



IL BLU CHE SOSTIENE IL TUO FUTURO

IL TUO FORNITORE DI GAS LUCE E SERVIZI CHE TI ACCOMPAGNA NELLA TRANSIZIONE ENERGETICA

Siamo **sempre al tuo fianco ovunque tu sia**: nella tua **casa**, nella tua **azienda**, nella tua **comunità**. Il **nostro gruppo** ti offre soluzioni per l'**efficienza energetica nel rispetto dell'ambiente che ci circonda**.

Per dare energia al tuo presente, con la promessa di un domani ancora più sostenibile.

Perché **la nostra energia è la tua energia**.



Gas



Luce



Servizi



Sostenibilità

BLUENERGY

[bluenergy.online](https://www.bluenergy.online)



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



Note morbide e *Intense.*

**Hausbrandt, la pausa d'autore
tra musica e arte.**



HAUSBRANDT E TEATRO LA FENICE,
ANCORA INSIEME PER SOSTENERE LA CULTURA

hausbrandt.it



**NUOVO REGOLAMENTO
FRINGE BENEFIT 2025**
Tassazione agevolata al 10%

L'elettrico nella sua massima espressione.



Nuova Audi A6 e-tron.

Performance insuperabili 100% elettriche: fino a **720 km** di autonomia.

Nuova Audi A6 e-tron: autonomia senza compromessi. Scopri l'essenza della mobilità elettrica con Nuova Audi A6 e-tron, il perfetto equilibrio tra design sportivo, efficienza e comfort. Con un'autonomia fino a **720 km**, puoi affrontare ogni viaggio senza preoccuparti della ricarica. Grazie alla potenza di ricarica fino a 270 kW, bastano solo 10 minuti per ottenere 295 km di autonomia presso le stazioni HPC e poco più di 20 minuti per passare dal 10% all'80%. L'iconico design si combina con qualità aerodinamiche avanzate per un'esperienza di guida senza pari, mentre la trazione elettrica all'avanguardia garantisce prestazioni eccellenti e sostenibili. Nuova Audi A6 e-tron: innovazione che ridefinisce la mobilità.

Scopri nei nostri Showroom e su motorclass.it

Gamma Audi A6 e-tron. Consumo di energia nel ciclo combinato (WLTP): 17,0-14,8; Emissioni CO₂ nel ciclo combinato: 0g/km.

I valori indicativi relativi al consumo di carburante e alle emissioni di CO₂ e/o, in caso di modello ibrido plug-in, al consumo di energia elettrica, sono rilevati dal Costruttore in base al metodo di omologazione WLTP (Regolamento UE 2017/1151 e successive modifiche e integrazioni). I valori di emissioni CO₂ nel ciclo combinato sono rilevanti ai fini della verifica dell'eventuale applicazione dell'Ecotassa/Ecobonus, e relativo calcolo. Eventuali equipaggiamenti e accessori aggiuntivi, lo stile di guida e altri fattori non tecnici, possono modificare i predetti valori. Per ulteriori informazioni sui predetti valori, vi invitiamo a rivolgervi alle Concessionarie Audi e a consultare il sito audi.it. È disponibile gratuitamente presso ogni Concessionaria una guida relativa al risparmio di carburante e alle emissioni di CO₂, che riporta i valori inerenti a tutti i nuovi modelli di veicoli.

 **MOTORCLASS**
Concessionaria e Service Audi

MESTRE (VE)
Via Terraglio, 13
Tel. 041 5040677

PORTOGRUARO (VE)
Via Pratuquori, 47
Tel. 0421 280 664

MUSILE di PIAVE (VE)
Via Triestina, 13
Tel. 0421 285 440





FEST



Maria Callas

MARIA CALLAS

at
TEATRO LA FENICE

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

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

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziannica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

THE MERCHANT[®]
OF VENICE



My Pearls
the quintessence of
the precious gems



La Fenice Theatre



Organise **your event**

- Private events
- Corporate conventions
- Gala dinners
- Customised services



Visit the **Theatre**

- Audio guide tours
- Guided tours
- Guided tours
with cocktail



Fenice Servizi Teatrali

Fest S.r.l.
San Marco, 4387
30124 Venezia
Tel. +39 041 786672
info@festfenice.com



INIZIA LO SPETTACOLO

Belcanto di Bellussi, il Prosecco DOCG ufficiale del Teatro La Fenice, è una celebrazione dell'opera e del suo fascino. Vi invitiamo a inaugurare la stagione lirica 2024-2025 con un brindisi, per condividere insieme a noi un'emozione unica.



shop online at
BELLUSSI.COM





WE ARE ALL CONNECTED

We fly to more countries than any other airline in the world



TURKISH AIRLINES



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2024-2025
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

mercoledì 20 novembre 2024 ore 19.00

Otello

venerdì 7 marzo 2025 ore 19.00

Il trionfo dell'onore

martedì 1 aprile 2025 ore 19.00

Anna Bolena

venerdì 2 maggio 2025 ore 19.00

Der Protagonist

martedì 20 maggio 2025 ore 19.00

Attila

venerdì 20 giugno 2025 ore 19.00

Dialogues des carmélites

venerdì 29 agosto 2025 ore 19.00

Tosca

venerdì 17 ottobre 2025 ore 19.00

Wozzeck

Concerti della Stagione Sinfonica 2024-2025
trasmessi in diretta o differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Hervé Niquet (venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00)

Alpesh Chauhan (venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00)

Ton Koopman (sabato 12 aprile 2025 ore 20.00)

Stanislav Kochanovsky (sabato 5 luglio 2025 ore 20.00)

Kent Nagano (venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2024-2025



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

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

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

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa⁵,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

giovedì 14 novembre 2024, ore 18.00

LUCA MOSCA

Otello

venerdì 10 gennaio 2025, ore 18.00

FRANCO BOLLETTA

Romeo e Giulietta

lunedì 3 febbraio 2025, ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

Rigoletto

lunedì 24 febbraio 2025, ore 18.00

GIUSEPPE CLERICETTI

Il trionfo dell'onore

lunedì 17 marzo 2025, ore 18.00

PAOLO FABBRI

Anna Bolena

giovedì 27 marzo 2025, ore 18.00

ROBERTO CALABRETTO

Arcifanfano re dei matti

lunedì 28 aprile 2025, ore 18.00

GASTON FOURNIER FACIO

Der Protagonist

martedì 13 maggio 2025, ore 18.00

CARLA MORENI

Attila

giovedì 12 giugno 2025, ore 18.00

DA DEFINIRE

Dialogues des carmélites

martedì 26 agosto 2025, ore 18.00

MICHELE GIRARDI

Tosca

martedì 16 settembre 2025, ore 18.00

ROBERTO GIAMBRONE

La Cenerentola

martedì 30 settembre 2025, ore 17.30

MARINELLA GUATTERINI

España/Hashtag

martedì 14 ottobre 2025, ore 18.00

BENEDETTA SAGLIETTI

Wozzeck

tutti gli incontri avranno luogo
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



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

VENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2024-2025

RIGOLETTO

Teatro La Fenice

venerdì 7 febbraio 2025 ore 19.00 turno A
domenica 9 febbraio 2025 ore 15.30 turno B
martedì 11 febbraio 2025 ore 19.00 turno D
venerdì 14 febbraio 2025 ore 19.00
domenica 16 febbraio 2025 ore 15.30 turno C
mercoledì 19 febbraio 2025 ore 19.00
domenica 23 febbraio 2025 ore 15.30
martedì 25 febbraio 2025 ore 19.00 turno E
venerdì 28 febbraio 2025 ore 19.00

main partner
INTESA  SANPAOLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



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

La locandina	17
<i>Rigoletto</i> in breve	19
<i>Rigoletto</i> in short	21
Argomento	23
Synopsis	26
Argument	29
Handlung	32
Il libretto	35
<i>Rigoletto</i> , il dramma che visse solo in musica <i>di Alessandro Roccatagliati</i>	61
Guida all'ascolto <i>di Alessandro Roccatagliati</i>	75
Damiano Michieletto: «La tragedia di un padre ossessivo» <i>a cura di Leonardo Mello</i>	81
Damiano Michieletto: “The tragedy of an obsessive father”	85
Daniele Callegari: «Un'opera a tinte scure e di grande teatralità»	89
Daniele Callegari: “An opera with dark hues and great drama”	92
«Il <i>Rigoletto</i> è la <i>Semiramide</i> del maestro Verdi» <i>a cura di Franco Rossi</i>	95
MATERIALI	
Divertimento e dolore da Hugo a Verdi <i>di Guido Paduano</i>	108
CURIOSITÀ	
Rigoletto apre la strada all'edizione critica di Verdi	128
Biografie	129
DINTORNI	
<i>Venezia e il Ghetto</i> : il libro di Donatella Calabi sui cinquecento anni del «recinto degli ebrei»	138
Fenice Education: un programma ogni anno più ricco e variegato, per bambini, docenti e famiglie	140
IMPRESA E CULTURA	
Bluenergy Group e Teatro La Fenice insieme per i giovani	142

GRAN TEATRO LA FENICE
Domani Lunedì 10 Marzo 1851 RIPOSO.
 Martedì sera 11 Marzo suddetto Recita XXXVIII.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'OPERA
RIGOLETTO
 Poema di F. R. PIJAC. — Musica di GIUSEPPE VERDI espressamente scritta.

<p>PERSONAGGI</p> <p>IL DUKE di Mantova RIGOLETTO, suo fedele SPINA, sua figlia MINA, sua amante di Spina BASTIENI, suo servitor IL Conte di Monterosso</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Monteverdi, Bassini Tassi, Vanni Sestini, Padelloni Prandini, Biondi Casati, Casati S. S.</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>BASTIENI, domestico ANNA, figlia di Spina IL Conte di Monterosso LA Contessa, sua moglie EGON, di Spina FANTINI, della locanda</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Monteverdi, Bassini Tassi, Vanni Sestini, Padelloni Prandini, Biondi Casati, Casati S. S.</p>
---	---	---	---

La parte di Spina nella Città di Mantova, è cantata in — Spina di Spina cantata in

Dopo l'Opera il Balla grande Fantasia di GIUSEPPE VERDI, riproposta e data in 4 quadri del Compositore **DOMENICO RONZANI**, Musica del Maestro Paterni e Bagni.

F A U S T

<p>PERSONAGGI</p> <p>FAUST, il protagonista MARGARETA, sua amante di Spina SPOFFA, servo di MONTVERDI, domestico</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Monteverdi, Bassini Tassi, Vanni Sestini, Padelloni Prandini, Biondi Casati, Casati S. S.</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>MONTVERDI, domestico MARGARETA, sua amante di Spina SPOFFA, servo di MONTVERDI, domestico</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Monteverdi, Bassini Tassi, Vanni Sestini, Padelloni Prandini, Biondi Casati, Casati S. S.</p>
--	---	--	---

DANCE. Alle 1. **FANNO IL DUKE DI MANTOVA**, soggetto della sig. **AUGUSTA MEYWOOD** ed accompagnato dalle prime Ballerine di questo Teatro.
 Alle 2. **BALLARILE CARATTERISTICO**, soggetto del secondo Balletto. — **FANNO LE SPINELLE**, soggetto della sig. **AUGUSTA MEYWOOD** e **DOMENICO RONZANI**, Compositore.
 Alle 3. **BALLARILE**, soggetto dell'ultimo Corto di Ballo. — **FANNO IL QUARTO**, soggetto della sig. **A. MONTVERDI**, Compositore, Cantante e Danzatore.
 Alle 4. **BALLARILE INVERNALE** nei primissimi parti principali la signora **ANNA MONTVERDI**.

Il prezzo del biglietto d'ingresso
 Per i piccoli Bambini
 Gli Scanni della Orchestra, Fianco, Orchestra, Orchestra, Orchestra e Orchestra
 Per i bambini del Teatro
 Per gli Scanni del Teatro
 Per gli Scanni del Teatro
 Per gli Scanni del Teatro

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

RIGOLETTO

melodramma in tre atti

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

musica di **Giuseppe Verdi**

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

personaggi e interpreti

<i>Il duca di Mantova</i>	Iván Ayón Rivas (7,11,16,25,28/02) Davide Giusti (9,14,19,23/02)
<i>Rigoletto</i>	Luca Salsi (7,11,16,25,28/02) Dalibor Jenis (9,14,19,23/02)
<i>Gilda</i>	Maria Grazia Schiavo (7,11,16,25,28/02) Lucrezia Drei (9,14,19,23/02)
<i>Sparafucile</i>	Mattia Denti
<i>Maddalena</i>	Marina Comparato
<i>Giovanna</i>	Carlotta Vichi
<i>Il conte di Monterone</i>	Gianfranco Montresor
<i>Marullo</i>	Armando Gabba
<i>Matteo Borsa</i>	Roberto Covatta
<i>Il conte di Ceprano</i>	Matteo Ferrara
<i>La contessa di Ceprano</i>	Rosanna Lo Greco
<i>Un usciere di corte</i>	Nicola Nalesso (7,11,16,25,28/02) Emanuele Pedrini (9,14,19,23/02)
<i>Un paggio della duchessa</i>	Sabrina Mazzamuto (7,11,16,25,28/02) Francesca Poropat (9,14,19,23/02)

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia

Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin

costumi Agostino Cavalca

light designer Alessandro Carletti

video designer Roland Horvath

regia ripresa da Eleonora Gravagnola

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Alfonso Caiani

con sopratitoli in italiano e in inglese

allestimento Dutch National Opera, Amsterdam

assistente alle scene Francesca Amato; assistente al light designer Fabio Baretin; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Alberto Boischio; primo maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro di palcoscenico Roberta Paroletti; maestro alle luci Laura Colonnello; scene, costumi, attrezzeria Dutch National Opera (Amsterdam); calzature Dutch National Opera (Amsterdam), Calzature Epoca (Milano); trucco, parrucco Michela Pertot (Trieste); video design Rocafilm (Graz) videoproiezioni Videogamma (Rimini); sopratitoli Studio Gr (Venezia)

Rigoletto in breve

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

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

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

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

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

Rigoletto in short

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

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

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

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

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

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

Argomento

ATTO PRIMO

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

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

ATTO SECONDO

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



Rigoletto al Teatro La Fenice, ottobre 2021. Direttore Daniele Callegari, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Agostino Cavalca (© Michele Crosera).

ATTO TERZO

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

Synopsis

ACT ONE

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

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

ACT TWO

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



Rigoletto al Teatro La Fenice, ottobre 2021. Direttore Daniele Callegari, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Agostino Cavalca (© Michele Crosera).

ACT THREE

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

Argument

PREMIER ACTE

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

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

DEUXIÈME ACTE

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



Rigoletto al Teatro La Fenice, ottobre 2021. Direttore Daniele Callegari, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Agostino Cavalca (© Michele Crosera).

TROISIÈME ACTE

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

Handlung

ERSTER AKT

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

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

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

ZWEITER AKT

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



Rigoletto al Teatro La Fenice, ottobre 2021. Direttore Daniele Callegari, regia di Damiano Michieletto, scene di Paolo Fantin, costumi di Agostino Cavalca (© Michele Crosera).

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

DRITTER AKT

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

Rigoletto

melodramma in tre atti

libretto di Francesco Maria Piave

musica di Giuseppe Verdi

Personaggi

Il duca di Mantova tenore

Rigoletto, suo buffone di corte baritono

Gilda, sua figlia soprano

Sparafucile, bravo basso

Maddalena, sua sorella contralto

Giovanna, custode di Gilda mezzosoprano

Il conte di Monterone baritono

Marullo, cavaliere baritono

Borsa Matteo, cortigiano tenore

Il conte di Ceprano basso

La contessa, sua sposa mezzosoprano

Usciere di corte basso

Paggio della duchessa mezzosoprano

Cavalieri, dame, paggi, alabardieri

La scena si finge nella città di Mantova e suoi dintorni.

Epoca, il secolo XVI.

La presente versione del libretto di Francesco Maria Piave riprende l'edizione curata da Federico Fornoni e pubblicata in *Rigoletto*, «La Fenice prima dell'opera», Venezia 2010, di cui sono stati mantenuti i criteri editoriali. In corsivo e colore grigio sono segnalate le porzioni di testo non musicate e/o rimpiazzate. In nota (pp. 58-59) sono invece indicate le varianti che compaiono in partitura.

ATTO PRIMO

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

SCENA PRIMA

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

DUCA

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

BORSA

Di quella giovin che vedete al tempio?

DUCA

Da tre *lune*¹ ogni festa.

BORSA

La sua dimora?

DUCA

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

BORSA

E sa colei chi sia
l'amante suo?

DUCA

Lo ignora.

(Un gruppo di dame e cavalieri attraversa la sala)

BORSA

Quante beltà!... Mirate.

DUCA

*L*² vince tutte di Cepran la sposa.

BORSA

(piano)

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

DUCA

A me che importa?

BORSA

Dirlo ad altra ei potria...

DUCA

Né sventura per me certo saria.

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

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

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

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

SCENA SECONDA

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

DUCA

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

Partite?... Crudele!

CONTESSA

Seguire lo sposo
m'è forza a Ceprano.

DUCA

Ma dèe luminoso
in corte tal astro qual sole *brillar*.⁵
Per voi qui ciascuno dovrà *palpitar*.⁶

(Con enfasi baciandole la mano)

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

CONTESSA

Calmatevi...

DUCA

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

SCENA TERZA

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

RIGOLETTO

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

Ei sbuffa, vedete?

CORO

Che festa!

RIGOLETTO

Oh sì...

BORSA

Il duca qui pur si diverte!...

RIGOLETTO

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

SCENA QUARTA

Detti e Marullo premuroso.

MARULLO

Gran nuova! Gran nuova!

CORO

Che avvenne? Parlate!

MARULLO

Stupir ne dovrete...

CORO

Narrate, narrate...

MARULLO

Ah ah!... Rigoletto...

CORO

Ebben?

MARULLO

Caso enorme!...

CORO

Perduto ha la gobba? Non è più difforme?

MARULLO

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

CORO

Infine?

MARULLO

Un'amante...

CORO

Un'amante! Chi il crede?

MARULLO

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

CORO

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

SCENA QUINTA

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

DUCA

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

RIGOLETTO

Rapitela.

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

SCENA SESTA

Detti e il conte di Monterone.

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

DUCA
No.

MONTERONE
(*entrando*)
Il voglio.

TUTTI
Monterone!

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

RIGOLETTO
(*al duca*)
Ch'io gli parli.
(*Si avvanza con ridicola gravità*)
Voi congiuraste contro noi, signore,
e noi, clementi in vero, perdonammo...
Qual vi piglia or delirio... a tutte l'ore
di vostra *figlia*¹⁶ reclamar l'onore?

MONTERONE
(*guardando Rigoletto con ira sprezzante*)
Novello insulto!...
(*Al duca*)
Ah sì, a *turbare*¹⁷
sarò vostr'orgie... verrò a gridare,
fino a che vegga restarsi inulto
di mia famiglia l'atroce insulto.
E se al carnefice pur mi darete
spettro terribile mi rivedrete
portante in mano il teschio mio
vendetta chiedere al mondo e a Dio.

DUCA
Non più, arrestatelo.

RIGOLETTO
È matto!

CORO
Quai detti!

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

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

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

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

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

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

SCENA SETTIMA

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

RIGOLETTO

(Quel vecchio maledivami!)

SPARAFUCILE

Signor?...

RIGOLETTO

Va', non ho niente.

SPARAFUCILE

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

RIGOLETTO

Un ladro?

SPARAFUCILE

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

RIGOLETTO

Quale?

SPARAFUCILE

La vostra donna è là.

RIGOLETTO

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

SPARAFUCILE

Prezzo maggior vorrei...

RIGOLETTO

Com'usasi pagar?

SPARAFUCILE

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

RIGOLETTO

(Dimonio!) E come puoi
tanto sicuro oprar?

SPARAFUCILE

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

RIGOLETTO

E come in casa?

SPARAFUCILE

È facile...
M'aiuta mia sorella...
Per le vie danza... è bella...
Chi voglio attira... e allor...

RIGOLETTO

Comprendo...

SPARAFUCILE

Senza strepito...
(*Mostra la spada*)
È questo il mio stromento,
vi serve?

RIGOLETTO

No... al momento...

SPARAFUCILE

Peggio per voi...

RIGOLETTO

Chi sa?...

SPARAFUCILE

Sparafucil mi nomino...

RIGOLETTO

Straniero?

SPARAFUCILE

(per andarsene)
Borgognone...

RIGOLETTO

E dove, all'occasione?...

SPARAFUCILE

Qui sempre a sera.

RIGOLETTO

Va'.

(Sparafucile parte)

SCENA OTTAVA

RIGOLETTO

(guardando dietro a Sparafucile)

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

SCENA NONA

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

RIGOLETTO

Figlia...

GILDA

Mio padre!

RIGOLETTO

A te dappresso
 trova sol gioia il core oppresso.

GILDA

Oh quanto amore!

RIGOLETTO

Mia vita sei!
 Senza te in terra qual bene avrei?
(Sospira)

GILDA

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

RIGOLETTO

Tu non ne hai...

GILDA

Qual nome avete?

RIGOLETTO

A te che importa?

GILDA

Se non volete
 Di voi parlar mi...

RIGOLETTO

(interrompendola)²⁰

Non uscir mai.

GILDA

Non vo che al tempo.

RIGOLETTO

*O*²¹ ben tu fai.

GILDA

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

RIGOLETTO

Deh non parlare al misero
 del suo perduto bene...
 ella sentia, quell'angelo,
 pietà delle mie pene...
 Solo, difforme, povero,
 per compassion mi amò.

*Moria...*²² le zolle coprano
 lievi quel capo amato...
 Sola or tu resti al misero...
 o Dio, sii ringraziato!...

(Singhiozzando)

GILDA

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

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

RIGOLETTO

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

GILDA

Patria, parenti, amici
voi dunque non avete?

RIGOLETTO

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

GILDA

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

RIGOLETTO

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

GILDA

No.

RIGOLETTO

Guai!

GILDA

(*Che*²⁵ *dissi!*)

RIGOLETTO

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

Olà?

SCENA DECIMA

Detti e Giovanna dalla casa.

GIOVANNA

Signor?

RIGOLETTO

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

GIOVANNA

Ah no, nessuno.

RIGOLETTO

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

GIOVANNA

*Lo fu e sarà.*²⁷

RIGOLETTO

(*a Giovanna*)

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

GILDA

Quanto affetto!... Quali cure!
*Che*²⁹ temete, padre mio?
Lassù in cielo, presso Dio,
veglia un angiol protettor.
Da noi stoglie le sventure
di mia madre il priego santo;
non fia mai *divolto o infranto*³⁰
questo a voi diletto fior.

SCENA UNDICESIMA

Detti e il duca in costume borghese dalla strada.

RIGOLETTO

*Alcuno è*³¹ *fuori...*

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

GILDA

Cielo!

Sempre novel sospetto...

RIGOLETTO

*(a Gilda tornando)*³²

Alla chiesa vi seguiva mai nessuno?³³

GIOVANNA

Mai.

DUCA

(Rigoletto!)

RIGOLETTO

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

GIOVANNA

Nemmeno al duca...

RIGOLETTO

Meno che *a tutti*³⁵ a lui... Mia figlia, addio.

DUCA

(Sua figlia!)

GILDA

Addio, mio padre.

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

SCENA DODICESIMA

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

GILDA

Giovanna, ho dei rimorsi...

GIOVANNA

E perché mai?

GILDA

Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.

GIOVANNA

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

GILDA

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

GIOVANNA

E magnanimo sembra e gran signore.

GILDA

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

DUCA

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

T'amo!

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

GILDA

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

DUCA

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

GILDA

Chi mai, chi giungere – vi fece a me?

DUCA

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

GILDA

Uscitene. –

DUCA

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

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

GILDA

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

DUCA

Che m'ami, deh, ripetimi...

GILDA

L'udiste.

DUCA

Oh me felice!

GILDA

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

CEPRANO

(a Borsa dalla via)

Il loco è qui...

DUCA

(pensando)

Mi nomino...

BORSA

(a Ceprano e partono)

Sta ben...

DUCA

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

GIOVANNA

(tornando spaventata)

Rumor di passo è fuore...

GILDA

Forse mio padre...

DUCA

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

GILDA

(a Giovanna)

Adducilo
di qua al *bastione*...³⁸ Ite...

DUCA

Di', m'amerai tu?...

GILDA

E voi?

DUCA

L'intera vita... poi...

GILDA

Non più... non più... partite...

A DUE

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

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

SCENA TREDICESIMA

GILDA

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

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

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

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

SCENA QUATTORDICESIMA

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

BORSA
(indicando Gilda al coro)
È là.

CEPRANO
Miratela...

CORO
Oh quanto è bella!

MARULLO
Par fata od angiol.

CORO
L'amante è quella
di Rigoletto!

SCENA QUINDICESIMA

Detti e Rigoletto concentrato.

RIGOLETTO
(Riedo!... perché?)

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

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

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

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

BORSA
No, ché domani più rideremo...

MARULLO
Or tutto aggiusto...

RIGOLETTO
(Chi parla qua?)

MARULLO
Ehi Rigoletto?... Di'?

RIGOLETTO
(con voce terribile)
Chi va là?

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

RIGOLETTO
Chi?

MARULLO
Marullo.

RIGOLETTO
In tanto buio lo sguardo è nullo.

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

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

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

RIGOLETTO

(palpandole)

Sento il suo stemma.

(Respirando)

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

MARULLO

Siam mascherati...

RIGOLETTO

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

MARULLO

Sì, pronta è già.

Terrai la scala...

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

RIGOLETTO

Fitta è la tenebra...

MARULLO

(a' compagni)

La benda cieco e sordo il fa.

TUTTI

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

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

GILDA

(da lontano)

Soccorso, padre mio...

CORO

(da lontano)

Vittoria!...

GILDA

(più lontano)

Aita!

RIGOLETTO

Non han finito ancor!...

(Si tocca gli occhi)

Qual derisione!...

Sono bendato!...

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

Ah!... La maledizione!!

(Sviene)

ATTO SECONDO

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

SCENA PRIMA

DUCA

(dal mezzo, agitato)

Ella mi fu rapita!

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

che *un*⁴⁴ mio presagio interno

sull'orma corsa ancora mi spingesse!...

Schiuso era l'*uscio*!... *La*⁴⁵ magion deserta!...

E dove ora sarà quell'angioli caro?...

Colei che *poté prima*⁴⁶ in questo core

destar la fiamma di costanti affetti?...

Colei sì pura, al cui modesto *accento*⁴⁷quasi *tratto*⁴⁸ a virtù talor mi credo!...

Ella mi fu rapita!...

E chi l'ardiva?... Ma ne avrò vendetta:

lo chiede il pianto della mia diletta.

Parmi veder le lagrime

scorrenti da quel ciglio,

quando fra il *duolo*⁴⁹ e l'ansia

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

SCENA SECONDA

Marullo, Ceprano, Borsa ed altri cortigiani dal mezzo.

TUTTI
Duca, duca?

DUCA
Ebben?

TUTTI
L'amante
fu rapita a Rigoletto.

DUCA
*Bella*⁵¹ E d'onde?

TUTTI
Dal suo tetto.

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

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

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

DUCA
(*Che sento!*...⁵³ È dessa la mia diletta!...
Ah tutto il cielo non mi rapì!)

(*Al coro*)
Ma dove or trovasi la poveretta?

TUTTI
Fu da noi stessi addotta or qui.

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

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

SCENA TERZA

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

MARULLO
Povero Rigoletto!...

CORO
Ei vien... silenzio.

TUTTI
*Buon*⁵⁶ giorno, Rigoletto...

RIGOLETTO
(Han tutti fatto il colpo!)

CEPRANO

Ch'hai di nuovo,
buffon?

RIGOLETTO

Che dell'usato
più noioso voi siete.

TUTTI

Ah! Ah! Ah!

RIGOLETTO

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

TUTTI

(Guardate com'è inquieto!)

RIGOLETTO

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

MARULLO

Questa notte!...

RIGOLETTO

Lì...⁵⁷ Ah, fu il bel colpo!...

MARULLO

S'ho dormito sempre!

RIGOLETTO

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

TUTTI

(Ve' come tutto osserva!)

RIGOLETTO

(gettandolo)

Dorme il duca tuttor?
(Non è il suo.)

TUTTI

Sì, dorme ancora.

SCENA QUARTA

Detti e un paggio della duchessa.

PAGGIO

Al suo sposo parlar vuol la duchessa.

CEPRANO

Dorme.

PAGGIO

Qui or or con voi non era?

BORSA

È a caccia.

PAGGIO

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

TUTTI

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

RIGOLETTO

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

TUTTI

Chi?

RIGOLETTO

La giovin che stanotte
al mio tetto rapiste...

TUTTI

Tu deliri!

RIGOLETTO

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

TUTTI

Se l'amante perdesti, la ricerca
altrove.

RIGOLETTO

Io vo' mia figlia...

TUTTI

La sua figlia...

RIGOLETTO

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

Ella è là... la vogl'io... la *renderete*.⁵⁸

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

Cortigiani, vil razza dannata,
per qual prezzo vendeste il mio bene?
A voi nulla per l'oro sconviene,
ma mia figlia impagabil tesoro.

La rendete... o se pur disarmata
questa man per voi fora cruenta;
nulla in terra più l'uomo paventa,
se dei figli difende l'onore.

Quella porta, assassini, m'aprite.

(Si getta ancor sulla porta che gli è nuovamente contesa dai gentiluomini; lotta alquanto, poi torna spossato sul davanti del teatro)

Ah! voi tutti a me contro venite!...

(Piange)

Ebben piango... Marullo... signore,
tu ch'hai l'alma gentil come il core,
dimmi *or* tu *dove* l'hanno nascosta?...
È là?... È⁵⁹ vero?... Tu taci!... *Perché?*⁶⁰

Miei signori... *ah* perdono, pietate...
al vegliardo la figlia ridate...
*ridonarla*⁶¹ a voi nulla ora costa,
tutto *il*⁶² mondo è tal figlia per me.

SCENA QUINTA

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

GILDA

Mio padre!

RIGOLETTO

Dio! Mia Gilda!...

Signori, in essa è tutta
la mia famiglia... Non temer più nulla,
angelo mio...

(Ai cortigiani)

Fu scherzo, non è vero?...

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

GILDA

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

RIGOLETTO

*Ciel!*⁶³ Che dici?

GILDA

Arrossir voglio innanzi a voi soltanto...

RIGOLETTO

(rivolto ai cortigiani con imperioso modo)

Ite di qua voi tutti...

se il duca vostro d'appressarsi osasse,
*ché*⁶⁴ non entri gli dite, e ch'io ci sono.
(Si abbandona sul seggiolone)

TUTTI

(tra loro)

(Co' fanciulli e coi dementi

Spesso giova il simular.

Partiam pur, ma quel ch'ei tenti

Non lasciamo d'osservar.)

(Escon dal mezzo e chiudon la porta)

SCENA SESTA

Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO

Parla... siamo soli.

GILDA

(Ciel dammi coraggio!)

Tutte le feste al tempio

mentre pregava Iddio,

bello e fatale un giovane

*s'offerse*⁶⁵ al guardo mio...

Se i labbri nostri tacquero,

dagli occhi il cor parlò.

Furtivo fra le tenebre

sol ieri a me giungeva...

Sono *studente*⁶⁶, povero,

commosso mi diceva,

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

RIGOLETTO

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

GILDA

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

RIGOLETTO

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

GILDA

Si.

RIGOLETTO

(E tutto un sol giorno cangiare poté!)

SCENA SETTIMA

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

USCIERE

(alle guardie)

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

MONTERONE

(fermandosi verso il ritratto)

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

RIGOLETTO

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

SCENA OTTAVA

Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO

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

GILDA

(da sé)

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

(Escon dal mezzo)

ATTO TERZO

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

SCENA PRIMA

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

RIGOLETTO
E l'ami?

GILDA
Sempre.

RIGOLETTO
Pure
tempo a guarirne t'ho lasciato.

GILDA
Io l'amo.

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

GILDA
Pietà, mio padre...

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

GILDA
Nol so, ma pur m'adora.

RIGOLETTO
Egli!...

GILDA
Sì.

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

GILDA
Un uomo
vedo.

RIGOLETTO
Per poco attendi.

SCENA SECONDA

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

GILDA
(trasalendo)
Ah padre mio!

DUCA
(a Sparafucile)
Due cose e tosto...

SPARAFUCILE
Quali?

DUCA
*Una stanza*⁷⁶ e del vino...

RIGOLETTO
(Son questi i suoi costumi!)

SPARAFUCILE
(Oh il bel zerbino!)
(Entra nella vicina stanza)

DUCA
La donna è mobile
qual piuma al vento,

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

SPARAFUCILE

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

RIGOLETTO

Più tardi tornerò l'opra a compire.

