**Michele Girardi**

Redazione

**Michele Girardi, Elena Tonolo**

con la collaborazione di

**Pierangelo Conte**

Ricerche iconografiche

**Luigi Ferrara**

Progetto e realizzazione grafica

**Marco Riccucci**

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia  
a cura dell'Ufficio stampa*

*Supplemento a*

**La Fenice**

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

*concessionarie per la pubblicità*

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

*finito di stampare*

nel mese di settembre 2010

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

### Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

*I versamenti vanno effettuati su*

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

*intestati a*

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

### Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*Presidente* Barbara di Valmarana

*Tesoriere* Luciana Bellasich Malgara

*Revisori dei conti* Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

*Contabilità* Nicoletta di Colloredo

*Segreteria organizzativa* Maria Donata Grimani

*Viaggi musicali* Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

### Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO  
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

**Restauri**

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

**Donazioni**

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

**Acquisti**

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

### Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honorary Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

### To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

### In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

### Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

*President* Barbara di Valmarana

*Treasurer* Luciana Bellasich Malgara

*Auditors* Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

*Accounting* Nicoletta di Colloredo

*Organizational secretary* Maria Donata Grimani

*Music trips* Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

### The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m<sup>2</sup> painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200<sup>th</sup> anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE  
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

**Restorations**

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

**Donations**

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

**Purchases**

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;





FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

*Presidente*

Fabio Cerchiai

*Consiglio d'Amministrazione*

Giorgio Brunetti

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Pierdomenico Gallo

Francesco Panfilo

Giampaolo Vianello

*Direttore*

Cristiano Chiarot

*Collegio Sindacale*

Giampietro Brunello

*Presidente*

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

*Sindaco Supplente*

Marco Ziliotto

**FEST srl**  
**Fenice Servizi Teatrali**



**FEST**

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro  
Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice  
Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

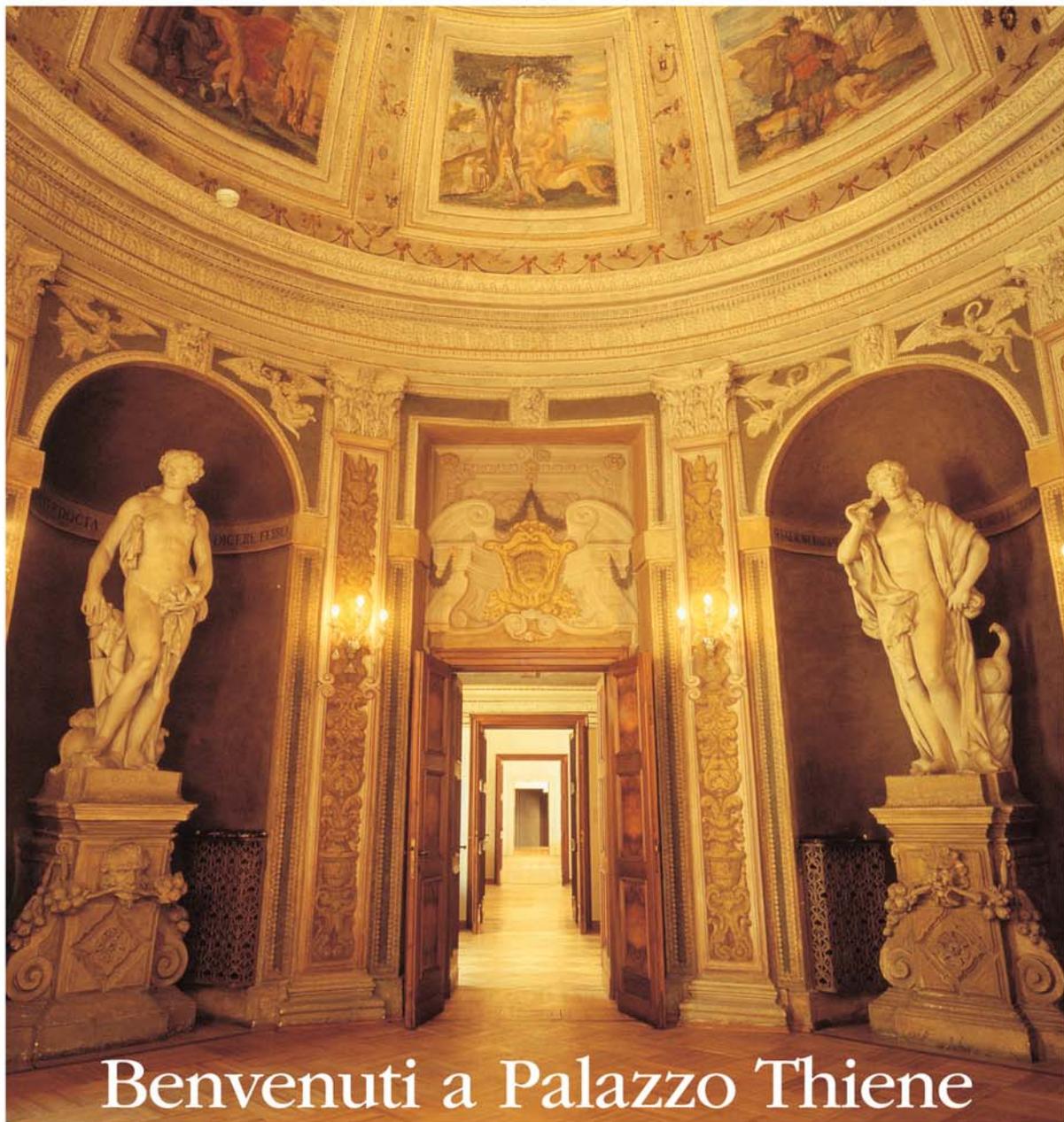
Sponsorizzazioni

Fund raising

*Per informazioni:*

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali  
San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677  
info@festfenice.com - www.festfenice.com



# Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

**Info**  
[www.palazzothiene.it](http://www.palazzothiene.it)  
 Numero Verde 800.297886

**Prenotazione visite guidate**  
 Tel. 0444 542131  
 Fax 0444 544519  
 e-mail: [palazzothiene@popvi.it](mailto:palazzothiene@popvi.it)

Palazzo Thiene  
 Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca  
 Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura