

# RIGOLETTO

## Analisi musicale

Nell'aprile del 1850 Verdi aveva firmato un contratto con il Teatro La Fenice di Venezia per l'allestimento di una nuova opera. Il librettista doveva essere Piave, la data per la messa in scena il periodo compreso fra il carnevale e la quaresima del 1851; l'argomento dell'opera non era ancora stato scelto, anche se il *Kean* di Dumas era fra i primi nell'elenco dei possibili.

I realtà, Verdi e Piave non si erano ancora messi d'accordo sul contenuto del lavoro che avrebbero dovuto consegnare a Ricordi ai primi d'autunno. Quindi verso la fine del mese, mentre attendeva ancora di saperne di più sulla trama di *Stiffelio*, Verdi scrisse a Piave con una nuova idea, introducendola con una cautela quasi furtiva che indica quanto fosse consapevole dei rischi impliciti nella proposta.

Difficilmente troveremo cosa migliore di *Gusmano il Buono*, nonostante avrei un altro soggetto che se la polizia volesse permettere sarebbe una delle più grandi creazioni del teatro moderno. Chi sa! Hanno permesso l'*Ernani* potrebbe (la polizia) permettere anche questo, e qui non ci saranno congiure.

Tentate! Il soggetto è grande, immenso, ed avvi un carattere che è una delle più grandi creazioni che vanti il teatro di tutti i paesi e di tutte le epoche. Il soggetto è *Le Roi s'amuse*, ed il carattere di cui parlo sarebbe *Tribolet* che se Varese è scritturato nulla di meglio per lui e per noi.

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

Alcuni giorni dopo, nella stessa lettera nella quale dava il proprio assenso allo *Stiffelio* per Ricordi, Verdi scriveva:

Oh *Le Roi s'amuse* è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!! Altro che *Ernani*!! è soggetto che non può mancare. Tu sai che 6 anni fa quando Mocenigo mi suggerì *Ernani*, io esclamai: "sì, per Dio... ciò non sbaglia". Ora riandando diversi soggetti quando mi passò per la mente *Le Roi* fu come un lampo, un'ispirazione e dissi l'istessa cosa... "sì, per Dio ciò non sbaglia".

Non si trattava, comunque sia, di amore a prima vista. L'anno precedente Verdi aveva suggerito a Flauto quest'opera teatrale di Hugo come possibile soggetto per Napoli. Tuttavia, solo quando Cammarano e Shakespeare si eclissarono, almeno temporaneamente dall'orizzonte verdiano, il compositore sembrò cogliere in pieno le possibilità offerte da *Le Roi s'amuse*. Come al solito, Piave fece quanto Verdi gli diceva. Ottenne assicurazioni, sia pure vaghe, che il soggetto sarebbe stato permesso, e già dal mese di giugno, con *Stiffelio* ancora in cantiere, discuteva con Verdi sull'impostazione che si sarebbe dovuta dare alla tragedia di Hugo.

Come sempre Verdi aveva le sue idee, Piave avrebbe dovuto attenersi il più strettamente possibile all'originale, anche nella doppia scena dell'ultimo atto e nel particolare del corpo nel sacco (il librettista aveva sollevato obiezioni in entrambi i casi). Se non avessero potuto mantenere il titolo di Hugo (il che sarebbe stato un peccato), l'opera sarebbe stata ribattezzata *La Maledizione di Saint-Vallier*, in quanto l'intera vicenda si impernia sugli avvenimenti che portano al compimento di tale maledizione. Il personaggio di Saint-Vallier sarebbe apparso in scena solo due volte, come avveniva nel testo di Hugo.

Ad agosto suonò il primo campanello dall'arme. Piave si trovava a Busseto e Verdi lo rispedì immediatamente a Venezia, con una lettera per Marzari, presidente della Fenice:

Il dubbio che *Le Roi s'amuse* non si permetta mi mette in grave imbarazzo. – Fui assicurato da Piave che non eravi ostacolo per quel soggetto, ed io, fidando nel suo poeta, mi misi a studiarlo, a meditarlo profondamente, e l'idea, la tinta musicale erano nella mia mente trovate. Posso dire che per me il principale lavoro era fatto. Se ora fossi costretto appigliarmi ad altro soggetto, non basterebbe più il tempo di fare tale studio, e non potrei scriver un'opera di cui la mia coscienza [non] fosse contenta.

Per il mese di ottobre Verdi aveva la stesura completa del libretto di Piave e autorizzava Ricordi a pagare al librettista la prima rata, come dagli accordi stabiliti. Quindi mentre Verdi e Piave erano ancora a Trieste per le prove di *Stiffelio*, giunse una lettera di Marzari, ancora più di cattivo augurio, che chiedeva loro di inviargli il libretto, per sottoporlo alla Direzione d'Ordine Pubblico. Correva infatti voce che, alla sua prima apparizione in Francia e in Germania, *Le Roi s'amuse* avesse suscitato reazioni sfavorevoli per "la dissolutezza di cui va gonfio". Nondimeno la Direzione Centrale confidava che, in considerazione dell'onestà del poeta e del maestro, l'argomento sarebbe stato trattato in modo adeguato. Sembrava che la storia di quest'opera fosse destinata a ripetere quella del dramma originale.

La prima di *Le Roi s'amuse* ebbe luogo al Théâtre Français di Parigi, nel novembre del 1832. L'accoglienza fu tempestosa. Il giorno seguente, Hugo poté leggere nella bacheca del teatro l'annuncio che, per ordine del Governo, ogni successiva replica del dramma era sospesa. Lo scrittore perorò la sua causa di fronte al Tribunal de Commerce, ma invano. *Le Roi s'amuse* non andò più in scena a Parigi fino al 1882. Fu tuttavia pubblicato e l'autore ne approfittò per aggiungere una vigorosa difesa della sua opera nella prefazione.

Triboulet è deforme, Triboulet è malato, Triboulet è il buffone di corte; triplice infelicità che lo rende cattivo. Triboulet odia il re perché è re, i gentiluomini perché sono gentiluomini, gli uomini perché non hanno tutti una gobba sulla schiena. Il suo passatempo è di mettere continuamente in urto tra di loro gentiluomini e il re, facendo spezzare il più debole contro il più forte. Deprava il re, lo corrompe, lo abbrutisce; lo spinge alla tirannide, all'ignoranza, al vizio; lo sguinzaglia attraverso tutte le famiglie dei gentiluomini, indicandogli continuamente la moglie da sedurre, la sorella da rapire, la figlia da disonorare. Il re fra le mani di Triboulet non è che un fantoccio onnipotente che spezza tutte

le esistenze in mezzo alla quali il buffone lo fa muovere. Un giorno durante una festa, nel momento stesso in cui Triboulet spinge il re a rapire la moglie del signor di Cossé, il signor di Saint-Vallier penetra fino al re e lo rimprovera aspramente per il disonore di Diana di Poitier. Questo padre, al quale il re ha preso la figlia, Triboulet lo deride e lo insulta. Il padre alza il braccio e maledice Triboulet. Da qui si svolge tutto il lavoro. L'argomento reale del dramma è *La maledizione del signor di Saint-Vallier*. Ascoltate. Siete al secondo atto. Quella maledizione su chi è piombata? Su Triboulet buffone del re? No. Su Triboulet uomo e padre, che ha un cuore, che ha una figlia. Triboulet ha una figlia, tutto è qui. Triboulet non ha al mondo che la figlia; la tiene nascosta a tutti gli occhi, in un quartiere deserto, in una casa solitaria. Più fa circolare nella città il contagio della sregolatezza e del vizio, più tiene la figlia isolata e murata. Educa la sua bambina nell'innocenza, nella fede e nel pudore. La sua più grande paura è che ella cada nel male, perché lo sa, lui, il cattivo, quanto il male faccia soffrire. Ebbene! La maledizione del vecchio raggiungerà Triboulet nell'unica cosa che egli ami al mondo: in sua figlia. Quel medesimo re che Triboulet spinge al ratto, rapirà la figlia di Triboulet. Il buffone verrà colpito dalla provvidenza esattamente nel medesimo modo del signor di Saint-Vallier. Poi, una volta sua figlia sedotta e perduta, egli preparerà una trappola al re per vendicarla; ed è sua figlia che vi cadrà. Così Triboulet ha due allievi, sua figlia e il re: il re che educa al vizio, la figlia che alleva nella virtù. L'uno perderà l'altra. Vuol rapire per il re la signora di Cossé, e invece rapisce la propria figlia. Vuole assassinare il re per vendicare la figlia, ed è la figlia che egli assassinerà. Il castigo non si ferma a metà strada; la maledizione del padre di Diana si compie sul padre di Bianca.

La lettera di Verdi a Piave indica che il compositore conosceva questa prefazione e che non nutriva dubbi a proposito dell'intento morale della tragedia. Dove si nascondeva allora il pericolo? In parte nella fama che Hugo aveva di repubblicano; in parte nella descrizione del libertinaggio regale rappresentato in atto: un re che progetta di rapire la moglie di un cortigiano, che si mischia ai frequentatori di una taverna equivoca e infine, peggio di tutto, la seduzione di una virtuosa giovinetta. La tragedia comprende una scena a palazzo, omessa nell'opera, nella quale Bianca, che è stata rapita, si trova faccia a faccia con il re Francesco, da essa creduto un povero studente. Resasi conto finalmente delle intenzioni dell'uomo, Bianca fugge spaventata in una stanza adiacente, di cui chiude a chiave la porta. Con aria trionfale il re estrae una chiave di tasca, apre la porta (Bianca è andata a rifugiarsi proprio nel talamo reale) ed entra nella stanza ridendo... Sipario. Verdi, prevedendo che sarebbe stato necessario fare qualche concessione, scrisse a Piave, autorizzandolo a intervenire saltuariamente sul dialogo, qualora non se ne fosse potuto fare a meno, ma di non alterare in nessun modo l'azione, unica eccezione la scena della chiave. Non sarebbe comunque stato troppo difficile sostituirla con qualcosa di meglio. A parte questo, si doveva assolutamente conservare la scena in cui il sovrano si recava nella taverna di Saltabadil, il sicario prezzolato, altrimenti la tragedia non avrebbe più avuto senso.

Infine ai primi di dicembre giunse la notizia che il governatore militare di Venezia aveva assolutamente proibito ogni rappresentazione di *Le Roi s'amuse*, con o senza modificazioni. Il governatore deplorava vivamente che il poeta Piave e il celebre maestro Verdi non avessero saputo scegliere soggetto più consono al

loro talento che la “ributtante immoralità e oscena trivialità” della trama della *Maledizione*. Verdi reagì addossando a Piave l’intera responsabilità dell’accaduto: era stato affidato a lui, egli disse, il compito di far passare il soggetto; era stato sulla base delle assicurazioni date da Piave che Verdi si era messo al lavoro. Nel frattempo, visto che sarebbe stato impossibile comporre un’altra opera in tempo per la data stabilita, suggeriva di mettere in cartellone *Stiffelio*, che per lo meno avrebbe costituito una novità per il pubblico veneziano. Egli avrebbe rifatto l’ultima scena, nel caso fosse stata respinta dai censori. Marzari ritenne che *Stiffelio* avrebbe rappresentato una soluzione di ripiego troppo insoddisfacente e decise di continuare, insieme a Piave, la lotta per trovare il modo di aggirare il veto austriaco contro *Le Roi s’amuse*. Verdi aveva nel Direttore dell’Ordine Pubblico, Martelli, un simpatizzante; su suo suggerimento Piave trasformò il libretto in un *Duc de Vendôme*. Verdi trovò questa soluzione affatto inaccettabile. Dalla risposta data a Marzari possiamo desumere che la moralità del personaggio dovesse risultare irreprensibile: il Duca non andava in giro a sedurre o a rapire le mogli, le figlie e le sorelle dei suoi sudditi; né era incoraggiato a compiere simili imprese dal suo giullare. Perciò...

l’ira de’ cortigiani contro Triboletto non ha senso. – La maledizione del vecchio, così terribile e sublime nell’originale, qui diventa ridicola, perché il motivo che lo spinge a maledire non ha più quell’importanza e perché non è più il suddito che parla così arditamente al suo re. [...] Il Duca è un carattere nullo: il Duca deve essere assolutamente un libertino; senza di ciò non è giustificato il timore di Triboletto che sua figlia sorta dal suo nascondiglio: impossibile il Dramma. Come mai nell’ultimo Atto il Duca va in una remota taverna solo, senza un invito, senza un appuntamento? – non capisco perché siasi tolto il sacco! Cosa importava del sacco alla polizia? Temono dell’effetto? Ma mi si permetta dire: perché ne vogliono sapere in questo più di me? Chi può fare da Maestro? [...] Una difficoltà di questo genere c’era pel *cornio* d’Ernani: ebbene chi ha riso al suono di quel corno? Tolto quel sacco non è probabile parli una mezza ora a cadavere prima che un lampo venga a scoprirlo per quello della figlia. Osservo infine che si è evitato di fare Triboletto brutto e gobbo!! Un gobbo che canta? Perché no!... Farà effetto? non lo so; ma se non lo so io non lo sa, ripeto, neppure chi ha proposta questa modificazione. Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio estremamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d’amore. Scelsi appunto questo soggetto per tutte queste qualità, e questi tratti originali, se si tolgono, io non posso più farvi musica. Se mi si dirà che le mie note possono stare anche con questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note o belle o brutte che siano non le scriverò mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere.

Insomma, di un dramma originale, potente, se ne è fatto una cosa comunissima e fredda.

Su suggerimento di Marzari, e con l’approvazione di Martelli, Piave e Brenna si recarono a Busseto per sistemare, una volta per tutte, la questione della nuova opera per la stagione del carnevale già cominciata. I tre stilarono e firmarono un memorandum in sei punti. L’accordo proponeva che: (1) l’azione fosse spostata dalla corte di Francia e trasferita in un ducato indipendente, non importa se ita-

liano o francese; (2) che si mantenessero i personaggi del dramma di Hugo, cambiando loro solo il nome; (3) che si omettesse la scena con la chiave della camera da letto; (4) che il Duca fosse attirato con l'inganno nella taverna di Maguelonne; (5) che a Verdi solo spettasse decidere, al momento della stesura, sull'opportunità o no di modificare la scena in cui Triboulet scopre il corpo di sua figlia chiuso in un sacco; (6) che, in conseguenza di tutti questi cambiamenti, la prima dell'opera dovesse essere rimandata sino alla fine di febbraio o i primi di marzo. Il censore approvò tutti questi suggerimenti, divenuti pertanto esecutivi. Francesco I si tramutò nel Duca di Mantova, forse proprio quel famoso, o famigerato, Vincenzo Gonzaga, patrono di Monteverdi e di Tiziano. È pur vero che il suo nome non doveva essere menzionato, ma "ciò a noi poco deve importare, perché già si sa chi regnava in quell'epoca" (Verdi). Triboulet divenne Rigoletto; Bianca, Gilda; il sicario Saltabadil, Sparafucile; sua sorella Maguelonne, Maddalena; e così via. I signori di Saint-Vallier e Cossé subirono una duplice trasformazione, in quanto i nomi loro attribuiti dapprima appartenevano a famiglie nobili ancora viventi (Castiglione e Cepriano) che indubbiamente avrebbero potuto risentirsi; pertanto furono modificati rispettivamente in Monterone e Ceprano. L'opera stessa, il cui titolo originale doveva essere *La Maledizione*, fu ribattezzata secondo il nome del protagonista. Per il 26 di gennaio, Piave poté annunciare con un "Te Deum Laudamus" che il *Rigoletto* era ritornato "sano e salvo" alla Presidenza della Fenice, "senza fratture o amputazioni" (Piave). Fu un ammirevole trionfo di pazienza e diplomazia.

Anche il *cast* aveva posto dei problemi. Felice Varesi, che aveva creato il ruolo di Macbeth, era senz'altro la persona più adatta per il Rigoletto. Il Duca, Raffaele Mirate, era relativamente fresco di esperienza (descritto da Piave come "un Moriani giovane"), quindi l'interprete ideale per una delle parti tenorili di più leggiadro lirismo mai composte da Verdi. La scelta della protagonista femminile richiese altro tempo. Verdi avrebbe voluto Teresa De Giuli, la protagonista della *Battaglia di Legnano*. Essendogli stata rifiutata la richiesta, mise il broncio. Non prese neanche in considerazione la cantante dell'impresa, la Sanchioli, nonostante La Fenice l'avesse già scritturata, nel corso di quella stagione, per la *Luisa Miller*; sollevò obiezioni all'idea di avere Sofia Cruvelli, data la sua fama di persona eccentrica (quanto questa reputazione fosse poi vera, Verdi doveva scoprirlo ben presto, con *Les Vêpres Siciliennes*). "Ti dirò francamente – scrisse a Brenna – che io non amo questa caricature alla Malibran, che non hanno che le sue stravaganze senza nulla avere del suo genio". Delle altre due cantanti che gli furono suggerite dalla direzione, Teresina Brambilla, sorella del famoso contralto Marietta, secondo Verdi "...canta meglio e ha più accento". Nel frattempo Piave si era rivolto a Brenna, indicandogli una certa Boccabadati, il cui nome era stato suggerito in origine da Verdi stesso. Ma il compositore respinse l'idea con irritazione, essendogli giunta notizia che la cantante stesse attraversando un pessimo periodo di voce. Gilda fu così assegnata a Teresina Brambilla. Delle parti minori,

il basso profondo destinato a Sparafucile era Feliciano Ponz, “che ha voce robusta ed è plausibilmente artista”. Il contralto Annetta Casaloni fu felice di essere Maddalena, anche se al suo personaggio non era stato riservato nessun “a solo”. A proposito invece del secondo baritono, Piave avvisò Verdi di non fidarsi troppo di De Kunnerth, che aveva voce totalmente incolore e mediocre presa sul pubblico, ma era intimo amico di Varesi. Alla fine gli fu data la parte di Marullo, nella quale si disimpegnò senza sfigurare. È abbastanza curioso che non si trovi menzione di una caratteristica che a molti potrebbe sembrare la più singolare della partitura: la mancanza di voci femminili nel coro. In realtà il caso non era affatto inconsueto nell’opera dell’Ottocento sebbene in Verdi si trovi solo qui. *Il Barbiere di Siviglia*, *Tancredi*, *L’Italiana in Algeri*, fanno tutte a meno del coro femminile e altrettanto, con maggior pertinenza, avviene nella *Lucrezia Borgia*, l’opera più vicina al *Rigoletto* per forma e contenuto drammatico.

Come al solito, sono interessanti le richieste di Verdi per modificare il testo all’ultimo minuto. Nel duetto finale del secondo atto, egli insistette perché Gilda cantasse rivolgendosi al padre e non in un “a parte”: “Vedo che due attori che dicono le loro faccende uno da una parte, l’altro dall’altra specialmente nei tempi mossi non fanno effetto”. Appare chiaro che, nello stesso atto, l’aria del Duca costituì un’ulteriore fonte di difficoltà, dal momento che a Piave fu chiesto di riscrivere il testo della cabaletta con una nuova accentuazione delle parole. In particolare, Verdi voleva che la seconda strofa dell’adagio fosse “più bella” della prima, ammettendo in qualche modo la sua propensione ad aumentare l’interesse di un episodio man mano che procede.

Le prove erano già cominciate quando Verdi arrivò a Venezia, il 19 febbraio, con appena poche battute del duetto finale da completare. La prima ebbe luogo tre settimane più tardi. Il pubblico decretò al *Rigoletto* un successo immediato. La stampa, da parte sua, reagì con una certa dose di stupore e perplessità. Il critico della “Gazzetta di Venezia” dichiarò che una sola serata non era sufficiente per esprimere un giudizio definitivo su un’opera come questa; dopo di che si mise a vagliare tutte le novità più sorprendenti: nella musica, nello stile, nella forma di ogni singolo brano, nella splendida e non meno insolita strumentazione; anche la scrittura vocale gli parve del tutto diversa (e non sempre per il meglio) da quanto avesse mai sentito prima. A un altro successivo recensore, Verdi sembrò ricalcare canoni arcaici, ritornando allo stile di Mozart e dei suoi contemporanei. Un altro giudicò l’opera totalmente priva di invenzione e originalità, e tutt’altro che un modello di buon gusto. Volendo, si potrebbe proseguire all’infinito in questa bizzarra cretomania critica espressa da chi ascoltò il *Rigoletto* per la prima volta, fra questi l’inglese Chorley, che sull’“Athenaeum” definì la musica “puerile e ridicola, piena di volgarità e di eccentricità, e povera di idee”. E il “Times”: “l’opera sua più debole”. Tutti sembrano aver ascoltato un’opera diversa; eppure, salvo Chorley, ciascuno descriveva una delle sfaccettature effettivamente presenti in una delle sintesi artistiche più importanti dell’opera italiana. Nella produzione di

Verdi, *Rigoletto* tiene il posto della *Sinfonia Eroica* in quella di Beethoven. Lo stesso compositore non era restio a riconoscerne il carattere rivoluzionario, non certo costituito dal taglio netto che l'opera presentava con il passato. Gli elementi compositivi, in se stessi, sono per lo più tradizionali, ma vengono fusi insieme in maniera nuova ed emozionante. In certi punti troviamo forme nuove, o quanto meno mai usate da Verdi fino a questo momento; in altri, le vecchie forme sono dissolte in una prospettiva più vasta. Il divario tra melodia formalizzata e recitativo è annullato come mai prima d'ora. In tutta l'opera vi è una sola doppia aria convenzionale. *Rigoletto* è anche l'unica opera verdiana priva di concertati di fine atto: l'equivalente più prossimo è la conclusione della prima scena, in cui (incredibile!) il concertato si libra sulla musica per banda.

All'egregio signor Borsi, che in una lettera dell'estate del 1852 gli chiese se fosse possibile inserire nel *Rigoletto* un'aria per sua moglie, la cantante Teresa De Giuli, Verdi replicò in modo scherzoso ma fermo:

Se tu fossi persuaso che il mio talento si limiti a non saper far di meglio di quanto ho fatto nel *Rigoletto*, tu non mi avresti chiesto un'aria per quell'opera. [...] Difatti dove trovare una posizione? [...] Una ve ne sarebbe, ma Dio ci liberi! Saremmo flagellati. Bisognerebbe far vedere *Gilda* col *Duca* nella sua stanza da letto!! Mi capisci In tutti i casi sarebbe un duetto [...] aggiungo che ho ideato il *Rigoletto* senz'arie, senza finali, con una filza interminabile di duetti, perché così era convinto.

Verdi non aveva dubbi nel ritenere il *Rigoletto* una pietra miliare della sua carriera. Ad Antonio Somma, il futuro librettista di *Un ballo in maschera*, poteva descrivere quest'opera come:

il miglior soggetto in quanto ad effetto che io m'abbia finora posto in musica [...]. Vi sono posizioni potentissime, varietà, brio, patetico: tutte le peripezie nascono dal personaggio leggero, libertino del Duca, da questo i timori di Rigoletto, la passione di Gilda ecc. ecc., che formano molti punti drammatici eccellenti, e fra gli altri la scena del quartetto, che in quanto ad effetto sarà sempre una delle migliori che vanti il nostro teatro.

In una lettera scritta a De Sanctis si parla di *Rigoletto* come della sua "opera migliore", in senso assoluto. Rivolgendosi a Piave, Verdi usò l'espressione di lavoro "rivoluzionario", a proposito di un confronto con l'*Ernani*. Tutte queste testimonianze appartengono alle lettere posteriori al *Trovatore* e alla *Traviata*. Bisogna tuttavia riconoscere che sarebbe vano cercare, nell'epistolario verdiano, una qualsiasi formulazione coerente dei suoi ideali drammatici. Essi mutavano secondo le esigenze della sua popolarità creativa in evoluzione ed è per questo che quanto più andava avanti con gli anni, tanto meno si ripeteva. Fino a un certo periodo gli occorrevo soggetti "monocordi" per mettere a fuoco le sue facoltà inventive; in seguito cominciò a richiedere tele più ampie. *Rigoletto* resta un miracolo e in quanto tale trascende qualsiasi tentativo di analisi; tuttavia due osservazioni si impongono. Sia nei progetti per *L'assedio di Firenze*, sia nelle riflessioni sulla *Luisa Miller*, Verdi aveva rivelato il desiderio di attirare la com-

media nella sua musica, di sfruttare le risorse di un mondo che gli pareva interdetto dal fiasco di *Un giorno di regno*. La trama del *Rigoletto* poté fornirgli per la prima volta l'occasione che andava cercando. L'intera prima scena, dal preludio fino alla comparsa di Monterone, è concepita nel linguaggio dell'opera comica, inserito però nel più ampio contesto della tragedia, a sua volta approfondito dal contrasto. Di qui quella "varietà di effetti" di cui, retrospettivamente, Verdi tanto si entusiasmerà; di qui anche le stoccate alquanto scortesche contro Piave a proposito delle sue trame: "Basta con i soggetti monotoni e piagnucolosi" scritti per deliziare le orecchie "delle sartine infedeli" (un'allusione agli amori senza successo del librettista). Anche in precedenza, discutendo del *Re Lear* con Cammarano, Verdi aveva affermato di voler battere vie nuove, senza preoccuparsi dell'etichetta dei cantanti. Nel *Rigoletto* le "convenienze teatrali" ricevono scarsa attenzione, con un *cast* di tre personaggi principali, due comprimari e cinque ruoli secondari. Altro punto: come abbiamo già detto, *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 accantonare 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 a illuminare *Le Roi s'amuse*? Entrambi i drammi vertono sulla paternità. Il buffone di corte è tratto distintivo di entrambi. Di certo, dopo aver portato a termine il *Rigoletto*, Verdi ritornò per qualche tempo a tecniche compositive più tradizionali. Il *Trovatore* e la *Traviata* (specie il primo) sotto il profilo formale sono più affini alle opere del passato. *Rigoletto* potrebbe essere anche considerato una *Re Lear* mancato. Con ciò non intendo sminuire la parte avuta da Victor Hugo nella grandezza dell'opera. Già altre volte Verdi era riuscito a individuare la forza unificante, la logica stringente che stanno alla base del romanticismo spaccamontagne di Hugo.

Prima di volgere la nostra attenzione all'opera in sé, è opportuno menzionare uno dei documenti più eccezionali di cui possa valersi lo studioso verdiano, il cosiddetto "abbozzo" del *Rigoletto*, pubblicato in facsimile da Carlo Gatti nel 1941. Consiste di 56 pagine, di cui le prima due e l'ultima sono coperte da fitte annotazioni, singole frasi e idee isolate, alcune delle quali saranno utilizzate nella stesura finale, altre no. Ad esempio troviamo qui il primo spunto del tema orchestrale su cui è basato il duetto tra Rigoletto e Sparafucile, nella scena seconda dell'Atto I°, assieme ad alcuni tentativi per il passo che vede Rigoletto farsi beffe dell'anziano Monterone. Sull'ultima pagina si trova "La donna è mobile" nella seguente variante:



a riprova che in Verdi, come in Beethoven, le melodie più semplici e apparentemente spontanee erano spesso il frutto di un progressivo lavoro di cesello.

Ma il corpo centrale del documento presenta un abbozzo continuo dell'intera opera, annotato per lo più su uno o due pentagrammi con non più di due dozzine di battute cancellate. Nella prefazione, Gatti cita un'osservazione di Verdi, fatta apparentemente per esprimere il concetto che “per scrivere bene occorre poter scrivere rapidamente, *quasi d'un fiato*, riservandosi poi di accomodare, vestire, ripulire l'abbozzo generale; senza di che si corre il rischio di produrre un'opera a lunghi intervalli con musica a mosaico, priva di stile e di carattere. Ciò nonostante l'abbozzo sembra essere stato scritto in un arco di tempo piuttosto lungo, poiché nel primo atto i nomi dei personaggi sono quelli del testo francese italianizzati (Triboletto, il Re, ecc.), mentre nel secondo e terzo atto il compositore ha ormai adottato la forma che noi oggi conosciamo, con la sola eccezione di Monterone che per il momento si chiama Castiglione. Nessun altro abbozzo verdiano di simile ampiezza è mai stato riportato alla luce. Quelli dei *Due Foscari* e *Attila* riguardano una sola scena. Oggi non si può ancora dire se i frammenti pubblicati in facsimile da Gatti nel suo *Verdi nelle immagini* facciano parte di abbozzi continui, come nel caso di *Rigoletto*; tuttavia, la pagina che si riferisce alla *Traviata* suggerisce un metodo meno sistematico e più impressionistico. Dopo poche battute, le note cedono il posto alle didascalie di scena (“Margherita si sente male”, ecc.). È possibile che un lavoro come *Rigoletto*, così complesso, così poco ortodosso nella forma e pur tuttavia così organico nella concezione, abbia avuto bisogno fin da principio di un canovaccio quanto mai saldo, un po' come usava Beethoven negli abbozzi delle opere tarde quando segnava sul rigo solo l'“imbeccata” di idee da sviluppare successivamente. In diversi punti l'abbozzo differisce in modo significativo dal testo finale. La confessione di Gilda (“Tutte le feste”) è in fa min. invece di mi min., testimoniando ancora una volta l'assenza, in Verdi, di un sistema di relazioni tonali a vasto raggio e allo stesso tempo rivelando la fonte della melodia nel duetto tra Raoul e Valentina, nel quarto atto di *Les Huguenots*. Ciò che colpisce di più è la definizione finale del motivo fondamentale dell'opera: la frase che scolpisce la maledizione di Monterone nella memoria di Rigoletto.

The image shows a musical score for Rigoletto. It consists of three staves. The top staff is a bass line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some rests. The middle staff is labeled 'RIGOLETTO' and contains the lyrics 'Quel vec - chio ma - le - di - va - mi'. The bottom staff is a bass line with a bass clef and a key signature of one flat, containing a few notes and rests, ending with a fermata and the word 'ecc.'.

[Esempio 330]

La carica esplosiva viene fatta detonare nel modo più ovvio, con un'ascesa culminante alla tonica fa. Nelle versione definitiva, l'apice è risolto internamente, con una progressione armonica in orchestra. Per di più, la carica non esplose: la spinta alla risoluzione in fa min. è repressa. Musicalmente la frase è infinitamente più efficace, mentre l'insistenza della dominante aumenta l'effetto di incubo nella mente del personaggio, come avverrà nel *Trovatore* con pari forza.

[Esempio 331]

Seguendo l'esempio di *Ernani*, Verdi ha basato il preludio sul motivo fondamentale del dramma (es. 331), orchestrandolo per un'analogia combinazione di ottoni; qui però la frase è sull'asse della tonica, anziché su quello della dominante. Perché allora conserva parte della sua identità? Intanto perché in Verdi l'altezza dei suoni è più importante dell'ambito tonale e poi perché la frase stessa è ricca di più implicazioni armoniche, come Verdi stesso inconsciamente rivela quando in un punto successivo dell'autografo notò erroneamente mi bem. e sol bem. invece di re diesis e fa diesis. Si potrebbe ugualmente osservare che l'affermazione del do min. alla quinta battuta trova un riscontro parallelo nella svolta decisiva al do magg. alla fine del monologo "Pari siamo!", dove il motivo dell'es. 331 trova la sua compiuta esposizione. Manca qualsiasi contrasto tematico, a differenza del preludio dell'*Ernani*. Melodicamente il motivo è vago, amorfo, con struttura irregolare di tre battute e contorni melodici appena abbozzati. Il suo potenziale energetico è concentrato nel ritmo doppiamente puntato di tromba e trombone, che in nove battute di crescendo conduce all'esplosione di un fortissimo, dissolto poi in una catena di figure singhiozzanti di violini e legni. Ricompare un breve richiamo al motivo principale, modellato per due volte in schema di cadenza; quindi una coda di sei battute, con i sordi rintocchi di un incisivo "a solo" di timpani, conduce alla veemente cadenza finale.

## ATTO PRIMO

*Scena prima: sala magnifica nel Palazzo Ducale con porte nel fondo che mettono ad altre sale, pure splendidamente illuminate; folla di Cavalieri e Dame in gran costume nel fondo delle sale; paggi che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno.*

È un po' sorprendente incontrare di nuovo in scena quella banda che da tempo pareva estromessa dalle opere di Verdi. In effetti l'apertura dell'introduzione può risvegliare imbarazzanti ricordi dei *Lombardi*. Ma c'è una profonda differenza: nell'opera precedente la banda serviva solo a creare un clima di indifferente festosità; qui dipinge la corruzione e la banalità della corte del Duca di Mantova. Nei *Lombardi* l'*anticlimax* dopo il preludio è involontario; qui Verdi ha realizzato un effetto volutamente stridente, la fosca minaccia del preludio dissipata da una volgare risata. I temi affidati alla banda sono allegri e numerosi (se ne contano cinque) e le voci sono trattate su questo sfondo con grande abilità. Come di solito, la musica è scritta solo su due righe, ma in certi punti Verdi specifica pochi strumenti per amore di varietà. C'è pure un piacevole tocco di ambiguità ritmica che stuzzica l'attenzione dell'ascoltatore. I pezzi 1 e 2 danno l'impressione di iniziare sul primo tempo della battuta, mentre iniziano sul terzo. Il numero 3 lascia dei dubbi in proposito, ma nella sezione centrale del numero 4 questi dubbi vengono risolti e il disegno ritmico emerge chiaramente.



[Esempio 332]

Il tema numero 5 inizia senza possibilità di dubbio sul primo tempo della battuta.

Su questo sfondo il Duca di Mantova confida rapido al cortigiano Borsa la vicenda della bella giovane che egli segue ogni domenica, dall'uscita di chiesa, fino a casa, in un vicolo oscuro e fuori mano. È lo stesso punto da cui parte la tragedia di Hugo, e ancora una volta Verdi si avvantaggia dall'aver seguito le vicende della tragedia originale fin dal suo esordio. Per forza di cose l'esposizione di Piave è molto più concisa di quella di Hugo, che occupa un intero atto. Il librettista non può certo rendere, come fa Hugo, la continua malizia di Rigoletto-Triboulet, i suoi insulti pungenti, i mille piccoli atti che spingono i cortigiani alla vendetta, ma presenta un tipo di narrazione del tutto inedito per i tempi e tale che Puccini e i veristi riterranno sempre congeniale: una serie di eventi apparentemente irrelati che assumono significato solo alla luce dei fatti posteriori.

Nel frattempo, l'attenzione del Duca si posa sulla Contessa di Ceprano. Borsa suggerisce di evitare aperte lodi alla donna di fronte al marito, che potrebbe andare a ripeterle in sedi non opportune: il sottinteso è che ciò potrebbe far perdere al Duca la sua attuale amante; si tratta di un inserto un po' fatuo di Piave, che tuttavia offre al Duca l'occasione di esporre la propria filosofia: Che importa perdere una donna se poi se ne trova un'altra? Volare di fiore in fiore è proprio quello che gli piace. Durante l'ultima parte del dialogo, l'orchestra ha preso discretamente il posto della banda, con un saltellante disegno di crome di flauto, oboe e violini, che passa immediatamente dal ritmo di 4/4 al 6/8 della ballata del Duca ("Questa o quella")



[Esempio 333]

Nell'abozzo troviamo le parole "Dian' Agnese per me pari sono". Tuttavia nel momento che l'amante non è più Diana di Poitiers, i nomi propri diventano fuori luogo, oltre che incomprensibili cantati a quella velocità.

Naturalmente, qui ci troviamo in piena opera buffa. La semplice stroficità, con il suo accompagnamento di crome spezzate alla giga in 6/8, è la cosa più lontana pensabile dalla consueta cavatina. Verdi si sta impadronendo di una nuova dimensione artistica che gli permette di abbandonare gli stereotipi tragici, creando questo modello di radiosa eleganza senza danneggiare l'integrità della concezione drammatica. Le stesse qualità si ritrovano nel duettino in cui il Duca flirta con la contessa di Ceprano ("Partite?... Crudele!"), certo il brano che attirò sul compositore l'accusa di arcaismo.



[Esempio 334]

Qui Verdi usa una seconda banda sulla scena composta di archi, trattata nel più puro stile classico di Mozart e Boccherini; per trovarne una corrispondente in un lavoro precedente bisogna risalire al terzetto nel primo atto di *Un Giorno di Regno*. Entrambi i pezzi derivano dal minuetto "sulla scena" del tanto studiato *Don Giovanni* ed entrambi hanno lo stesso clima di apprensiva tenerezza. Forse inappropriata per gente così indegna come il Duca e la Contessa? Poco importa; anche Mozart ha lasciato fluire la sua vena su personaggi altrettanto poco racco-

mandabili. Il vuoto di una battuta e mezzo di pausa dopo la cadenza finale consente a Rigoletto di entrare in scena con una punzecchiatura tipica del suo ruolo di buffone di corte: “In testa che avete, signor di Ceprano?”. Il Conte gli volta le spalle sdegnato e segue il Duca in un'altra stanza; rivolto ai cortigiani Rigoletto commenta che il Duca sembra godersela un mondo (“le Roi s’amuse” appunto). Non è proprio un'entrata folgorante per il personaggio principale dell'opera, ma c'è il suo motivo: in questa scena Rigoletto deve apparire il più possibile regista della festa; non dev'essere al centro dell'attenzione, ma solo intervenire per assecondare i movimenti dell'azione. Ora è possibile che il Conte di Ceprano non abbia capito le intenzioni del Duca verso sua moglie, ed ecco Rigoletto intervenire per fare in modo che non solo colui, ma tutti quanti capiscano. Qui i temi 2 e 3 della prima banda cedono il passo a un Perigordino affidato agli archi sul palco. Anche questo è un gradevole pezzo di musica, malgrado la scrittura un po' primitiva, con le viole che raddoppiano la melodia all'ottava inferiore: evidentemente è frutto di un ripensamento, perché a questo punto l'abbozzo presenta una diversa e meno elegante melodia. Entra di nuovo in azione la banda (Tema n° 4), quando un altro cortigiano, Marullo, si avvanza annunciando con comica solennità che Rigoletto ha un'amante. Stupore generale! Proprio allora rientrano il Duca e il suo buffone, seguiti poco dopo dal Conte di Ceprano. Il Duca, un po' sul serio, un po' per burla, vuol sapere come fare a liberarsi di questo rompiscatole del Conte, e gli mette intanto una mano sulla spalla; Rigoletto propone varie soluzioni: cacciarlo in prigione, esiliarlo con qualche scusa o, perché no, decapitarlo, tanto, cosa se ne fa della testa? La battuta è sottolineata dall'intervento isolato dell'orchestra nel contesto bandistico e il suo effetto è diminuito se la parte della banda sul palco è svolta dai fiati dell'orchestra. Il Conte reagisce violentemente e anche il Duca pensa che questa volta Rigoletto ha superato il segno. Ma il buffone ha un'illimitata fiducia nella protezione del suo signore. I cortigiani intanto rimuginano propositi di vendetta: il conte di Ceprano propone che tutti si trovino a casa sua il giorno dopo per elaborare un piano. Sul pulsare costante di un'armonia di dominante ci sono non meno di quattro linee tematiche indipendenti, tutte confluenti in un rozzo contrappunto, certo, ma tale da creare una spinta propulsiva di straordinaria energia. Verdi sembra essersi impegnato a derivare la linea tematica di Rigoletto dalla prima melodia intonata dalla banda: vana preoccupazione, perché questo è un passo che quasi tutti i Rigoletto si sentono in diritto di omettere. Perché dovrebbero sprecare i polmoni in un passo dove il loro contributo si distingue a malapena da quello degli altri? (Gli Otelli applicano lo stesso criterio per l'insieme del terzo atto di quell'opera). All'inizio di questo concertato, dove l'orchestra e la banda si fondono per la prima volta, Verdi sfrutta l'ambiguità ritmica del tema 4 della banda per creare un vero “contrappunto di accento” con la parte orchestrale che sostiene il Duca.

**Allegro con brio**  
DUCA e ORCHESTRA  
vl. 1, ott., ob.

Ah sem - pre tu spin - gi lo scher-zo all'-es - tre-mo

Banda

[Esempio 335]

Non è la prima volta che Verdi collega linee melodiche verticalmente, ma per il modo riscontrabile in questo caso l'unico modello, per quanto remoto, è il *Don Giovanni*. Il materiale viene ora elaborato in una codetta ricca di melodia. Dopo l'ultimo accordo si sente fuori scena la voce di Monterone che esige di essere ricevuto. Egli è venuto a rimproverare il re per aver disonorato sua figlia. A questo punto Piave si discosta da Hugo. Nella tragedia il signor di Saint-Vallier è il padre di Diana di Poitiers, amante attuale del re (anche se costui non le ha rivolto la parola per otto giorni, come ci viene detto dai pettegolezzi dei cortigiani). Essa ha venduto il proprio onore al sovrano in cambio del perdono per il padre, condannato a morte per cospirazione. Saint-Vallier aveva dato Diana in sposa a un capitano attempato e gottoso. Egli non ha alcun scopo costruttivo nel venire ad affrontare Francesco; né desidera prendersi indietro la figlia più di quanto Alfred Doolittle rivoglia la sua Eliza. Egli vuole soltanto protestare per il proprio blasone infangato, e dire che avrebbe preferito la morte piuttosto della salvezza a un tale prezzo. Triboulet s'incarica di rispondere: il signor di Saint-Vallier, afferma, era dalla parte del torto per aver maritato la propria figlia a un rudere quale il capitano. Egli dovrebbe essere grato al re per avere usurpato i diritti coniugali di suo genero. Se Diana fosse rimasta una moglie virtuosa, Saint-Vallier sarebbe stato afflitto da nipotini deformi, gobbi come lo stesso Triboulet, o panciuti come Monsieur (e indica Monsieur de Cossé, il Conte di Ceprano dell'opera). Ora con tutta probabilità, i suoi ultimi anni saranno allietati da tanti bambini felici e pieni di salute... Nell'opera, tutto ciò è abbreviato e mitigato, e senza grandi perdite dal punto di vista drammatico. A Monterone è affidata un'unica frase declamata di accusa su un tremolo di archi, rinforzato per due volte da accordi di corni, fagotti, cimbasso e un rullo di timpani. Rigoletto replica con una parodia della pompa regale: "Voi congiuraste contro di noi, signore, e noi, clementi invero, perdonammo... Qual vi piglia or delirio a tutte l'ore di vostra figlia a reclamar l'onore?" Si tratta di uno dei passi più accuratamente studiati della partitura, come mostra l'abbozzo. Il problema consisteva nell'escogitare un'idea che esprimesse non solo buffoneria, ma anche malvagità; di qui, secondo l'opinione di uno studioso, ecco dunque l'uso di un unisono orchestrale.



[Esempio 336]

Dopo ogni frase ci sono rapidi gruppetti su violini e legni che alludono a scoppi di riso soffocato. Vi è inoltre una caduta deliberata dal sublime al ridicolo quando l'impetito episodio "Voi congiuraste" si dissolve in un libero disegno di semicrome: la dignità scivola su una buccia di banana. Monterone risponde con uno scatto d'ira furibonda. Contro il suo fa acuto tenuto, l'orchestra al completo avventa una battuta di semicrome ascendenti in fortissimo, un effetto che solo Verdi avrebbe osato rischiare. Fermo e calmo, nonostante le riapparizioni periodiche di questa stessa figura nel tessuto orchestrale, Monterone dichiara al Duca che, vivo o morto, lo perseguiterà sino alla fine dei suoi giorni. La vendetta è il suo unico pensiero. L'ascesa culminante dell'intero passo offre un ulteriore, straordinario esempio dell'uso verdiano dell'accordo maggiore di 6/4 in un contesto tragico: ancora una volta, l'effetto è dovuto principalmente alla relazione della "sesta napoletana" tra l'accordo stesso (re bem.) e la tonalità di base (do min.).

Andante sostenuto  
MONTERONE

Allegro

ven-det-ta a chie-de-re al mon-do, al mon-do, a Di-o.

archi

*ff* Tutti

*pp* archi

[Esempio 337]

Al comando del Duca di arrestare Monterone, questi replica scagliando un duplice anatema, contro il Duce e il buffone: "Slanciare il cane a leon morente è vile, o Duca... [...] e tu, serpente, tu che d'un padre ridi al dolore, sii maledetto". È questa seconda invettiva, diretta solamente contro Rigoletto, che fa raggelare il buffone per l'orrore. Nella tragedia il primo atto termina con Monterone che viene condotto in carcere. Le leggi della struttura musicale obbligano Verdi a concludere la scena con una stretta che esprime la costernazione dei cortigiani per l'intrusione. Dopo un inizio misurato, con le voci all'unisono, essa raggiunge un culmine in cui l'effetto convenzionale dello spostamento sulla tonalità maggiore è controbilanciato da progressioni armoniche forti e non stereotipe. L'intera scena dura meno di 20 minuti: è costruita tutta d'un pezzo dalla prima nota all'ultima e non ha precedenti, dal punto di vista formale, in tutta l'opera italiana.

*Scena settima: l'estremità di una via cieca.*

L'impianto scenografico è diviso in due parti. Uno rappresenta il cortile della casa di Rigoletto (di discreta apparenza), con un grande e annoso albero e un sedile di marmo. Al primo piano c'è un terrazzo sostenuto da un'arcata abbastanza alto per guardare sulla strada. Ci si arriva grazie a una piccola scala esterna. L'altra parte del palcoscenico rappresenta il vicolo stesso, fiancheggiato dall'alto muro di un giardino, con il palazzo del Conte di Ceprano visibile sullo sfondo.

È notte. Entra Rigoletto, la mente ancora soggiogata dalla maledizione di Monterone. L'atmosfera è resa da un'orchestrazione tipicamente oscura di clarinetti, fagotti, violoncelli, contrabbassi. Da questo vago limbo di suoni la voce di Rigoletto emerge, netta e distinta, come mostra l'es. 331. Subito dopo una nuova idea prende forma in orchestra: una sinuosa melodia affidata a un violoncello con sordina e a un contrabbasso, con accompagnamento pulsante di clarinetti, fagotti, quattro viole, grancassa, un altro violoncello solo e gli altri violoncelli e contrabbassi in pizzicato.



[Esempio 338]

Il tema serve a introdurre Sparafucile, il sicario di professione, e costituisce lo sfondo del duetto di costui con Rigoletto (“Signor?... [...] Va, non ho niente”). Egli è venuto a offrire il suo servizio per togliere di mezzo chiunque insidii la giovane donna che Rigoletto tiene chiusa in casa; come esca per le vittime ha una sorella che gestisce una locanda solitaria appena fuori città. Questo duetto straordinario, in cui le voci mai si congiungono e tutto l’interesse melodico sta nell’orchestra, ha un antenato nel duettino “Qui che fai?” dalla *Lucrezia Borgia* di Donizetti. Entrambi i pezzi traggono origine dall’opera comica, dallo schema dei due bassi buffi parlanti mentre la melodia è lasciata all’orchestra; derivazione abbastanza pertinente, perché entrambi i pezzi presentano situazioni in cui appare un elemento di umorismo grottesco: in uno due spie che cercano di darsi reciprocamente scacco matto; nell’altro un bravo che espone i termini dell’accordo con la consapevole rettitudine di un onesto commerciante. Se nell’*Ernani* lo spirito sardonico di Don Carlo era sfuggito a Verdi, qui, nella falsa soavità del tema, nel timbro sordo dell’accompagnamento, nella sinistra fosforescenza dell’orchestrazione, egli coglie tutto l’umorismo “patibolare” dell’originale. Tipicamente verdiana è anche l’elaborazione dell’accompagnamento quando il tema ritorna dopo un episodio secondario. La frase della coda in cui Sparafucile pronuncia per la prima volta il suo nome, è un capolavoro di ellissi verdiana, resa possibile da quell’indicazione di modo maggiore e minore che fa parte della sua concezione melodica. Si noti l’apparizione non preparata dell’accordo di 6/4 in quella che

secondo i canoni classici è una tonalità remota.

[Esempio 339]

Il famoso monologo di Rigoletto “Pari siamo!” è un classico esempio di recitativo con tutta l’ampiezza e il peso formale di un’aria. Rigoletto lamenta la sua condizione di giullare: suscita il riso del suo signore in qualunque momento, non importa quali siano i propri sentimenti. Egli inveisce contro i cortigiani senza cuore; quindi un tenera frase del flauto riporta i suoi pensieri alla figlia e al cambiamento che avviene in lui quando entra in casa. Come il Prologo del clown nei *Pagliacci* (chiaramente ispirato dal pezzo verdiano), questo monologo esplora l’intero ambito espressivo della voce baritonale. La ritmica è in parte rigorosa, in parte libera, ma ci sono due fattori unificanti. Il primo è il ritorno al tema della maledizione, “Quel vecchio maledivami!”, una volta subito dopo l’inizio e un’altra appena prima della fine, sempre nella stessa tonalità e con la medesima strumentazione; l’altro è l’incongrua simmetria dello schema tonale (fa-re bem.; si bem.; re bem.; mi-do). Le tre progressioni centrali sono fra tonalità a distanza di una terza minore, mentre il salto da fa al re bem. sulle parole “O uomini! O natura!” è quasi rispecchiato dalla discesa dal mi magg. al do dopo “Ma in altr’uom qui mi cangio!”.

[Esempio 340]

Un minaccioso si bem nell'accompagnamento riporta l'atmosfera maledetta dell'es. 331.

Solo con un sforzo di volontà Rigoletto riesce a scacciare il ricordo della maledizione di Monterone e allo stesso tempo trascinare la musica fuori da un implicito fa min. a un do magg. solare. Mentre Rigoletto apre la porta del giardino e Gilda gli corre incontro gioiosamente, l'orchestra esce in primo piano con una melodia tipicamente festosa, orchestrata con abbondanza di timbri acuti, secondo l'abitudine del primo stile verdiano.