(Sparafucile si allontana dietro la casa lungo il fiume)

SCENA TERZA

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

DUCA

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

MADDALENA

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

DUCA

Si?... Un mostro son...
*(Per abbracciarla)*⁸²

MADDALENA

Lasciatemi,
 stordito.

DUCA

Eh che fracasso!

MADDALENA

Stia saggio.

DUCA

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

MADDALENA

Scherzate, voi signore.

DUCA

No, no.

MADDALENA

Son brutta.

DUCA

Abbracciami.⁸¹

MADDALENA

Ebro...

DUCA

(ridendo)
 D'amore ardente.

MADDALENA

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

DUCA

No, no, ti vo' sposar.

MADDALENA

Ne voglio la parola...

DUCA

(ironico)

Amabile figliuola!

RIGOLETTO

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

GILDA

Iniquo traditor!

DUCA

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

MADDALENA

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

GILDA

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

RIGOLETTO

(a Gilda)

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

M'odi, ritorna a casa...

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

GILDA

Or venite...

RIGOLETTO

Impossibil.

GILDA

Tremo.

RIGOLETTO

Va'.

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

SCENA QUARTA

Sparafucile, Rigoletto, il duca e Maddalena.

RIGOLETTO

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

SPARAFUCILE

Sì.

RIGOLETTO

Alla mezza notte
 ritornerò.

SPARAFUCILE

Non cale.

A gettarlo nel fiume basto io solo.

RIGOLETTO

No, no, il vo' far io stesso.

SPARAFUCILE

Sia... il suo nome?

RIGOLETTO

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

SCENA QUINTA

Detti, meno Rigoletto.

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

DUCA
(per prenderla)
Maddalena?...

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

DUCA
Che importa?

(S'ode il tuono)

MADDALENA
Tuona?

SPARAFUCILE
(entrando)
E pioverà tra poco.

DUCA
Tanto meglio.

Io qui mi tratterrò...
(A Sparafucile)
Tu dormirai
in scuderia... all'inferno... ove vorrai.

SPARAFUCILE
*Grazie.*⁸⁶

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

DUCA
(a Maddalena)
(Con tal tempo?)

SPARAFUCILE
(piano a Maddalena)

(Son venti scudi d'oro.)

(Al duca)

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

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

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

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

SPARAFUCILE
Signor, vi guardi Iddio.

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

MADDALENA
È amabile invero cotal giovinotto.

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

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

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

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

SCENA SESTA

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

GILDA

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

MADDALENA

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

GILDA

Chi parla?
(Osserva pella fessura)

SPARAFUCILE

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

MADDALENA

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

GILDA

(ascoltando)
Oh cielo!...

SPARAFUCILE

(gettandole un sacco)
Rattoppa quel sacco!

MADDALENA

Perché?

SPARAFUCILE

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

GILDA

L'inferno qui vedo!

MADDALENA

Eppure il danaro salvarti scommetto,
serbandolo in vita.

SPARAFUCILE

Difficile il credo.

MADDALENA

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

SPARAFUCILE

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

GILDA

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

MADDALENA

Ah, grazia per esso.

SPARAFUCILE

È d'uopo ch'ei muoia...

MADDALENA

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

GILDA

Oh buona figliuola!

SPARAFUCILE

(trattenendola)
Gli scudi perdiamo.

MADDALENA

È ver!...

SPARAFUCILE

Lascia fare...

MADDALENA

Salvarlo dobbiamo.

SPARAFUCILE

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

MADDALENA

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

GILDA

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

(Battono le undici e mezza)

SPARAFUCILE

*Ancor c'è*⁸⁷ mezz'ora.

MADDALENA

(piangendo)

Attendi, fratello...

GILDA

Che! Piange tal donna!...Né a lui darò aita?...
Ah, s'egli al mio *amore*⁸⁸ divenne rubello
io vo' per la sua gettar la mia vita...

(Picchia alla porta)

MADDALENA

Si picchia?

SPARAFUCILE

Fu il vento...

(Gilda torna a bussare)

MADDALENA

Si picchia, ti dico.

SPARAFUCILE

È strano!..

*MADDALENA*⁸⁹

Chi è?

GILDA

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

MADDALENA

Fia lunga tal notte!

SPARAFUCILE

(va a cercare nel credenzone)

Alquanto attendete.

GILDA

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

MADDALENA

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

SPARAFUCILE

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

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

SCENA SETTIMA

RIGOLETTO

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

Della vendetta alfin *giunga*⁹² l'istante!

Da trenta di l'aspetto
di vivo sangue a lagrime piangendo
sotto la larva del buffon...

(Esaminando la casa)

Quest'uscio!...

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

Qual notte di mistero!

Una tempesta in cielo!...

In terra un omicidio!...

Oh come invero qui grande mi sento!...

(Suona mezza notte)

Mezza notte!...

SCENA OTTAVA

Detto e Sparafucile dalla casa.

SPARAFUCILE

Chi è là?

RIGOLETTO

(per entrare)

Son io.

SPARAFUCILE

Sostate.

(Rientra e torna trascinando un sacco)

È qui spento il vostr'uomo...

RIGOLETTO

(gli dà una borsa)

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

SPARAFUCILE⁹³

Lesti all'onda il gettiam...

RIGOLETTO

No... basto io solo.

SPARAFUCILE

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

SCENA NONA

Rigoletto, poi il duca a tempo.

RIGOLETTO

Egli è là!... Morto!... Oh sì!... Vorrei vederlo!
Ma che importa?... È ben desso!... Ecco i suoi sproni!...
Ora mi guarda, o mondo,...
quest'è un buffone, ed un potente è questo!...
Ei sta sotto a⁹⁴ miei piedi!... È desso! È desso!...⁹⁵
È giunta al⁹⁶fin la tua vendetta, o duolo!...
Sia l'onda a lui sepolcro,
un sacco il suo lenzuolo!...
*(Fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è
sorpreso dalla lontana voce del duca, che nel fondo at-*

traversa la scena)

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

(Trasalendo)

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

Maledizione!

(Verso la casa)

Olà... dimon bandito?...

Chi è mai, chi è qui in sua vece!...

(Taglia il sacco)

Io tremo... è umano corpo!...

(Lampeggia)

SCENA DECIMA

Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO

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

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

Fu vision!... È dessa!...

(Inginocchiandosi)

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

L'assassino mi svela... Olà?...

(Picchia disperatamente alla casa)

Nessuno!...

Nessun!... mia figlia?...⁹⁷

GILDA

Chi mi chiama?

RIGOLETTO

Ella parla!... Si move! ... È viva!... Oh Dio!...

Ah mio ben solo in terra...

mi guarda... mi conosci...

GILDA

Ah... padre mio...

RIGOLETTO

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

GILDA

(indicando il core)

L'acciar qui mi piagò...

RIGOLETTO

Chi t'ha colpita?...

GILDA

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

RIGOLETTO

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

GILDA

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

RIGOLETTO

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

GILDA

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

RIGOLETTO

Gilda! Mia Gilda!... È morta!...

Ah la maledizione!!
(*Strappandosi i capelli cade sul cadavere della figlia*)

Note

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

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

morte») segue, anziché precederle, le strofe dei due fratelli. La scena termina con le parole seguenti, pronunciate durante l'azione descritta dalla didascalia: «MADDALENA / Spicciati! / SPARAFUCILE / Apri! / MADDALENA / Entrate! / GILDA / Dio!... Loro perdonate!».
⁹² «giunge».

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

⁹⁴ «i».

⁹⁵ «Oh gioia!».

⁹⁶ «alfine».

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

⁹⁸ «Ferita?... Dimmi!...».

⁹⁹ «qui».



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

Rigoletto, il dramma che visse solo in musica

di Alessandro Roccatagliati

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

ma a condizione che il dramma venisse inscenato; la direzione del Teatro veneziano, che confidava in lui per un colpo d'ala (dopo il duro biennio 'repubblicano' 1848-49); l'impresario gestore, che sulla novità verdiana puntava molto per chiudere in attivo il conto economico della stagione.

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

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

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

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

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

L'ORCHESTRA

OTTAVINO

2 FLAUTI

2 OBOI

CORNO INGLESE

2 CLARINETTI

2 FAGOTTI

4 CORNI

2 TROMBE

3 TROMBONI

CIMBASSO

TIMPANI

GRANCASSA

CAMPANA

ARCHI

BANDA SUL PALCOSCENICO:

FLAUTO

OTTAVINO

OBOE

2 CLARINETTI

2 CORNI

2 TROMBE

2 TROMBONI

ARCHI

INTERNAMENTE:

GRANCASSA

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

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

abbozzarono i termini d'un accettabile accordo. Ambasciatore del quale fu il funzionario teatrale Brenna: insieme al librettista, lo spedirono a Busseto alla vigilia di San Silvestro per stendere su carta e far firmare al musicista una sorta di trattato di pace in sei punti.

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

Se si torna alle frasi di Verdi citate, risulta piuttosto chiaro che le varie «qualità» del dramma considerate imprescindibili per potere «farvi musica», nell'*aut aut* emergenziale di metà dicembre 1850, dovevano essere proprio le stesse – magari insieme a poche altre – che lo avevano

LE VOCI

IL DUCA DI MANTOVA

TENORE

RIGOLETTO, *SUO BUFFONE DI CORTE*

BARITONO

GILDA, *SUA FIGLIA*

SOPRANO

SPARAFUCILE, *BRAVO*

BASSO

MADDALENA, *SUA SORELLA*

CONTRALTO

GIOVANNA, *CUSTODE DI GILDA*

MEZZOSOPRANO

IL CONTE DI MONTERONE

BARITONO

MARULLO, *CAVALIERE*

BARITONO

MATTEO BORSA, *CORTIGIANO*

TENORE

IL CONTE DI CEPRANO

BASSO

LA CONTESSA, *SUA SPOSA*

MEZZOSOPRANO

USCIERE DI CORTE

BASSO

PAGGIO DELLA DUCHESSA

MEZZOSOPRANO

indotto all'entusiastico «Sì, per Dio ciò non sbaglia» di sette mesi prima. Merita dunque metterli a fuoco un po' più da vicino, quei «tratti originali» che stavano a cuore a Verdi, dato che fecero fin dappincipio da bussola nel processo creativo di *Rigoletto*.

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

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

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

«Il sacco», infine. Sì, certo, attrezzo fondamentale affinché il buffone resti a lungo ignaro di quale cadavere gli ha davvero fruttato la commissione omicida a un *killer* così cedevole nella truffa macabra. Ma a Verdi dovevano aver vibrato anche altre corde, rispetto a quella scena finale. Di sicuro sui piani dell'immaginazione visiva e, per così dire, atmosferica

(come un po' traspare dal suo dire): quei lampi già non sono più solo fasci di luce su una sacca chiusa e rigonfia, ma bagliori della tempesta che infuria sia in cielo, sia sui destini e le anime di padre e figlia. Né va escluso che qualcosa di più materico e triviale, immaginato tra le righe di Hugo, nutrisse in Verdi una specifica suggestione: quella di un'ultima, scioccante frizione d'opposti, tra la tela ruvida e lercia del contenitore e il candido corpo lordo di sangue lì impietosamente ficcato.

