



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

# VENEZIAMUSICA

*e dintorni*

LIRICA E BALLETO  
STAGIONE 2020-2021


## RIGOLETTO

**Teatro La Fenice**

mercoledì 29 settembre 2021 ore 19.00

venerdì 1 ottobre 2021 ore 19.00

sabato 2 ottobre 2021 ore 19.00

*in diretta su* 

domenica 3 ottobre 2021 ore 15.30

martedì 5 ottobre 2021 ore 19.00

giovedì 7 ottobre 2021 ore 19.00

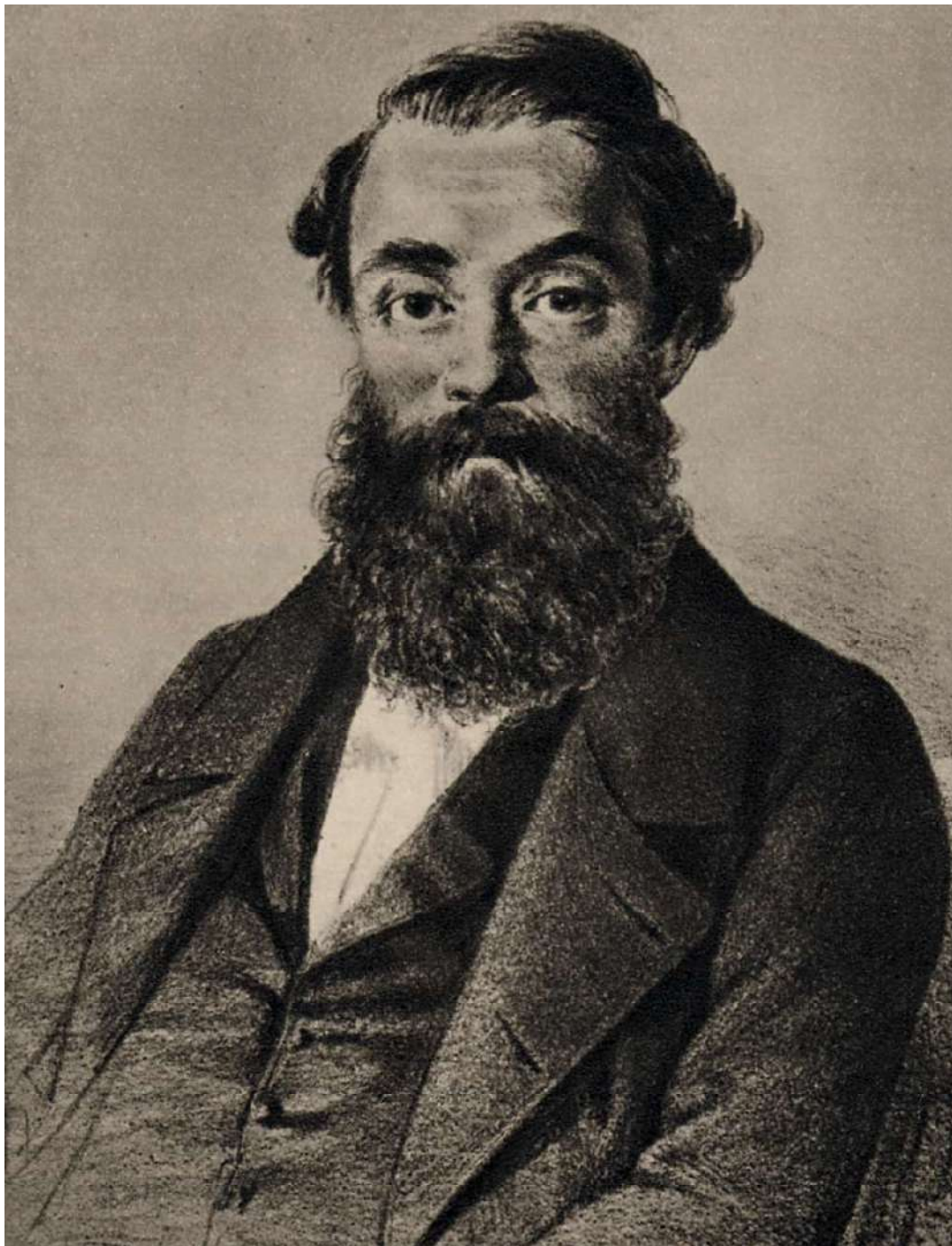
venerdì 8 ottobre 2021 ore 19.00

sabato 9 ottobre 2021 ore 19.00

domenica 10 ottobre 2021 ore 15.30



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



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

## SOMMARIO

---

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





chez AUBERT gal. véro. d'odat

1858-506 Imp. AUBERT & C

VICTOR HUGO.

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

## Guida all'ascolto

di *Alessandro Roccatagliati*

### *Preludio*

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

### *1. Introduzione*

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

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

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

## 2. *Duetto*

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

## 3. *Scena e duetto*

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

## 4. *Scena e duetto*

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

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

#### 5. *Scena e aria*

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

#### 6. *Scena e coro*

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

#### 7. *Scena e aria*

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



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

#### 8. *Scena e aria*

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

#### 9. *Scena e duetto*

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

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

#### 10-11 Scena e canzone - Quartetto

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

#### 12. Scena, terzetto e tempesta

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

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

### 13. *Scena e duetto finale*

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