[Esempio 341]

Questa melodia dipinge Gilda, così come il tema dell'es. 338 faceva con Sparafucile, e Gilda, appena sedicenne (e sedicenne immatura, vista la sua condizione di clausura), rivela tutta l'esuberanza spontanea di una bambina. Quando avverte l'infelicità del padre la melodia passa alla tonalità minore, con note dissonanti e un crescente intrico di accenti in contrattempo. Ritornata la melodia nella sua forma originale, l'orchestra diviene più leggera e l'effetto complessivo più smorzato. Gilda ama il padre, ma vuole saperne di più su di lui e sulla propria famiglia. Lo interroga con una di quelle brevi frasi che spiccano come perle, nonostante il loro carattere passeggero:

[Esempio 342]

Poiché l'unica risposta di Rigoletto consiste nel domandarle se mai sia uscita di casa, Gilda è costretta a ripetere la richiesta, questa volta in mi bem. con effetto ancor più affascinante: “almen chi sia fate ch'io sappia la madre mia”. L'andante (“Deh, non parlare al misero”) si avvicina più strettamente a un ortodosso movimento centrale di grande duetto. Ma qui le due doppie quartine non sono semplicemente “asimmetriche”; esse hanno acquistato una completa indipendenza entro un organismo più vasto. L’“a solo” di Rigoletto, in cui egli parla di quell’“angelo” che ebbe pietà del suo aspetto deforme, è come un'aria in miniatura: un equivalente concentrato del “Pietà, rispetto, amore” di Macbeth, la cui affinità è accentuata dal presentare un'analogia modulazione al mi magg. (“Ah... moria”) proprio nel punto in cui ci si aspetterebbe una ripresa. La risposta di Gilda in tonalità minore, con le sue terzine interrotte di semicrome, prosegue quindi il movimento,

toccando infine la corda delle frasi celestiali che lo concludono. L'allegro che comincia come una transizione, introduce una serie di nuove idee, ciascuna utile a definire con maggior penetrazione il carattere dei due personaggi. È l'intreccio dialettico dei *Due Foscarini* (duetto finale del primo atto), portato a un grado più alto di perfezione. La frase espansiva di Rigoletto, rivolta alla figlia per dirle che essa è tutto il suo mondo ("Culto, famiglia, patria, il mio universo è in te!"), provoca in Gilda quella vena di esuberanza infantile già notata sopra. Ma tosto cominciano le lusinghe degli archi, quando Gilda chiede di poter vedere qualcosa di più della città (es. 343).

The image shows a musical score for Example 343. It consists of two staves. The top staff is for a violin (vi.) and is marked 'Allegro'. The bottom staff is for a vocal line (GILDA) and is marked 'p dolce'. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The violin part features a series of eighth notes with a melodic line that ascends and then descends. The vocal part begins with the lyrics 'Già da tre'.

[Esempio 343]

Il panico di Rigoletto è espresso in una lunga ascesa cromatica che culmina in un altrettanto prolungato pedale di dominante, mentre egli chiama la governante Giovanna rivolgendole ansiose domande. Una volta rassicurato, attacca il movimento finale ("Veglia, o donna, questo fiore"), un esempio notevole di variazione drammatica sul modello ortodosso di una stretta. Rigoletto istruisce Giovanna affinché mantenga una rigida sorveglianza sulla ragazza; Gilda inneggia alla bontà paterna, riprendendo lo stesso tema in tonalità di sottodominante. Entrambe le stanze (nello schema belliniano  $a^1 a^2 b a^2$ ) sono rigidamente simmetriche, sì da far risaltare con la massima evidenza il punto in cui Rigoletto, dopo aver ripreso il suo tema, s'interrompe a metà di una parola alla quarta battuta: infatti ha udito un rumore di fuori e si precipita a controllare. Contemporaneamente il Duca, travestito, scivola in giardino e, gettando una borsa di denaro alla governante, si nasconde dietro un albero. Rientra Rigoletto e riprende a interrogare Giovanna su idee musicali molto simili a quelle di prima. Le ultime battute sono prolungate in modo da collocare con chiarezza informazioni importanti e ironia drammatica. Giovanna chiede se deve rifiutare l'accesso anche al Duca: "Non che ad altri a lui...", esclama Rigoletto, e, volgendosi a Gilda, "Mia figlia, addio". ("Sua figlia!" esclama il Duca sottovoce). Rigoletto riprende ancora una volta il tema principale del brano, arricchito con un semplice discanto di Gilda calcolato in modo da "riempire" tutti i punti in cui la melodia di Rigoletto si ferma. La classica simmetria della pagina è completata da una coda (*più mosso*), formata da un seguito di idee di lunghezza decrescente, ciascuna delle quali ripetuta. Le cadenze in *pianissimo*, in cui padre e figlia si salutano, sono seguite da una rumorosa conclusione strumentale, intesa sia a suggerire il libero sfogo di una commozione trattenuta, sia a suscitare l'applauso. Una brutta tradizione prescrive in questo movimento un taglio che costringe Rigoletto a interrompere la sua melodia alla prima enunciazione, rendendo così l'intera struttura priva di senso, oltre ad avvi-

cinare troppo le due serie di domande ripetute a Giovanna.

Rimasta sola con la governante (almeno così crede), Gilda prova un senso di colpa. Essa nulla ha detto del giovane che la segue ogni giorno a casa dalla chiesa e confessa timidamente l'attrazione che prova in una mezza frase ripetuta ("No, no, ch e troppo   bello), altro preannuncio del famoso empito di Violetta ("Amami Alfredo"). Con gli occhi fissi all'albero, Giovanna comincia a lodare con discrezione il corteggiatore sconosciuto (in Hugo, ogni elogio le vale una moneta d'oro). Certo deve essere un gran signore, suggerisce la donna; Gilda lo preferirebbe povero come lei e il tema affidato al clarinetto, accompagnato da oboi e archi pizzicati, d a alle sue parole un tocco di innocente civetteria (Es. 344)

Allegretto  
GILDA  
(Signo)-re. Si-gnor n e prin-ci-pe  
cl. obb.  
archi  
pp pizz.  
leg.

[Esempio 344]

Di colpo il Duca salta fuori dal nascondiglio e completa il "T'amo!" che la ragazza aveva cominciato a pronunciare. Gilda chiama Giovanna, ma la governante si   delicatamente ritirata. All'ardore del Duca essa oppone una debole resistenza che egli si appresta a vincere con la poetica melodia del primo episodio del loro duetto ("  il sol dell'anima").   una canzone in lode di amore onnipotente, le cui parole sembrano suggerite dalla scena fuori della real camera da letto che interverr  nella tragedia molto pi  avanti. Forse il Duca   insincero, tuttavia dopo la passione implacabile della maggior parte di primi tenori verdiani, rasserena incontrarne uno che prende l'amore alla leggera. Incanta il modo particolare il tono timido, quasi ipnotizzato, della risposta di Gilda con flauti e violini primi che pulsano in ottava; a rigore non si tratta di una risposta "asimmetrica", perch  il soprano riecheggia una parte del tema, come se Gilda fosse in grado di afferrare solo in modo incompleto ci  che il Duca sta dicendo.

GILDA  
Ah de' miei ver-gi-ni so-gni son' que-ste le vo-ci  
DUCA  
A-mia-mo-ci,  
archi  
ppp

[Esempio 345]

Nella coda la stessa frase viene ripresa dal tenore, mentre Gilda intona quello che in origine era il controcanto dei secondi violini, ora raddoppiato da flauto e clarinetto basso; intanto violini e viole continuano a palpitare delicati sul fa acuto in un leggero semistaccato; un effetto incantevole appena insidiato dall'eccessiva fioritura della cadenza finale. Gilda, sempre curiosa, vuole sapere il nome del suo innamorato. “Gualtiero Maldè... Studente sono... e povero...”, egli risponde, sapendo che proprio questo la ragazza vuole sentire. Intanto le voci di Borsa e di Ceprano inducono Giovanna a precipitarsi fuori di casa per avvertire i due amanti. Il Duca e Gilda si congedano con una breve stretta (“Addio... speranza ed anima”): sebbene duri due minti scarsi, anche questo episodio viene spesso tagliato, presumibilmente col pretesto che in un’opera tanto convincente dal punto di vista drammatico, come *Rigoletto*, sono un po’ ridicoli personaggi in pericolo che sprecano tempo prezioso a ripetersi addio. Come se Verdi avesse bisogno di lezioni sulla virtù di concisione! Il fatto è che l’andante deve essere formalmente equilibrato da un equivalente pezzo chiuso: tagliarlo è insensato e irriverente.

Ora Gilda è sola e sogna felice il suo “Gualtiero Maldè” – nome che rimarrà inciso per sempre nel suo cuore innamorato – in quella che sarà la sua unica aria dell’opera (“Caro nome”). L’introduzione strumentale costituisce uno dei migliori esempi di strumentazione per fiati composto finora da Verdi. Sulla carta “Caro nome” sembra collocarsi nella tradizione di quei pezzi “saltellanti” che Verdi ama comporre per le sue prime eroine. Ma le apparenze ingannano. Il compositore scrisse al marito della De Giuli: “In quanto alla cavatina del primo atto non capisco dove vi sia agilità. Forse non si è indovinato il tempo, che deve essere un *allegretto molto lento*. Con un tempo moderato e l’esecuzione tutta sottovoce, non ci può essere difficoltà”. Infatti non vi è nulla di brillante in questo pezzo. Al contrario è uno degli esempi più sorprendenti di fioritura vocale usata, per così dire, introspevolmente. Gilda intesse fantasia di semicrome attorno al nome dell’innamorato. Tanto nella struttura formale quanto nel carattere l’aria è unica: un semplice  $a^1 a^2 b a^2$  che procede con continue variazioni alla maniera dello studio di Liszt basato sul celebre rondò *La campanella* di Paganini. Il primo violino solo inserisce fra ogni frase una figura che fa pensare al frinire di una cicala. La coda è un *locus classicus* di sottigliezza armonica. Si noti l’inaspettato sol magg. (Es. 346, x), dove una rigida progressione avrebbe imposto un fa.

GILDA

il mio de - sir a te o - gno - ra

[Esempio 346]

Come di solito in Verdi, le raffinatezze dell'armonia e della strumentazione procedono di pari passo. Dopo la cadenza finale di Gilda, archi e legni riprendono la melodia di "Caro nome" in contrattempo, mentre il violino solo continua la sua figura in ottave. Nel frattempo Gilda ripte due volte il nome di Gualtier Maldè, mentre sale la scala che conduce alla terrazza dove è completamente esposta alla vista di chi sta nel vicolo. Durante l'ultima, quieta ripresa della melodia, il tremolo dei violini e violoncelli, il pulsare sordo dei timpani e una figura cromatica di flauto e fagotto suonano come inequivocabile avvertimento (l'uso inatteso del flauto basso per colorare un altro strumento solista indica come la fantasia orchestrale del compositore si stia sempre di più ampliando). Frattanto il vicolo si è riempito di cortigiani mascherati, tutti intenti a guardare al ragazza e a commentare la bellezza dell'"amante di Rigoletto".

Ora Rigoletto ritorna dal vicolo spinto da un vago timore. Il ricordo della maledizione di Monterone (es. 331) si affaccia ancora una volta. Segue una vivace scena d'azione quando Rigoletto incontra i cortigiani. Dietro suggerimento di Marullo, egli viene persuaso a partecipare al ratto di sua figlia convincendolo che si tratta della contessa di Ceprano. Egli deve tenere la scala mentre gli altri penetrano nel cortile; con la scusa di mascherarlo come gli altri, Marullo copre gli occhi e orecchie di Rigoletto con un fazzoletto. Il tema che accompagna questo gioco di equivoci è attraversato da contrasti dinamici, bruschi, quasi grotteschi, come fa spesso Verdi per esprimere emozioni "negative" (es. 347a). Una simile tensione esplosiva distingue il coro gioioso ("Zitti, zitti, muoviamo a vendetta"), sul genere del "Coro dei sicari" (*Macbeth*), sia pre più sofisticato. (Es. 347b)

a) **Andante assai mosso**  
vi.  
*f* *pp*

b) **Allegro**  
obb., corni, archi  
*pp*

CORO  
(sotto voce) Zit-ti zit-ti mo-via-mo a ven-det-ta

[Esempio 347]

Su una variante orchestrale dello stesso tema, il gruppo sciamava attraverso la terrazza ed entra nella casa, da dove viene trascinata fuori Gilda, legata e imballata. Subito dopo, udiamo le grida soffocate della ragazza, seguite da urla di "Vittoria!" dei cortigiani. Tuttavia, Rigoletto non ha udito nulla, e non capisce perché. Infine si strappa la maschera e con questa il fazzoletto, vede spalancata la porta di casa, raccoglie da terra uno scilla che riconosce essere di Gilda, si precipita in casa e ne esce trascinando Giovanna terrorizzata. Si trappa i capelli e tenta di parlare, ma non può. Durante tutto ciò l'orchestra è andata salendo cromaticamente verso un punto di ebollizione. E la stessa formula meccanica apparsa nel finale del secondo atto del *Corsaro*, usata con nuova concentrazione e funzionalità drammatica. Alla fine Rigoletto esplode: "Ah! la maledizione!!" e sviene.

## ATTO SECONDO

*Scena prima: Salotto nel palazzo Ducale.*

Due porte ai lati e una più grande, chiusa, in fondo al palcoscenico; ai fianchi di quella due ritratti a grandezza naturale del Duca e della moglie. Un'ampia poltrona e lì vicino un tavolo coperto di velluto e vari altri arredi.