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

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

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

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

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

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

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

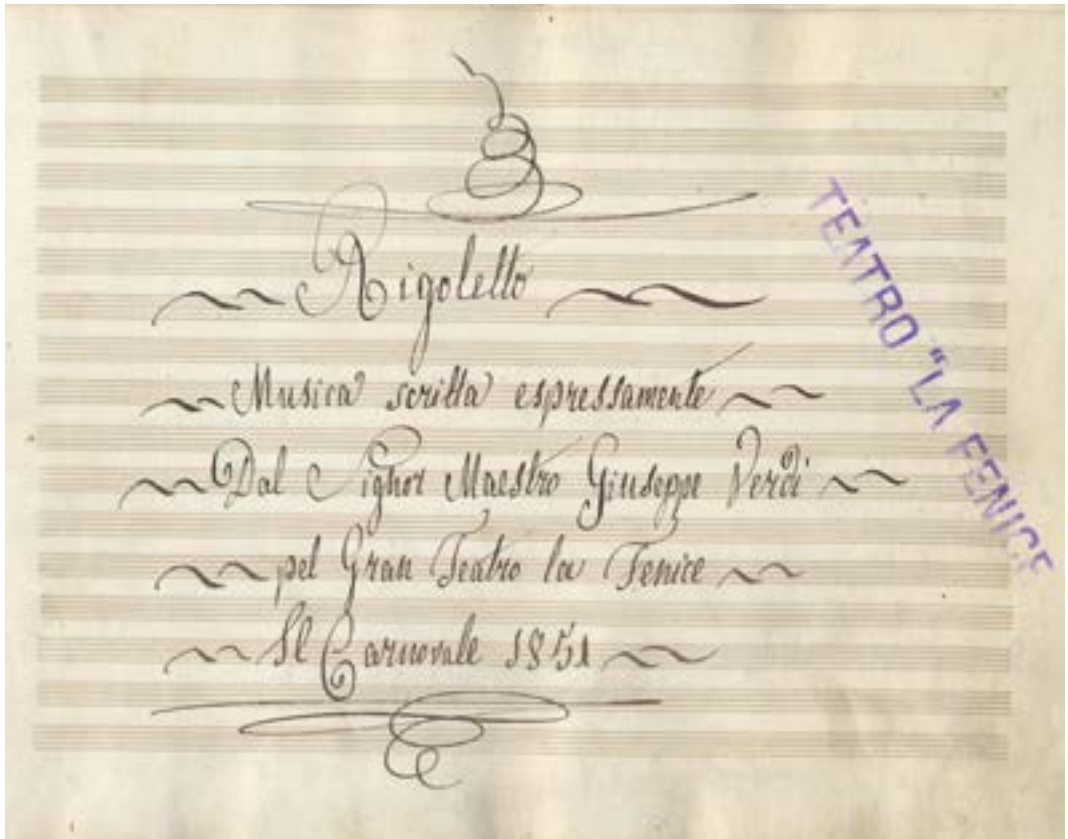
Il dualismo del giullare storpio, feroce a corte, amorevole a casa? Nell’obbligata condensazione del *drame* originario entro i brani-tipo da melodramma, si disporranno l’una contigua all’altra situazioni in cui le due facce di Triboletto/Rigoletto si palesino in repentina sequenza, pronte a prendere vita completa su musiche che esaltino il contrasto. Di qui il suo smarrimento improvviso non appena a festa interrotta, lui sin lì così protervo, si ritrova maledetto; oppure la sua gioia solare nel ritorno a casa dalla figlia, subito

dopo l’inquietante incontro col sicario in vendita e il lacerante soliloquio sul proprio destino d’uomo sdoppiato. Altrettanto urticante la sbruffonaggine posticcia – nel dare inconsapevole manforte ai rapitori della giovane – che si ribalta in un amen nella disperazione più nera, a misfatto scoperto. Per non dire della terribile scena davanti alla camera del re/duca, che sta giacendo con Bianca/Gilda: nella quale i moduli consueti d’una grand’aria solistica vengono da subito pensati come camera di scoppio della rovinosa peripezia del buffone – dinanzi alla disprezzata corte – tra finta allegria, inquietudine vera, svelamento di paternità, odio feroce, crollo nel pianto.

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



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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Guida all'ascolto

di Alessandro Roccatagliati

Preludio

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

1. Introduzione

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

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

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

2. Duetto

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

3. Scena e duetto

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

4. Scena e duetto

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

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

5. *Scena e aria*

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

6. *Scena e coro*

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

7. *Scena e aria*

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

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

8. *Scena e aria*

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

9. *Scena e duetto*

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

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

10-11 Scena e canzone - Quartetto

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

12. Scena, terzetto e tempesta

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

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

13. Scena e duetto finale

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

Damiano Michieletto: «La tragedia di un padre ossessivo»

a cura di Leonardo Mello

Damiano Michieletto, dopo l'inaugurazione della stagione 2023-2024 con Les Contes d'Hoffmann di Jacques Offenbach, riporta ora a Venezia Rigoletto, tappa importante della sua esplorazione dell'universo verdiano. In queste pagine racconta i punti salienti della sua interpretazione.

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

Quindi vive la situazione retrospettivamente?

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



Damiano Michieletto (foto di Stefano Guindani).

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

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

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

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

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

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

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

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

Le chiedo qualche parola in più sull'ambientazione che ha scelto...

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

La prima volta che questo Rigoletto è stato visto dagli spettatori della Fenice, nel 2021, eravamo ancora immersi nella pandemia Covid, che obbligava gli artisti in scena al distanziamento. Vorrei sapere in chiusura, se - rispetto ad allora, e tornati alla normalità - ci sono stati mutamenti nel suo impianto scenico.

No, non ci sono stati particolari cambiamenti. Certo il cast reciterà con più vicinanza, e spero con la giusta energia!

Damiano Michieletto: “The tragedy of an obsessive father”

Damiano Michieletto, after the Opening of the 2023–2024 Season with Les Contes d’Hoffmann by Jacques Offenbach, now brings Rigoletto back to Venice, an important step in his exploration of the Verdian universe. In these pages he explains the highlights of his interpretation.

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

So he’s experiencing the whole thing retrospectively?

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

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

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

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

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

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

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



Damiano Michieletto (foto di Stefano Guindani).

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

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

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

At the beginning one could say he is the duke's protégé. In

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

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

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

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

Daniele Callegari torna a dirigere l'Orchestra e il Coro del Teatro veneziano in Rigoletto. Maestro, lei è un esperto interprete verdiano...

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

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

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

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

Ricorre con insistenza e lo si avverte durante tutto il percorso che conduce al finale. Insiste sul 'pedale' di do cui accennavo. Tutti coloro che vi hanno a che fare presentano una scrittura scura, a cominciare da Monterone, che la introduce e che guarda caso è un

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

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

Mi piace pensare che ogni opera di Verdi sia complementare all'altra, e che nel lungo cammino artistico del maestro *Rigoletto* sia stato il frutto di questa continua evoluzione compositiva. Dal punto di vista vocale non mi sento di dire che sia più difficile

dell'*Ernani* o dei *Lombardi alla prima crociata*. Verdi aveva una maestria tale nello scrivere per le voci che non credo *Rigoletto* presenti difficoltà maggiori di altri lavori. La complessità principale forse consiste proprio in quanto dicevo prima, cioè nell'entrare in un processo interpretativo che è legato alla parte teatrale. E torniamo al recitativo, che non è più legato all'idea di primo Ottocento, del belcanto, ma ha invece un passo fortemente teatrale. Questo, a mio avviso, è l'elemento più emblematico. È un'opera che non ha un concertato, a meno che non si voglia considerare concertato il finale della prima scena, quello con la banda. Presenta una costruzione diversa da quella che Verdi stesso aveva in precedenza del melodramma. È ricca di duetti, di terzetti, è sempre necessario integrare con qualcun altro. A parte pochissimi punti, come l'aria del duca o «Caro nome», l'andamento è sempre e schiettamente teatrale. E ha un'intimità quasi 'esagerata'. Facendo riferimento alla citata edizione critica, che è una delle più belle a disposizione del materiale verdiano di Casa



Daniele Callegari (foto di Roberto Ricci).

Ricordi, l'enorme quantità di indicazioni didascaliche che si trova al suo interno assomiglia a quella che ritroviamo nel *Falstaff*. La presa di posizione di Verdi nei confronti dell'aspetto teatrale è netta e oculata. Si percepisce quanto fosse convinto della scelta di affrontare questo soggetto, pensando che avrebbe avuto un impatto veramente forte nei confronti del mondo musicale. Tant'è che ha continuato a considerarla come la sua opera migliore...

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

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

Qualche parola, infine, sull'orchestrazione.

È una tipica orchestrazione di Verdi, naturalmente più moderna rispetto all'*Oberto*, e per certi versi anche illuminata, basti pensare al meraviglioso duetto Sparafucile-Rigoletto dove violoncello e contrabbasso all'unisono sono accompagnati dalle viole e dai violoncelli senza i primi e i secondi violini. Sono adoperati solo gli strumenti a corda del registro scuro, a confermare quello che dicevo prima. Nel complesso c'è sicuramente un'idea di modernità, però l'organico strumentale è quello consueto nella produzione verdiana. Non c'è ancora quell'esaltazione strumentale che ascolteremo poi nel *Falstaff* o nell'*Otello*. Tuttavia già nel *Don Carlo*, opera che amo profondamente, sento un'idea di sinfonismo quasi 'alla tedesca', segno che l'orchestra, lungi dall'essere utilizzata come puro accompagnamento, diventa protagonista, quasi fosse un personaggio... (l.m.)

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

Daniele Callegari is back to conduct the Orchestra and Choir of the Venetian Opera House with Rigoletto.

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

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

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

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

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

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

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

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



Daniele Callegari (foto di Roberto Ricci).

I like to think that none of Verdi's operas are alike, and that during the composer's lengthy artistic career, *Rigoletto* was the result of this continuous development of his composition. From a vocal point of view, I don't think one can say that it is more difficult than *Ernani* or *Lombardi alla prima crociata*. Verdi showed such skill when writing voices that I don't think *Rigoletto* was any more difficult than the other operas. What might be more complex is what I was saying earlier, that is, becoming part of an interpretative process that is linked to the aspect of the theatre. And let's go back to the recitative, which is no longer linked to the idea of the early nineteenth century, belcanto, but is much more dramatic. I think that this is the most symbolic element. It is an opera without the concertato style, at least unless you consider the finale in the first scene with the band concertato. The construction of this opera is different to Verdi's earlier ones. It is full of duets and trios, and always requires interaction with someone else. With very few exceptions, for example the duke's aria or "Caro nome", it is always clearly dramatic. It has an almost 'exaggerated'

intimacy. In reference to the critical edition mentioned earlier, which is one of the most beautiful ones available on Verdi by Casa Ricordi, the huge amounts of caption-indications

in it are like the ones we find in *Falstaff*. Verdi's stance towards the dramatic is clear and cautious. One can sense how convinced he was when he decided to tackle this subject, with the idea that it would have had an extremely strong impact on the music world. He actually regarded it as his best opera ...