Il taglio della scena con la chiave significava a questo punto un distacco sostanziale dalla tragedia di Hugo. “Convorrà per noi trovare qualche cosa di meglio”, aveva detto Verdi, ma il meglio che assieme a Piave potè escogitare fu una scena assai convenzionale e una doppia aria. Nella tragedia il re partecipa di persona al rapimento di Blanche; nell'opera il ratto avviene all'insaputa del Duca e di qui la sua disperazione. Essa gli è stata tolta! Lei, l'unica persona al mondo che avrebbe potuto ispirargli un amore duraturo. L'andante (“Parmi veder le lacrime”) basato su due strofe di sei versi ciascuna invece delle solite quartine, è una bellissima pagina in cui lo schema belliniano ( $a^1 a^2 b a^2$  e coda) è trattato con ampiezza e flessuosità nuove. È inevitabile chiedersi perché un pezzo di così splendida poesia musicale sia stato concesso al Duca; non urta con tutto ciò che sappiamo del suo carattere? Niente affatto; psicologicamente è perfettamente adatto, purché pensiamo al Duca come a un essere umano e non a un mostro. Per il bambino ricco e viziato c'è sempre un balocco più bello nella vetrina del negozio e il pesce più grosso è sempre quello che ha preso il largo. Per il seduttore incallito, la donna desiderata invano a causa di un ostacolo è proprio quella con cui avrebbe potuto felicemente dividere il resto dei suoi giorni: non si tratta tanto di un sentimento insincero, quanto di un'autoillusione. È ancora Mozart che, in *Così fan tutte*, dimostrò come i personaggi che ingannano se stessi richiedano un'espressione musicale altrettanto sentita e partecipe di quella attribuita alle figure nobili, pure e consapevoli. L'impegno sentimentale del Duca è abbastanza genuino, ma è passeggero. Nel momento in cui viene a sapere che Gilda è in trappola ecco che si trasforma da poeta in pavone.

Dopo la sua cadenza finale, entrano gongolando i cortigiani a rievocare all'unisono l'avventura della notte precedente (“Scorrendo uniti remota via”). Una delle ragioni per cui le loro parole risultano più incomprensibili del solito è la natura della melodia, della vita ritmica affatto autonoma; perfetta però per denotare la giocondità crudele dei cortigiani, dei quali si potrebbe dire, come per le streghe del *Macbeth*, che hanno un ruolo di primo piano nel *cast*.

Il brano si conclude su una mezza cadenza alla dominante che serve ad introdurre la cabaletta del Duca (“Possente amor mi chiama”), spesso tagliata nelle rappresentazioni. Certo, come pezzo musicale non è granché, orchestrato in uno stile che si discosta poco dal Verdi giovane; inoltre una cabaletta “in parentesi” alla vecchia maniera, cantata proprio quando il personaggio dovrebbe uscir di scena. Tuttavia la sua omissione produce uno stridente anacolutto armonico, con

la cadenza alla dominante di re magg. lasciata irrisolta, e poi la cabaletta è necessaria per ristabilire l'equilibrio formale e psicologico della scena e per chiarire in termini musicali che tipo d'uomo sia davvero il Duca.

Ma ecco Rigoletto, che entra canticchiando un motivetto *con represso dolore* (secondo la didascalia del Piave). Anche Hugo lo descrive con l'aria indifferente del buffone. Solo che è molto pallido. Tuttavia quanti Rigoletto oggi entrano in scena con un atteggiamento scimmiesco, adottato in tutta l'opera, ostentando la loro angoscia con legature inappropriate e accenti fuori posto?

a) Allegro assai moderato  
MARULLO, CEPRANO, BORSA e CORO

Scorren-dou-ni - ti re-mo - ta vi - a

b)

[Esempio 348]

In realtà, quanto più controllato egli appare a questo punto, tanto più impressionante risulterà la sua successiva esplosione. I cortigiani lo accolgono con ironica giovialità, ma notano come i suoi occhi scrutino ogni volto e ogni angolo. Egli replica con disprezzo a Ceprano (“Che hai di nuovo, buffon?”), in un guizzo del suo abituale modo di fare: “Che dell’usato più noioso voi siete”. Ma nello squarcio melodico interno (“Son felice... Che nulla a voi nuocesse”) c’è una sotterranea vena di amara ironia, espressa in modo tipicamente verdiano dai clarinetti in seste, mentre Rigoletto chiede a Marullo se non ha trovato fredda l’aria della notte; “S’ho dormito sempre!”, risponde Marullo con aria innocente. “Ah, voi dormiste!... Avrò dunque sognato!”.

RIGOLETTO  
Son fe - li - ce che nul - la a voi nuo - ces - se

cli.

vcl. pizz.  
ctb.

[Esempio 349]

Sempre cantando il suo desolato motivo, Rigoletto raccoglie un fazzoletto; no, non è di Gilda. Proprio in quel momento entra un paggio dagli appartamenti della Duchessa dicendo che il Duca è desiderato dalla consorte. “Dorme”, risponde Ceprano; “Qui or con voi non era?” – “È a caccia” – “Senza paggi!... senz’armi!...” (come membri cadetti della nobiltà, i paggi non esitavano mai a replicare i superiori) – “E non capisci che per ora vedere non può alcuno?”, sbottano i cortigiani spazientiti. In questo passo e nel seguente vi sono tre distinti punti drammatici che

devono risaltare: l'intervento del paggio, la comprensione di Rigoletto di quanto sta veramente succedendo e la rivelazione che Gilda non è la sua amante, ma la figlia. I procedimenti convenzionali ne avrebbero consentiti solo due: il paggio e i cortigiani avrebbero svolto il loro dialogo in un episodio di transizione, mentre la disperazione di Rigoletto sarebbe stata espressa in una cabaletta. Ma qui Verdi si comporta in un modo molto più sottile. Il dialogo paggio-cortigiani procede mentre in orchestra continua con qualche variante il movimento precedente, con il ritmo puntato raddoppiato di velocità e un accompagnamento di crome pizzicate al violoncello derivato dall'es, 349. Il passaggio a un concitato allegro di transizione avviene sulle parole di Rigoletto "Ah, ell'è qui dunque!", mentre "Io vo' mia figlia" è accompagnato da un violento strappo tonale da fa magg. a mi bem., considerato come dominante implicita di la bem min. Così l'aumento di tensione drammatica si riflette perfettamente nella musica attraverso i cambiamenti di struttura ritmica, movimento e tonalità. Infine, la furia di Rigoletto non precipita in una cabaletta, ma in un movimento largo ("Cortigiani, vil razza"), con uno di quegli affannati accompagnamenti di solito associati alle opere scritte prima della *Luisa Miller* (es. 350a). Ma non è più un semplice piedestallo per un personaggio di grandezza superiore alla norma; esso assorbe l'impeto del movimento precedente e allo stesso tempo incarna tutta l'impotente disperazione di Rigoletto che scaglia insulti ai cortigiani. L'intera aria è rigidamente simmetrica, perfino nel suo culmine in *fortissimo* dove Rigoletto si lancia contro la porta della camera ducale solo per esserne respinto dai cortigiani. Le sue tre sezioni non differiscono di molto dalle quartine di una normale romanza, ma la sequenza tonale è affatto diversa, dal momento che le modulazioni seguono il grafico delle emozioni di Rigoletto. Ogni stadio della sua degradazione è segnato da uno spostamento di tonalità con progressivo incremento di bemolli. Il *meno mosso* ("Ebben, piango, Marullo... signore") è in fa min., rispetto al do min. di partenza. Qui il modello figurativo è di supplica, con le viole che aumentano ancora la carica di compianto raddoppiando un frammento della parte del violino all'ottava inferiore (es. 350b). Alla fine, svaniti l'orgoglio e l'atteggiamento di sfida, Rigoletto implora umilmente i cortigiani di perdonarlo e di restituirgli la figlia: ora la melodia sfocia in re bem. magg. e l'orchestrazione assume un carattere cameristico con la voce raddoppiata dal corno inglese una sesta sopra e l'accompagnamento affidato a un violoncello solo (es. 350c).

The image shows a musical score for three sections of a piece, labeled a), b), and c). Section a) is marked 'Andante, mosso agitato' and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. Section b) is marked 'Meno mosso' and shows a more relaxed tempo with a similar triplet pattern. Section c) is a simpler, more melodic passage. The score includes parts for violin (vi.), viola (vla.), cello (vcl.), double bass (ctb.), and English horn (cor. ingl.).

[Esempio 350]

Insomma, siamo nel mondo del *Guillaume Tell* e di “Sois immobile”. C’è lo stesso *pathos*, la stessa nobiltà di base tutta risolta nei termini del più puro lirismo italiano. Ma la parte di Rigoletto ha ancora una nota più personale. L’espressione è più concentrata nella voce, meno nell’obbligato del violoncello usato soprattutto come colore timbrico. Rossini non avrebbe mai puntato a un culmine glorioso e puramente vocale come quello della parole “ridate a me la figlia”: è una caratteristica tutta verdiana, derivante dal suo intuito unico per le capacità espressive della voce baritonale. All’interno di una struttura rigidamente formale, la declamazione è sempre psicologicamente aderente: una rabbiosa linea melodica discendente, alla maniera di Francesco Moor, per la prima stanza; una frammentazione crescente di frasi nella seconda, tipica di una persona che scoppia in singhiozzi; un “lamento” idealizzato nella terza. Come potrebbero resistere i cortigiani a una preghiera così straziante? La domanda resta senza risposta perché in quel punto Gilda si precipita fuori dall’appartamento del Duca. La prima reazione di Rigoletto è di sollievo: se non altro, essa è salva. Forse è stato tutto uno scherzo? Ma le lacrime di Gilda dicono altrimenti e la ragazza implora di essere lasciata sola col padre. L’agitazione della musica si placa. Con sorprendente dignità Rigoletto ordina ai cortigiani di lasciarli soli. Il suo secco congedo (“Ite di qua voi tutti”), pressoché limitato dalla nota do, spicca in modo tanto più impressionante in quanto si colloca fra due idee musicali affatto separate. Sconcertati, i cortigiani si ritirano lentamente, mormorando che fanciulli e passi devono essere qualche volta assecondati.

Gilda racconta quindi la storia che tutti conosciamo nella prima sezione di un duetto tutto costruito da brevi episodi (“Tutte le feste al tempio”), il cui spunto iniziale è di chiara ispirazione meyerbeeriana.



[Esempio 351]

Come nell’aria di Rigoletto, le modulazioni sono usate solo in funzione di una dialettica emotiva, non di un’architettura tonale. Nel complesso il movimento di ciascuna strofa si limita a una tonalità, ma il racconto di Gilda, con la bella introduzione affidata all’oboe, si dirige per due volte dal mi min. iniziale al do magg. in cui si conclude. È come se la dolcezza del suo amore per “Gualtier Maldè” avesse sempre la meglio sul suo senso di colpa. Rigoletto risponde con una strofa più *mosso* in la bem. (“Solo per me l’infamia”), la cui qualità introspettiva è esaltata dal cangiare delle armonie sotto una linea melodica alquanto statica. Aveva cercato l’infamia solo per se stesso: più in basso era sceso, più in alto sperava salisse sua figlia: aveva costruito un altare accanto a un patibolo e ora l’altare era

stato rovesciato. Qui, passando al re bem. magg., si ha il brano più profondamente sentito fra tutti (“Piangi fanciulla”), sebbene anch’esso assai breve. Consiste di un’unica frase che Rigoletto pronuncia quattro volte, due di semplice melodia, due con fioriture; di una frase frapposta per Gilda e di una lunga coda in cui i due cantano insieme. La tavolozza strumentale è studiata per dar risalto a tutta la vellutata profondità della voce baritonale: clarinetti, corni, fagotti e pizzicato di violoncelli. Flauto, oboe e violini aggiungono un senso di compianto alla voce di Gilda. Lo stato d’animo è catartico, di dolore purificato dal pianto e trasfigurato in serena melodia. In tutta la pagina Verdi fa uso abbondante di figure “del lamento”, sia nella parte vocale sia in orchestra; senza tuttavia turbare il senso di lirica calma.

Più lento  
GILDA  
(consola)-tor. Pa-dre, in voi par - la un  
RIGOLETTO  
Pian - - gi, pian - - gi, fan-  
Più lento  
vi. *pp* legni sost.

an - - gel  
- ciul - - la, fan-ciul-la pian - - gi

[Esempio 352]

Riappare Monterone che attraversa la sala per raggiungere il carcere scortato dalla guardie. Come prima domina l’orchestra nel suo irato tumulto. Si ferma un attimo davanti al ritratto del Duca e considera che la sua maledizione è stata lanciata invano: “No, vecchio t’inganni... un vindice avrai”, esclama Rigoletto. A questo punto Hugo cala il sipario. Verdi con quello che ha definito una cabaletta *sfarzosa*, d’effetto, la più famosa e scolpita nella memoria tra tutte quelle in cui due personaggi cantano successivamente lo stesso tema in tonalità diverse (“Sì, vendetta, tremenda vendetta”). Quando Verdi ne specificò il metro e il carattere a

Piave, è difficile non credere che avesse già in mente la melodia. Di solito se ne indica l'antenato nel duetto della vendetta e Iago nell'*Otello* di Rossini, ma è possibile trovare altri esempi dello stesso modello e carattere, ad esempio la stretta nel finale del primo atto della *Fausta* di Donizetti: la melodia di Verdi è infinitamente più vigorosa di entrambi.