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

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

Lastly, what can you tell us about the orchestration?

The orchestration is typical of Verdi, obviously it's more modern than *Oberto*, and in a way it's also more enlightened; just think of the marvellous Sparafucile-Rigoletto duet where the cello and double bass are accompanied by the violas and cellos without the first and second violins. Confirming what I said earlier, he only uses string instruments with a dark register. Overall, there is definitely an idea of modernity, but the instrumental arrangement is still characteristic of Verdi's production. The instrumental exaltation we are to hear in *Falstaff* or *Otello* has not yet appeared. Nevertheless, in *Don Carlo*, which is an opera that is very close to my heart, we can already sense the idea of an almost German-style symphonic nature, a sign that the orchestra is anything but a mere accompaniment, and instead has become the protagonist, almost as if it were a character...

«Il *Rigoletto* è la *Semiramide* del maestro Verdi»

a cura di Franco Rossi

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

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

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

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

Il 5 ottobre 1850 la stagione nasceva con tutti i crismi dell'ufficialità: alla presenza dei tre presidenti della Fenice, di Guglielmo Brenna (l'efficientissimo e potente segretario del teatro), del conte Giovanni Correr podestà di Venezia e dell'appaltatore prescelto

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

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

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

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

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

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

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

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

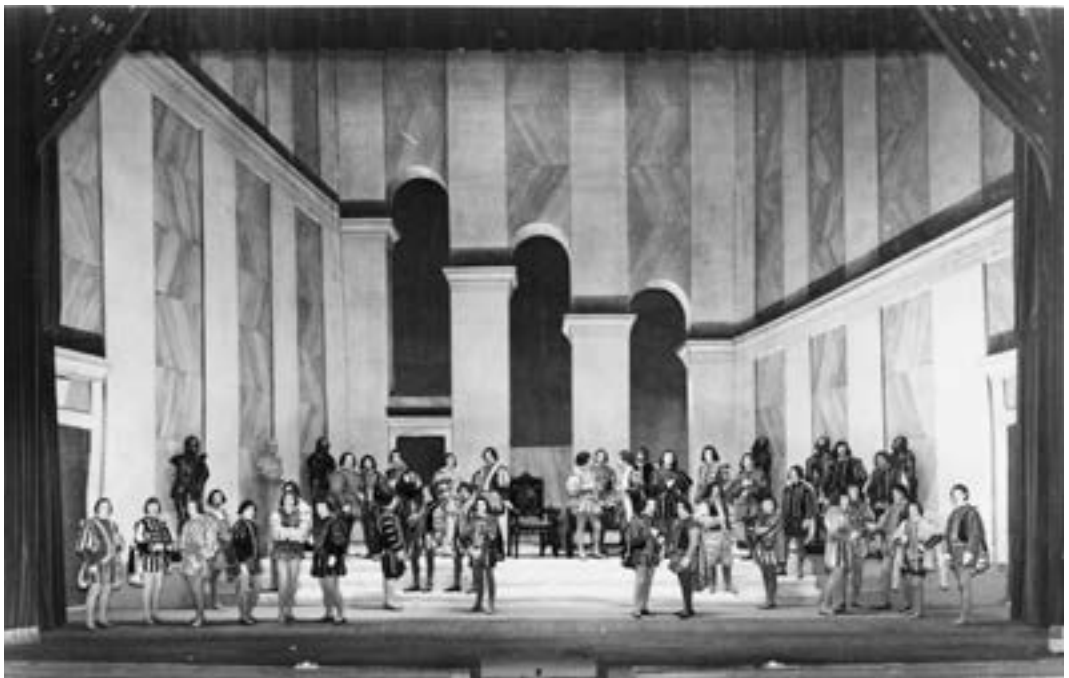


Foto di scena di Rigoletto di Giuseppe Verdi al Teatro La Fenice, 1940; regia di Domenico Messina, scene di Cipriano Efisio Oppo; allestimento del Maggio Musicale Fiorentino. Archivio storico del Teatro La Fenice.



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

salgono a 1.022 persone, che da sole coprono oltre la metà del pubblico che vide quest'opera (in tutto 2.049 persone, con una media di 292,7 a serata). *Allan Cameron* e *La figlia del bandito* alternato a *Gisella*, ebbero ben dodici rappresentazioni, ma solo 1.919 persone (appena 160 a serata); l'incasso complessivo, di conseguenza, fu significativo, 5.418 lire, ma assai ridotto nella media (451,5 lire). Nonostante l'esordio in sordina (solo 238 persone alla recita inaugurale), le nove recite di *Lucia di Lammermoor* e *Gisella* attirarono 3.075 persone (341,6 a serata), mentre l'incasso sale a 8.803,5 lire (978 la media). Triste risultato invece per *Fernando Cortez* (abbinato a *Gisella* o a *Faust*): solo quattro recite le cui ben 1.909 presenze (477 a serata) e 5.416 lire di incasso (1.354 di media) sono principalmente giustificate dall'atteso *Faust* di Jules Perrot nelle ultime due recite; numerose le serate del *Centone* (cinque), ma con sole 1.322 presenze (264,4 a serata) nonostante l'incasso di ben 7.002 lire (1.400 la media). È quindi con un profondo sospiro di sollievo che l'impresario e la dirigenza accolsero la notizia delle quattordici recite continuative di *Rigoletto* e *Faust/Esmeralda*: ben 7.667 persone presenziarono allo spettacolo, con un picco alla inaugurazione (705 persone) e alla sera del 27 marzo (con *Esmeralda*: 872 persone). Ottimo di conseguenza anche l'incasso: 25.696 lire, con una media a serata di 1.835,4 lire. Al di là delle geremiadi sul soggetto scabroso, un riconoscimento immediato dell'interesse del pubblico emerge dalla lettura del prosieguo della recensione citata in apertura:



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

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



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

Con altrettanta e forse persino maggiore celerità il compositore riusciva a chiudere il proprio contratto con Ricordi, ottenendo i primi risultati di quella soddisfazione economica sulla quale contava.⁴ Piave, Brenna e la Presidenza riuscirono d'altra parte a convincerlo che non sarebbe stata una gran perdita concedere alla stessa cifra la facoltà di disporre del materiale anche per eventuali recite fenicee in stagioni successive, che non solo ci furono, ma anche in brevissimo tempo (nell'anno successivo e dopo altre due stagioni ancora una volta).

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

Il Rigoletto andò ogni sera crescendo nelle grazie delle persone, e alcune parziali bellezze, che a tutta prima non s'erano avvertite, furono nelle susseguenti rappresentazioni notate. Mai l'estro del Verdi non fu più felice, né più feconda la vena. Lo spartito è condotto con grande



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

amore; è tutto sparso di leggiadri e cari pensieri; cantan le voci e canta l'orchestra. Il *Rigoletto* è la *Semiramide* del maestro Verdi: in esso ei mutò fare, ascoltò i consigli della pubblica voce, e moderò l'intemperanza degl'istrumenti, rendendone meno superbo il rumore. È questo uno dei più bei caratteri dei grandi ingegni, piegare alla critica giusta. Il concetto della sua opera manifestamente si vede: ei mirò in modo precipuo alla espressione; colorò con la nota non pur la parola, ma la situazione, e ne raggiunse sovranamente il punto. L'azione, come altra volta dicemmo, s'apre in un festino, che dà in casa sua quel buon soggetto del duca di Mantova; persona, per onore d'Italia, fantastica, immaginaria, e che sotto a' suoi panni asconde il Francesco I di Francia, così ben conciato da Victor Hugo nel *Roi s'amuse*.

La lunga e complessa storia del *Rigoletto*, dalla sua genesi alle sue prime recensioni è oggi ben conosciuta grazie al lavoro di innumerevoli studiosi che hanno potuto beneficiare della ricchissima documentazione conservata negli archivi dell'Istituto Nazionale di Studi verdiani di Parma e, soprattutto, presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice. I documenti già noti – spesso preziosi autografi di ingente valore sul mercato antiquario – costituiti dall'ingente carteggio tra il compositore, il librettista, il segretario Guglielmo Brenna e la presidenza della Nobile Società proprietaria sono stati in larga parte studiati ed editi.⁵ Nei faldoni dell'Ar-

chivio un ulteriore documento è apparso solo recentemente, una minuta trascurata anche dagli specialisti ma sicuramente redatta dalla penna di Giuseppe Verdi, che fissa quattro punti:

1. Disporre pei violini e contra bassi sul palco
2. Prova di *Banda sola*
3. Domani (*Domenica*) prova a cembalo con tutte le seconde parti
4. Figurini, e continuare il travestimento della 1. Donna Visto, a tutta [..., ...] del Poeta Piave.⁶

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

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

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

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

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

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

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

Rigoletto al Teatro La Fenice

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

1850-1851 - *Stagione di carnevale-quaresima*

11 marzo 1851 (14 recite).

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

1851-1852 - *Stagione di carnevale-quaresima*

5 febbraio 1852 (17 recite).

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

1853-1854 - *Stagione di carnevale-quaresima*

19 marzo 1854 (5 recite).

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

1875 - *Stagione d'estate*

31 luglio 1875 (3 recite).

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

1875-1876 - *Stagione di carnevale-quaresima*

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

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

1886 - *Stagione d'estate*

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

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

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

1910-1911 - *Stagione di carnevale*

17 dicembre 1910 (6 recite).

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

1914-1915 - *Stagione di carnevale*

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

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

1920 - *Stagione di primavera*

7 aprile 1920 (5 recite).

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

1921 - *Stagione d'autunno*

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

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

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

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

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

1942 - *Stagione lirica d'autunno - xx*

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

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

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

1943-1944 - *Manifestazioni dell'anno teatrale*

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

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

1945 - *Stagione lirica di primavera*

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

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

1950-1951 - *Stagione lirica di carnevale*

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

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

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

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

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

1962 - *Stagione lirica di primavera*

11 giugno 1962 (6 recite; quattro atti).

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

1966 - *Stagione lirica di primavera*

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

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

1971-1972 - *Stagione lirica*

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

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

1975-1976 - *Stagione lirica*

1 febbraio 1976 (6 recite).

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

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

17 gennaio 1992 (9 recite).

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

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

20 aprile 1997 (8 recite).

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

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

30 novembre 2001 (5 recite).

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

2021 - *Stagione di lirica e balletto*

29 settembre 2021 (9 recite)

1. Ivan Ayon Rivas 2. Luca Salsi 3. Claudia Pavone 4. Mattia Denti 5. Valeria Girardello 6.
Carlotta Vichi 7. Gianfranco Montresor 8. Armando Gabba 9. Marcello Nardis 10. Matteo
Ferrara 11. Rosanna Lo Greco 12. Emanuele Pedrini 13. Sabrina Oriana Mazzamuto – M°
conc: Daniele Callegari; M° coro: Claudio Marino Moretti; reg. Damiano Michieletto;
scen.: Paolo Fantin; cost.: Agostino Cavalca; all.: Dutch National Opera, Amsterdam.