[Esempio 353]

Rigoletto è tutto fuoco e fiamme, Gilda tenta timidamente di frenarlo, poiché, come ci dice nei due versi finali, ama ancora il Duca: l'altalena fra tonica e sottodominante raccoglie splendidamente quell'antitesi. Naturalmente, alla fine l'impeto rabbioso di Rigoletto travolge tutto mentre cala il sipario. Pochi noteranno che nell'eccitazione del momento Verdi è tornato a un'orchestrazione alquanto rozza.

## ATTO TERZO

*Scena prima: La sponda destra del Mincio.*

Come nella seconda scena dell'Atto I° il palcoscenico è diviso in due parti: a sinistra l'interno di una taverna così cadente che i passanti possono guardarvi dentro attraverso le fessure dei muri; dall'altra una strada che corre lungo il fiume Mincio. Dentro la taverna Sparafucile è seduto al tavolo, intento a ripulire il suo cinturone. Fuori sono Gilda e Rigoletto. L'atto si apre con un breve fosco preludio di nove battute: quanto basta per sostenere un recitativo che confina col parlato, di solito evitato nelle opere precedenti. Rigoletto aveva promesso di allontanare la figlia da Mantova, ma ha tardato a farlo; "tempo a guarirne ti ho lasciato", egli dice, e Hugo fa capire che si tratta di un mese, durante il quale Blanche/Gilda era stata l'amante del re. Piave accenna appena a questo punto, ma rende esplicito che lei ama ancora il Duca, convinta di essere riamata. Ora Rigoletto le rivela il contrario. Insieme spiano attraverso il muro della taverna, in tempo per vedere arrivare il Duca, vestito da semplice cavaliere, sedersi a un tavolo e ordinare "Una stanza e del vino...". Mentre Sparafucile esce per soddisfarlo, il Duca si mette a cantare. Che fra tutti proprio lui canti sull'incostanza delle donne è un bel tocco ironico, derivato dal dramma originale. Non è la prima volta che Verdi inserisce una "canzone" (ossia qualcosa che si potrebbe cantare anche in un dramma teatrale) nel corso di un'opera. La romanza di Medora nel *Corsaro* è dello stesso tipo. La differenza è che qui la canzone è usata in modo naturalistico, come un "arredo scenico" più che espressione del carattere. Fino a un certo punto "La donna è mobile" riflette la frivola superficialità e la spavalderia virile del Duca: c'è pure un tocco della sua spietatezza nel modo in cui l'introduzione orchestrale è troncata dopo sette battute, parodiando uno dei più antichi manierismi dell'opera italiana. Ma il Duca è un aristocratico, mentre questa è una melodia francamente popolare, per non dire plebea, e come tale si stacca con grande rilievo dal resto della partitura, persino dalla musica bandistica relativamente neutra. Proprio la sua orecchiabilità, così essenziale al dramma, in passato ha dato all'opera cattiva nomea: per i poco informati "La donna è mobile" significa *Rigoletto*.

Mentre Sparafucile porta il vino, la prima metà della melodia viene prolungata in ripetute variazioni fino a svanire in un "a solo" di fagotto, mentre i violoncelli insistono con una tipica figura "di agitazione". Con l'ingresso di Maddalena inizia il famoso quartetto: il Duca corteggia l'attraente ragazza in costume da zingara, questa respinge le sue attenzioni senza troppa convinzione, Gilda e Rigoletto commentano dall'esterno. Il primo movimento ("Un dì, se ben rammentomi") consiste interamente in un dialogo sullo sfondo di una brillante melodia dell'orchestra. Si notino nel pizzicato dei violoncelli le crome "di eccitazione" e nella parte dei violini il ricorso di una motivo di "Caro nome".



[Esempio 354]

Veniamo ora a sapere che è stata la stessa Maddalena ad attirare il Duca nella taverna e che costui, come il suo antenato Don Giovanni, è disposto a offrire il matrimonio pur di ottenere ciò che vuole. L'essenza del quartetto sta nell'andante concertato ("Bella figlia dell'amore"), ritenuto da alcuni una pietra miliare nell'evoluzione del pezzo d'insieme. Eppure, in *Luisa Miller*, *Stiffelio*, persino nei *Lombardi*, Verdi aveva composto pezzi d'insieme costruiti con maggior audacia, nei quali i singoli personaggi erano caratterizzati con rilievo anche maggiore. Il vero raggiungimento del quartetto del *Rigoletto* consisteva nell'aver applicato la tecnica di differenziazione *verticalmente* e nell'ambito di una regolare, quasi classica cornice formale. Strutturalmente "Bella figlia dell'amore" appartiene alla tradizione "bipartita" di "A te o cara" di Bellini (*I Puritani*), aperta anch'essa da un tenore solo, e di "Chi mi frena" di Donizetti (*Lucia di Lammermoor*), sebbene entrambi gli esempi non raggiungano l'estensione della pagina verdiana. Il risultato può essere raffrontato solo con Mozart con il sestetto della *Nozze di Figaro* e col quartetto del *Don Giovanni*. Il Duca è caratterizzato da alate frasi cantabili, Maddalena da semicrome staccate, Gilda da semicrome legate con pause simili a singhiozzi o da una linea melodica tesa all'ingiù come un lamento, sul genere del suo duetto "Piangi fanciulla"; la parte di Rigoletto è più neutra, ma talvolta il suo umore tetro si riflette in una statico disegno dal movimento lento, secondo un modello che Verdi tende a riservare ai suoi bassi più che ai suoi baritoni. Tutto ciò è espresso contemporaneamente all'interno della più trasparente scrittura lirica immaginabile.

**Andante**

GILDA  
MADDALENA  
DUCA  
RIGOLETTO

In - - - fe - -

Ah! ah! rido ben di core, Chè tai baje costan  
Bella figlia dell'a - mo - re, Schia - vo  
Ch'ei - - - men - -

- li - ce, cor tra - - (dito)  
poco, Quanto valga il vostro gioco, mel credete, so apprezz - (ar)  
son de' vezzi tuo - i, Con un  
- ti - va ch'ei - - - men - -

[Esempio 355]

Il modello di semicrome spezzate di Gilda presente nella coda è già stato anticipato nello *Stiffelio*; nel nostro caso esprime un'amarezza di nuova intensità, che raggiunge il suo culmine in una stupenda "dissolvenza" armonica in quella che si potrebbe chiamare la seconda coda.

Di qui in avanti l'atto si distacca da ogni precedente convenzione operistica. Ciò che segue potrebbe essere descritto come una scena d'azione sullo sfondo di una tempesta e con un minuscolo terzetto al centro, ma la sua struttura sfida ogni analisi particolareggiata per la ricchezza di reminiscenze e motivi e per la varietà della tessitura vocale e orchestrale. Dapprima, in un passo di recitativo del tutto privo di sostegno, Rigoletto ordina a Gilda di tornare a casa, di vestirsi da uomo e partire immediatamente per Verona; quindi si reca nel retro della taverna e ne ritorna con Sparafucile, al quale dà dieci scudi, con l'intesa di versare gli altri dieci alla consegna del corpo. Quando Sparafucile chiede di sapere il nome della vittima, Rigoletto risponde: "Egli è *Delitto*, *Punizion* son io". Il dialogo è preceduto da un motivo orchestrale che giocherà una parte assai evidente nelle scene, ma la cui funzione drammatica, distinta da quella musicale, nessun commentatore ha potuto sinora spiegare.



[Esempio 356]

È un effetto estremamente suggestivo: la nota dell'oboe che brilla solitaria sulle armonie vuote degli archi bassi (violoncelli e contrabbassi); per di più gli abbozzi indicano che Verdi aveva immaginato note e orchestrazione contemporaneamente. Si cercherebbe comunque invano un qualsiasi preciso riferimento drammatico, per quanto crudo. Ancora la nota dell'oboe e la quinta vuota fanno da sostegno al recitativo stesso su cui è scritto di cantare *senza le solite appoggiature*: un'indicazione che deve avere indotto più di un cantante di questo secolo a sfogliare di nuovo febbrilmente le pagine dello spartito chiedendosi quale appoggiatura avrebbe mai tralasciato di cantare. In realtà si tratta solo di una misura precauzionale. In merito all'appoggiatura, l'atteggiamento era stato fluido sin dall'inizio del secolo. Nicola Vaccai nel suo *Metodo pratico di canto italiano* sosteneva che fosse obbligatoria, ma, quando Lablanche scrisse la sua *Méthode complète de chant*, essa era già considerata come facoltativa: da cui deriva che quando un compositore voleva ricorrere alle appoggiature era consigliabile che fosse lui stesso ad annotarle invece di lasciarle alla discrezione del cantante. Verso il 1851 questa era diventata la prassi abituale per Verdi, come risulta gettando uno sguardo al precedente recitativo. Le parole "or venite" di Gilda sono scritte su la bem. – sol bem. – sol bem. – fa. Donizetti avrebbe messo al terzo posto un fa,

aspettandosi dal soprano il sol bem. appoggiatura. Tuttavia più di trent'anni dopo, quando sarebbe stato lecito aspettarsi dai cantanti una certa familiarità con le consuetudini di Verdi, questi riterrà ancora necessario ripetere l'avvertimento per un analogo recitativo *senza espressione* nell'*Otello*.

Come Rigoletto esce di scena si sentono lontano i primi brontolii della tempesta. Diversamente dalla maggior parte dei temporali musicali, questo non è organizzato in modo continuo fino alla massima esplosione, ma è concepito in modo da sembrare sempre presente. Musicalmente si incarna per la maggior parte, in cinque motivi rapidi e regolarmente costruiti: tuoni e lampi in lontananza (a), (b) e (c); il vento che geme, realizzato con novità sorprendente da un coro a bocca chiusa (d); pioggia fitta o grandine (e)

The image shows a musical score for an 'Allegro' section, divided into five motifs labeled a) through e).  
 Motif a) is for violin (vi.) in piano (pp).  
 Motif b) is for flute (fl.) in forte (f).  
 Motif c) is for violin (vi.), viola (vcl.), and timpani (timp.) in piano (pp).  
 Motif d) is for a chorus (CORO) with closed mouth (a bocca chiusa).  
 Motif e) is for oboe (ob.) and clarinet (cl.).

[Esempio 357]

Per tutta la parte iniziale della scena (a) e (b) si alternano con altri motivi, soprattutto quello dell'es. 356, in modo da conferire il senso di una punteggiatura a un recitativo altrimenti amorfo. La frase di apertura di "Bella figlia dell'amore", affidata al clarinetto, ci ricorda che il Duca e Maddalena si stanno ancora corteggiando. Sparafucile, rientrato, viene trattato con sprezzante insolenza dal Duca. Maddalena, già mezza innamorata del giovane, cerca di convincerlo a lasciare subito la taverna, ma il Duca accetta l'ospitalità di Sparafucile che gli offre la sua camera da letto per la notte. Di nuovo il clarinetto richiama "Bella figlia dell'amore" mentre il Duca sussurra qualcosa a Maddalena, probabilmente l'invito ad andarlo a trovare più tardi. Sale dunque nella stanza di Sparafucile, si distende sul letto e si addormenta cantando "La donna è mobile", con il clarinetto che integra le frasi che lui è troppo stanco per pronunciare. Infine perde completamente di vista la melodia e s'incanta mormorando sino a interrompersi con una parola a metà.

A partire da questo punto i vari motivi sono più strettamente contrapposti a mano a mano che lo sviluppo drammatico si carica di forza. Con l'avvicinarsi progressivo della tempesta l'es. 357 è rinforzato da violoncelli, contrabbassi e

da un sordo rullo della grancassa. Viene introdotto un nuovo elemento ritmico in terzine di semiminime sia per bilanciare la vagante libertà del recitativo, sia per favorire la transizione al terzetto “formalizzato” che costituisce il nucleo della scena. Maddalena comincia a blandire il fratello perché risparmi la vita del Duca. Egli si limita a dire di salire ad accertarsi che la vittima dorma e di prendergli la spada. La ragazza obbedisce di malagrazia. Un giovane così “grazioso” e che certo vale più di venti scudi! Un nuovo scoppio di tuoni, lampi e vento attira la nostra attenzione su una persona che si sta avvicinando per la strada. È Gilda, vestita da uomo, indotta a ritornare sui suoi passi dalla determinazione di salvare la vita del Duca. Sbircia fra le fessure delle pareti della taverna, sì da vedere e udire Sparafucile il quale va dicendo alla sorella che il suo giovane Apollo deve essere ucciso e il corpo messo in un sacco. Maddalena pensa che ci deve essere una via d’uscita. Non sarebbe meglio uccidere il gobbo quando ritornerà con gli altri dieci scudi? Ma il suggerimento è un affronto alla coscienza professionale di Sparafucile. Egli non ha mai tradito un cliente e non intende iniziare adesso. Tutt’al più, se per caso un viaggiatore sconosciuto capitasse a chiedere riparo prima di mezzanotte... Con un corpo nel sacco Rigoletto non si accorgerebbe della differenza. La conversazione tra fratello e sorella si svolge per la maggior parte in terzine di semiminime che poco alla volta coagulano in un periodo regolare di 32 battute. A parte la flessibilità di questo procedere, né recitativo, né arioso, né pezzo chiuso, ciò che non può non colpire ogni studioso delle opere giovanili è la citazione diretta del *Corsaro*. “Eppure il danaro salvarti scommetto” di Maddalena è identico a un passo del duetto tra Seid e Gulnara. Certo, le voci sono differenti, ma la situazione è simile. Una donna usa strumenti indiretti di persuasione per salvare la vita dell’uomo che ama, adottando *argumenta ad hominem*, o piuttosto *ad virum*. Possiamo solo congetturare sul fatto che il riferimento sia una mera coincidenza oppure no. Quando Sparafucile fa la sua ultima concessione la tempesta si è completamente scatenata. Le terzine sono state inghiottite nel mormorio crescente dell’es. 357 e il disegno ritmico muta bruscamente in semiminime e crome per il vero e proprio terzetto (“Se pria ch’abbia in mezzo la notte toccato”). La tempesta si interrompe per la parte iniziale del tema (es. 358a) ma solo per esplodere in tutta la sua furia nella parte finale in maggiore (es. 358b).

C’è uno schematismo quasi primitivo (24 battute di 8+4+8+4), ma non si trova una vera cadenza: solo un’esplosione di settime diminuita e un placarsi della tempesta per consentire il ritocco di un campanile vicino che batte la mezz’ora prima di mezzanotte.

a) **Allegro**  
SPARAFUCILE  
*p*  
Se pria ch'abbia i mezzo la notte toc-ca-to Alcu-no qui giunga, per es-so mor-rà.

b) **GILDA**  
*ff* oh cie - lo! pie - - tà!

[Esempio 358]

Il bussare di Gilda alla porta introduce per la prima volta il tema dell'es. 357e. Gli altri non aprono immediatamente, in quanto l'equilibrio formale della scena richiede una ripetizione del terzetto. Dopo che Gilda ha nuovamente bussato, viene fatta entrare e pugnalata da Sparafucile sulla più violenta esplosione orchestrale sinora udita, per la quale la partitura suggerisce l'impiego sul palco della macchina del tuono. Ma la musica da sola è così possente, così del tutto libera da ogni impaccio formale che questo espediente oggi è divenuto superfluo. Il temporale svanisce quindi in un lungo *diminuendo* nel quale l'es. 357e gioca un ruolo importante.

Quando tutto è tornato calmo, Rigoletto appare davanti alla taverna, pregustando il suo imminente trionfo. Con il suo monologo ("Della vendetta alfin giunga l'istante!") torniamo al semplice recitativo con accordi di archi e lontane reminiscenze dell'es. 357c. Dopo che l'orologio del campanile ha suonato la mezzanotte, egli bussa alla porta della taverna. Sparafucile ne esce con il sacco offrendosi di gettarlo nel fiume. Ma Rigoletto vuole assaporare ancora un po' la vendetta. Sparafucile gli augura una sepolcrale buonanotte e rientra nella taverna. Il monologo di Rigoletto raggiunge il suo culmine con una splendida frase di fosca esultanza.

Allegro  
RIGOLETTO

O - ra mi guarda o mon - do! Quest'è un buf - fo - ne, ed un poten - te è  
questo! Ei sta sot - to i miei piedi! È desso! oh gio - ja! ecc.

[Esempio 359]

Ma proprio quando sta per gettare il sacco nel fiume ecco una voce familiare attaccare "La donna è mobile" (per togliere ogni dubbio al pubblico, al Duca è prescritto di attraversare il fondo della scena). Per un attimo che sembra eterno Rigoletto resta come paralizzato. Infine, quando la voce è svanita in lontananza, taglia il sacco. Il bagliore di un lampo mostra per un momento il corpo di Gilda. Rigoletto si rifiuta di credere ancora ai propri sensi. Gilda è sulla strada di Verona, tutto un sogno. Ma il bagliore di un secondo lampo gli toglie ogni dubbio. Bussa con furia selvaggia alla porta della taverna, ma nessuno risponde. Poi, una voce flebile dal sacco gli rivela che sua figlia, ormai morente è ancora viva. La musica intanto ha assunto il tipico procedere palpitante con i violini in contrattempo e la strada è pronta per un duetto finale tra padre e figlia ("V'ho ingannato..."). Siamo, ovviamente, nella più rigorosa tradizione operistica; anche senza il contributo di Victor Hugo, la convenzione avrebbe richiesto a Verdi di concludere l'atto con qualcosa del genere. Ma l'uso, oggi fortunatamente caduto, di tagliare questo pezzo è completamente estraneo allo spirito del dramma. Per quanto melodrammatico sia, *Rigoletto* non è Grand Guignol. Come in ogni tragedia greca, il

suo finale dovrebbe contenere una parola risolutiva con il concetto che “non c’è quindi motivo di piangere”. Questa parola è fornita dalla seconda metà del duetto (“Lassù... in cielo”), quando Gilda parla del ricongiungimento con la propria madre in paradiso. Violini all’acuto e arpeggi del flauto sono merci tipiche della bottega verdiana, familiari sin dai *Lombardi*, per denotare scene di morte, ma persino queste subiscono una miracolosa trasformazione, quando alla ripetizione della melodia in re bem. megg. primi e secondi violini subentrano negli arpeggi, alternandosi divisi in ottave mentre il flauto trilla su un la bem. acuto. Le quattro battute finali di Gilda contengono uno scarto armonico semitonale degno del *Requiem*.

The image shows a musical score for a duet from the opera *Rigoletto*. It is marked "Andante" and consists of three staves. The top staff is for Gilda, with the lyrics "Las - sù in ciel" and "Las - sù in ciel". The middle staff is for Rigoletto, with the lyrics "non mo - rir" and "No la - sciar - mi non". The bottom staff is for the piano accompaniment, specifically for two violins (vll., vle.), with the instruction "ppp colla parte". The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4.

[Esempio 360]

Gilda muore e Rigoletto erompe nel grido “Ah, la maledizione!” mentre sugli accordi ripetuti di re bem. min. cala la tela.

Sin dall’inizio *Rigoletto* ha sempre goduto del favore del pubblico, quantunque per un certo tempo i critici abbiano continuato a maltrattarlo e i censori (in modo particolare negli Stati Pontifici e nel Regno delle Due Sicilie) abbiano fatto del loro meglio per evitarlo. A Roma e Bologna diventò *Viscardello*, rispettivamente nel 1851 e nel 1852; l’anno seguente venne rappresentato a Napoli con il titolo di *Clara di Perth*, con il libretto modificato da giovane poeta Leone Bardare che aveva completato *Il Trovatore* dopo la morte di Cammarano; sempre nello stesso teatro, nel 1858 fu battezzato *Lionello*.

Della famosa trilogia che inaugura (*Il Trovatore* e *La Traviata* sono le altre due opere), *Rigoletto* sarà sempre la preferita dai musicisti. Nessun’altra opera, si sente talvolta affermare, presenta un equilibrio così perfetto fra elementi lirici e drammatici; nessun’altra è così ben proporzionata, così ricca di idee nitidamente concatenate e collegate organicamente al tutto. Certo, doveva passare molto tempo prima che Verdi la superasse nelle opere a venire, in quella densità inventiva così organizzata da ingannare il tempo empirico degli orologi. Torna di nuovo in mente l’*Eroica* di Beethoven. Tuttavia in un punto il confronto è improponibile: l’*Eroica* aprì al pensiero musicale orizzonti più ampi di quelli mai conosciuti

dalla sinfonia, orizzonti che lo stesso Beethoven superò solo con la *Nona* e con gli ultimi quartetti. Nel *Rigoletto* i confini del pensiero musicale restano limitati e il periodare è molto legato all'unità melodica di 16 battute. Passi metricamente più liberi richiedono, prima o poi, un periodo simmetrico per riequilibrare la "composizione" in senso pittorico. In questo senso c'è un interessante contrasto con il Wagner maturo. Il primo atto di *Die Walküre*, forse l'atto in sé più perfetto che egli abbia mai scritto, è costituito da piccoli motivi elaborati entro uno schema immenso. Ma quando nella "Canzone dell'Aprile", egli introduce una melodia formalmente conclusa e compiuta in se stessa, l'organismo più piccolo si impone su quello più grande e lo schema generale ne risente, sia pure in minima parte. Nella scena della tempesta del *Rigoletto*, Verdi ricorre a una simile forma chiusa, a una quasi cabaletta presentata non una ma due volte, per equilibrare i passi più liberi che la seguono. In una parola l'organizzazione del pensiero verdiano risulta per il momento più primitiva di quella di Wagner. Nonostante ciò le raffinatezze della musica transalpina stavano compiendo notevoli passi avanti nell'arte di Verdi, testimone il ruolo sempre più importante assegnato all'orchestra.

La parte del protagonista, nel *Rigoletto*, resta la più grande mai scritta per un baritono spinto, tale da esigere ogni cambio di registro emotivo di cui la voce è capace. Essa è certa impietosamente spinta verso l'acuto, non tanto negli "a solo", quanto nei duetti con Gilda che richiedono assoluta bellezza di timbro. La nuova dimensione del "comico" ha consentito a Verdi di caratterizzare in modo unico sia Gilda sia il Duca. La prima è un soprano lirico leggero, infantile, semplice, vergine di ogni egoismo ("O buona figliola" esclamerà quando Maddalena annuncia il proposito di far fuggire il Duca), mentre il secondo è un compendio di fascino spietato ed elegante, nobile solo quando è frustrato. Fra i comprimari Maddalena è un personaggio appena abbozzato che come individuo emerge soltanto nel quartetto; d'altra parte Sparafucile è una creazione di straordinaria efficacia: il suo *humour* tenebroso e sardonico, unito al vigore del tratto, rende la sua parte del tutto diversa dal ruolo di basso "vecchio" o "eremita", caro all'opera italiana. Questa funzione è svolta da Monterone, il quale pur essendo un baritono, è il monumento del basso comprimario. A ogni apparizione, la sua è la "voce di Dio". Infine c'è il coro con le sue tre teste, Borsa, Marullo e Ceprano; pieno d'infinita malizia, e perciò pericoloso, rappresenta una corrente nel tessuto musicale e drammatico dei primi due atti. Il precedente più affine è ancora una volta, la *Lucrezia Borgia* di Donizetti, in cui il coro maschile si esprime nello stesso stile giocoso. Analogamente, Verdi aveva un modello per la tempesta abbinata a un assassinio nell'*Otello* di Rossini. In entrambi i casi il modello è senza paragone trasceso.

È stato detto che tutte le svolte nella storia della musica avvengono al posto giusto all'inizio o alla metà del secolo. L'opera nacque verso il 1600; la prima Sinfonia di Beethoven e i Quartetti op. 18 furono pubblicati nel 1800. Subito dopo il 1850, all'età di 38 anni, Verdi chiudeva con *Rigoletto* un periodo dell'opera

italiana. L'“Ottocento” musicale era ormai concluso. Verdi continuerà a servirsi di alcune sue forme per le opere immediatamente successive, ma in uno spirito affatto diverso.

Come *post scriptum*, può essere fatta una breve menzione di un brano per Maddalena (“Prends pitié de sa jeunesse”) Aggiunto all’Atto III in occasione di un’esecuzione del *Rigoletto* in francese allestita al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles, nel 1858. Numerosi libretti francesi riportano questo brano; la musica è un adattamento della romanza di Verdi “Il poveretto” del 1847, su parole di Manfredo Maggioni (evidentemente frutto del soggiorno di Verdi a Londra dove questi risiedeva). È impensabile che Escudier potesse pubblicare questa cosiddetta “Romanza dal *Rigoletto*” senza l’autorizzazione di Verdi. Sembra che si abbia a che fare con uno di quei curiosi casi in cui il compositore, una volta certo della circolazione duratura di una delle sue opere, si mostrò sorprendentemente disposto a passare sopra l’integrità del suo testo, purché non si trattasse di pirateria editoriale.

**JULIAN BUDDEN.**