Rigoletto in *tournée* con il Teatro La Fenice

1966 - Stuttgart, Staatsoper; Dortmund, Grosses Haus

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

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

1971 - Lausanne, Théâtre de Beaulieu

16 ottobre 1971 (2 recite; quattro atti).

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

Divertimento e dolore da Hugo a Verdi

di Guido Paduano

dedicato alla memoria di Francesco Orlando

I.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

contrario, è attraversata da una inquieta dialettica di ambiguità, collusioni, lacerazioni.

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

Consideriamo intanto il primo punto.

In quanto buffone di corte, Triboulet ha competenza professionale sul divertimento: voglio dire, ha il compito di crearlo, per mandato espresso del re («Bouffon! Fais-moi donc rire», «Fa' ch'io rida, buffone»); ed è quanto fa allorché si presenta a corte per pronunciare una severa requisitoria morale il signor de Saint-Vallier, padre di Diane de Poitiers, amante *en titre* del re, che se l'è presa proprio in cambio della grazia concessa al genitore, condannato a morte; il verdiano Monterone è più anonimo anche per l'assenza di questo

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

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

II.

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

truce passato. L'atmosfera, tesa e patetica, è sciolta dal buffone, che si sostituisce al re nel rispondere (significando dunque in termini grotteschi l'inanità dell'indignazione del vecchio), e pronuncia una comica accusa sul fatto che Saint-Vallier abbia scelto per sua figlia un marito bruttissimo, con prospettiva di nipotini altrettanto brutti: il re ha rimediato a questa irrazionalità (I, 5). Piave ha molto semplificato, ma in entrambi i testi la ridicolizzazione è avvertita come «un insulte de plus» («novello insulto») e genera dunque l'estensione al buffone della maledizione: una maledizione da lui accolta come un sinistro presagio che sentirà realizzato col rapimento della figlia, tema presente sia in Hugo che in Verdi, e in Verdi anche al momento della catastrofe finale.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

e tanto è un altro uomo rispetto al buffone che, se quest'ultimo aveva dei tratti di Jago, a illustrare la profondità emotiva del Triboulet marito e padre lo stesso capolavoro shakespeariano offrirà il paradigma nobile e commovente di Otello: la sublime definizione della nascita dell'amore che Otello contrappone ai sospetti di stregoneria («She lov'd me for the dangers I had pass'd, / and I lov'd her that she did pity them», 1, 3)³ rivive – almeno nella sua prima parte – nelle parole di Triboulet quando ricorda che la moglie «m'aima pour ma misère et ma difformité» (11, 3), mentre la parola chiave della seconda parte è esplicitata da Piave: «per compassion m'amò» (1, 9).

Un altro uomo lo è anche perché i valori cui si ispira sono proprio quelli che ha irriso in Saint-Vallier, il quale aveva lasciato il re con quest'apostrofe (1, 5):

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

Negando alla figlia il proprio nome, giacché è il nome dell'io che rigetta, Triboulet proclama a sua volta (11, 3):

Je veux en ta présence
dans ce seul coin du monde où tout soit innocence,



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

n'être pour toi qu'un père, un père vénéré,
quelque chose de saint, d'auguste et de sacré.

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

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

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

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

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

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

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

Coscienza e fobia di questo ribaltamento sono presenti in Triboulet, a partire dal suo commento alla risata inusuale dello stesso Cossé («Ce gentilhomme est lugubre à voir

rire») fino alla riflessione che se chiederà ai rapitori della figlia dove l'hanno nascosta, «ils se riront de moi». E ancora poi quando la verità è esplosa Triboulet conclude desolatamente: «Vous ne savez que rire ou que vous taire».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

III.

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

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

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

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

In effetti, Piave eredita da Hugo la peculiarità dell'inizio *ex abrupto*, quando il libertino sorprende l'ingenua dichiarazione d'amore che la giovane fa alla sua custode, e le ruba di bocca le parole per concluderla: un tratto teatrale che tuttavia va letto in maniera

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Da questo punto di vista il manifesto dell'amore che abbiamo appena considerato non è incompatibile col manifesto del libertinaggio che l'opera ha formalizzato in «Questa



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

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

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

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

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

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

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

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

ei che le sfere agli angeli
per te non invidiò.

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

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

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

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

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

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

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

Che cosa è cambiato dal corteggiamento dell'atto precedente? Niente, dice il re: «Ce que Gaucher disait, François le dit encore». In realtà Gaucher rivelatosi Francesco I comporta lo spostamento dell'universo amoroso su quello del potere, un'identità che abbiamo

già visto essere specifica del dramma di Hugo, e che comporta altresì le connotazioni della trasgressione etica e dell'imposizione violenta.

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

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



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

Hé bien! du souverain tu seras souveraine.

Blanche! je suis le roi; toi, tu seras la reine.

S'intende anche che la candida Blanche è destinata a prenderli alla lettera: così la sua smarrita domanda «La reine! Et votre femme?» provoca una risposta come «ma femme n'est pas ma maîtresse» che, distinguendo il ruolo coniugale e quello sessuale, ribalta quest'ultimo addosso alla stessa Blanche, che è candida ma non sciocca, e reagisce come l'educazione di Triboulet le ha insegnato: «Votre maîtresse! oh, non! quelle honte!». Ma quanto violento sia il potere che l'amante offre di condividere risulta dalla terribile *gaffe* che ho citato all'inizio di questo studio: quando Blanche si difende dall'*avance* affermando «Je ne suis pas à vous, non, je suis à mon père» (III, 2), la risposta è infatti:

Ton père! mon bouffon! mon fou! mon Triboulet!

Ton père! Il est à moi! l'en fais ce qui me plaît!

Il veut ce que je veux!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV.

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

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

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

In Hugo esso è fortemente condizionato dall'interdizione paterna: Blanche non si limita a difendersi debitamente dall'*avance* del re/studente, ma al suo «Je suis heureux» (che ormai ci è familiare) ribatte «Je suis perdue» (e il re, cui non manca il pregio dell'ostinazione, insiste: «Non. Heureuse avec moi!»). Si veda come queste brevi battute siano già, come dire, attrezzate per il duetto, ma per un duetto distonico, come mostra il suo sinistro finale, dove Blanche esclama: «Ah, vous me trompez, car je trompe mon père». È l'ultimo dei

fili sottilissimi che legano *Le Roi s'amuse* a *Othello*, giacché in questa frase si riconosce la modificazione estrema di quella con cui Brabanzio celebrava la sua sconfitta giudiziaria (1, 3, e Jago ne riprenderà poi il contenuto velenoso):

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

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

In Verdi sono altresì conservate, ovviamente, le *bienséances* verginali; ma c'è *anche* un movimento verso l'euforia, verso *le bonheur qui timide attendait à ta porte*. L'elogio dell'amore, che in Hugo non ha riscontro contestuale, nell'opera ne riceve in *a parte* uno commosso e partecipe (1, 12):

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

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

Diversamente che in Hugo, nel duetto verdiano abbiamo, per fragile e transeunte che sia, una *coppia*, e dunque non ci stupirà che le sia assegnata la struttura musicale che definisce la coppia solidale, l'*a due* – ed è un unisono straordinario, trascinato dall'irresistibile tensione dei suoi sdruccioli (1, 12):

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

In un'altra occasione risultano decisive le risorse del linguaggio musicale: il recitativo che introduce «Caro nome» («Gualtier Maldè, nome di lui sì amato, / scolpisciti nel cuore innamorato!», 1, 13) traduce *ad verbum* una frase



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Accettiamo perfino *rubello* in forza dei valori ritmici della melodia, della rapidità inarrestabile che ne viene trasmessa, e che nei confronti di Hugo è paradossalmente insieme antifrastica ed esplicativa: nel modello infatti Blanche esita a lungo di fronte alla «tentazio-

ne» del sacrificio, le oppone le ragioni del vivere e il brivido della paura fisica: tutto questo è travolto dalla linea precipitosa che la sua scelta assume nell'opera, e passa sopra a tutti gli ostacoli perché tacerli è il solo modo di affrontarli.

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

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

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

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

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

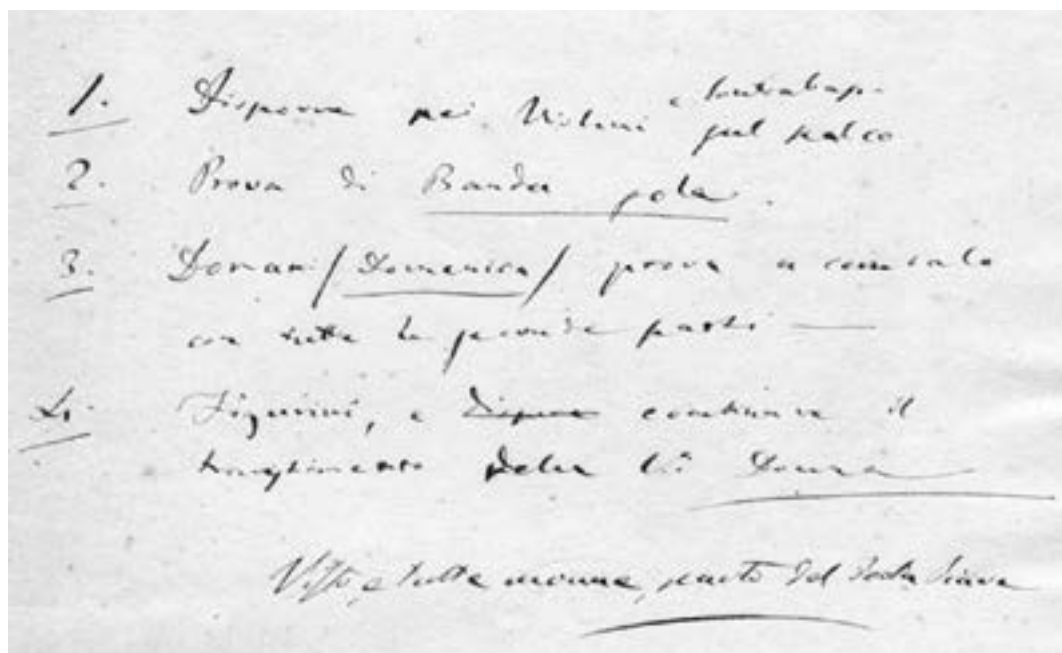
² *The Tragedy of Othello*, 5.1.18-20, in WILLIAM SHAKESPEARE, *The Complete Works*, a cura di Stanley Wells e Gary Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988, pp. 847-848.

³ 1.3.166-167, *ivi*, p. 825.

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

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

Rigoletto aprì la strada all'edizione critica di Verdi



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

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

Biografie

DANIELE CALLEGARI

Direttore. È stato direttore principale dell'Orchestre Philharmonique de Nice dell'Opéra Nice Côte d'Azur dal 2021 al 2023. Dal 1998 al 2001 è stato direttore principale al Wexford Opera Festival e dal 2002 al 2008 è stato direttore musicale della DeFilharmonie di Anversa. Nato a Milano, diplomato al Conservatorio della sua città in contrabbasso e percussioni, a soli ventidue anni è entrato a far parte dell'orchestra del Teatro alla Scala, dove ha avuto modo di suonare con i più importanti direttori. Questo confronto stimolante lo ha riportato al Conservatorio, per studiare direzione d'orchestra e composizione. Ha diretto alcune fra le maggiori istituzioni concertistiche del mondo, fra le quali: Orchestre Métropolitain de Montréal, Orchestre Nationale de l'Île de France, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre de La Monnaie de Bruxelles, Rotterdam Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Orchestra Sinfonica dell'Accademia di Santa Cecilia, Münchner Rundfunkorchester, Tokyo Philharmonic Orchestra, Orquesta Nacional de Madrid, Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano. È regolarmente invitato dai maggiori teatri e dalle più prestigiose sale concertistiche del mondo, dove ha diretto molte importanti produzioni, fra le quali *Nabucco*, *La traviata*, *Il trovatore* e *La Gioconda* al Metropolitan, *Orléanskaya Deva* alla Carnegie Hall di New York, *Turandot* alla Scala, *Il trovatore*, *Rigoletto* e *Madama Butterfly* all'Opéra National de Paris, *Maria Stuarda* al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, *Norma*, *La Gioconda*, *Aida*, *Poliuto* al Liceu di Barcellona, *L'elisir d'amore* e *La traviata* a Berlino, *Tosca*, *La bohème*, *Un ballo in maschera* e *Rigoletto* a Monaco, *Don Giovanni*, *Falstaff* e *Aida* alla San Diego Opera, *Otello*, *Jérusalem* e *Messa da Requiem* al Festival Verdi di Parma, *I masnadieri*, *Tosca*, *Otello*, *Attila* ed *Ernani* a Montecarlo; *Ariane et Barbe-Bleue* a Strasburgo, *Don Pasquale* a Pechino, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a San Francisco, *Un ballo in maschera* a Tel Aviv. Fra gli impegni recenti, *Rigoletto*, *Il trovatore* e *Nabucco* al Met; *Tosca* all'Opera Reale di Stoccolma e al Festival Puccini di Torre del Lago; *Cavalleria Rusticana/Pagliacci* e *Turandot* e *Aida* ad Amburgo; *La bohème* e *Falstaff* a Nizza; *Pagliacci* a Tel Aviv; *Tosca* a Mosca e a Tokyo; *I lombardi alla prima crociata* a Montecarlo. Per la Fenice dirige *Madama Butterfly* (2023 in tournée a Ljubljana, 2019 e 2017), *Rigoletto* (2021), *Il trovatore* (2020), *Turandot* (2019), *Norma* (2016), *Tosca* (2014 e 2008) e *La bohème* (2012).

DAMIANO MICHIELETTO

Regista. Ha studiato opera e produzione teatrale alla Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi e si è laureato in Lettere moderne all'Università di Venezia, sua città natale. La sua produzione di *Švanda il pifferaio* di Jaromír Weinberger, acclamata dalla critica al Wexford Festival del 2003, ha vinto l'Irish Times esb Theatre Award. Dopo una serie di fortunate produzioni operistiche, ha fatto il suo debutto al Festival di Salisburgo con *La bohème* nel 2012 e vi è ritornato per *Falstaff* nel 2013 e per *La Cenerentola* nel 2014. Tra gli appuntamenti più recenti, *Der Ferne Klang* di Schreker a Francoforte e *Alcina* di Händel al Festival di Salisburgo, *Don Pasquale* a Londra, *Die Lustige Witwe* a Roma, *Il viaggio a Reims* a Melbourne e Sydney. E ancora: *Rigoletto* al Circo Massimo, *Béatrice et Bénédict* di Berlioz all'Opéra de Lyon e al Carlo Felice di Genova (prima esecuzione italiana dell'opera), due opere di Janáček, ovvero *Jenůfa* per il debutto alla Staatsoper di Berlino e *Kát'a Kabanová* al Festival di Glyndebourne, e di Strauss, *Salome* alla Scala e *Der Rosenkavalier* a Vilnius, cui si aggiunge *La Cenerentola* alla Semperoper di Dresda. Negli ultimi anni mette in scena *Orfeo ed Euridice* di Gluck alla Komische Oper di Berlino e al Festival di Spoleto, *Giulio Cesare in Egitto* di Händel al Théâtre des Champs-Élysées, la *première* italiana di *Mass* di Bernstein alle Terme di Caracalla, la *première* mondiale di *Animal Farm* tratta da Orwell e composta da Alexander Raskatov alla De Nationale Opera di Amsterdam e alla Wiener Staatsoper, *Les Contes d'Hoffmann* a Sydney e Londra, *Médée* di Cherubini alla Scala, *Aida* e *La Fille du Régiment* alla Bayerische Staatsoper, *Carmen* alla Royal Opera House di Londra e *Don Quichotte* all'Opéra de Paris. Oltre all'intensa attività nella lirica, è attivissimo anche nel teatro di prosa: tra i vari spettacoli, ha messo in scena un'edizione molto apprezzata del *Ventaglio* di Goldoni cui hanno fatto seguito *L'ispettore generale* di Gogol con il Teatro Stabile del Veneto, *Divinas palabras* di Ramón María del Valle-Inclán per il Piccolo di Milano, *l'Opera da tre soldi* di Brecht ancora al Piccolo, e gli atti unici *La domanda di matrimonio/L'orso* di Cechov sempre con lo Stabile del Veneto. Alla Fenice ha messo in scena *Don Giovanni* (2024, 2019, 2017, 2014, 2013, 2011, 2010), *Les Contes d'Hoffmann* (2023), *Le baruffe* (2022, con libretto proprio), *Rigoletto* (2021, Premio Abbiati), *Macbeth* (2018), *Die lustige Witwe* (2018), *Aquagranda* (2016), *Die Zauberflöte* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Le nozze di Figaro* (2013 e 2011), *Così fan tutte* (2013 e 2012) e *Roméo et Juliette* (2009).

PAOLO FANTIN

Scenografo. Nato a Castelfranco Veneto, si specializza in Scenografia e Scenotecnica all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Lavora per la lirica e la prosa. Nel 2004 inizia a collaborare con Damiano Michieletto per *Il piccolo spazzacamino* di Britten. Al rof di Pesaro è scenografo della *Gazza ladra* (Premio Abbiati 2008 per la regia). Crea le scenografie per *Il cappello di paglia di Firenze*, *Jackie O*, *Das Land des Lächelns*, *Lucia di Lammermoor*, *Roméo et Juliette*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Luisa Miller*, *Il corsaro*, *Il barbiere di Siviglia*, *Madama Butterfly*, *L'elisir d'amore*, *Così fan tutte*, *The Greek Passion*. Tra le altre produzioni: *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* e *Così fan tutte* alla Fenice, *La bohème* a Salisburgo, *Il Trittico* al Theater an der Wien, *L'elisir d'amore* a Madrid, *Poliuto* a Zurigo. Nel 2011 vince il Pre-

mio Abbiati per le scene di *Madama Butterfly* (Torino), *Sigismondo* (ROF) e *Don Giovanni* (Venezia). Successivamente firma le scene per *Un ballo in maschera*, *Salome* e *Médée* alla Scala, *Falstaff* a Salisburgo, *Idomeneo* al Theater an der Wien, *The Rake's Progress* a Lipsia e Venezia, *La Cenerentola* a Salisburgo, *Guillaume Tell* e *Cavalleria rusticana*/Pagliacci a Londra (Olivier Award), *Il viaggio a Reims* e *Rigoletto* ad Amsterdam, *Die Zauberflöte* a Venezia, *Cendrillon* alla Komische Oper Berlin, *Die lustige Witwe* a Venezia, *Samson et Dalila* a Parigi, *La donna del lago* a Pesaro, *La damnation de Faust* a Roma (Premio Abbiati alla miglior produzione 2018), *Jenůfa* alla Berlin Staatsoper, *Béatrice et Bénédicte* a Lione, *Kat'a Kabanova* a Glyndebourne, *Les Contes d'Hoffmann* e le nuove composizioni *Aquagranda* e *Le baruffe* a Venezia e la prima mondiale di *Animal Farm* alla Dutch National Opera di Amsterdam e alla Wiener Staatsoper. Vince l'International Opera Award 2017 come miglior scenografo. Sue le scene dei due progetti cinematografici di Damiano Michieletto: *Rigoletto* presentato alla Festa del Cinema di Roma e *Gianni Schicchi* presentato al Torino Film Festival, entrambi trasmessi dalla RAI.

AGOSTINO CAVALCA

Costumista. Di origini italiane, sin dal 1982 si è stabilito a Parigi, dove lavora come *costume designer* per il teatro e per l'opera. Dal 1995 collabora con Moshe Leiser e Patrice Caurier, e dal 2017 con Damiano Michieletto. Con i primi firma produzioni quali *Giovanna d'Arco* (Scala), *Carmen* e *Fidelio* (Welsh National Opera), *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Losanna, Spoleto-USA), *L'italiana in Algeri*, *Norma* e *Giulio Cesare in Egitto* (Salzburg Festival), *Otello* di Rossini (Opera Vlaanderen), *Die Zauberflöte* (Wiener Staatsoper), *Ariane et Barbe-bleue* e *Lucia di Lammermoor* (Opéra de Lyon), *Der Rosenkavalier*, *Pelléas et Mélisande*, *Les Fiançailles au couvent*, *Der Ring des Nibelungen* e *Don Carlo* (Ginevra), *La Damnation de Faust*, *Falstaff* e *L'incoronazione di Poppea* (Angers Nantes Opéra), *Hamlet* di Ambroise Thomas (Metropolitan, Royal Opera House e Liceu di Barcellona), *Madama Butterfly* (Royal Opera House e Liceu), *Maria Stuarda*, *Hänsel and Gretel*, *La Cenerentola*, *Il turco in Italia* e *Il barbiere di Siviglia* (Royal Opera House) e *L'equivoco stravagante* (Rossini Opera Festival). Per Michieletto ha disegnato i costumi per *Giulio Cesare in Egitto* (Théâtre des Champs-Élysées), *Rigoletto* (Dutch National Opera e Fenice), *Don Pasquale* (Opéra de Paris), *Alcina* (Salzburg Festival e Maggio Musicale Fiorentino) e *La Fille du Régiment* (Bayerische Staatsoper di Monaco). Sul versante della prosa, affronta autori quali Ödön von Horváth, Heiner Müller, Goethe, Marivaux, Corneille, Shakespeare, Racine, Tennessee Williams, Pirandello, Goldoni, Brecht e altri contemporanei. Per la Fenice crea anche i costumi di *Mefistofele* (2024).

ALESSANDRO CARLETTI

Light designer. Nato a Roma, studia fotografia e pittura scoprendo la passione per il *design* di illuminazione influenzato dal padre che ha lavorato in teatro. Alla fine degli anni Novanta inizia a lavorare al Rossini Opera Festival, dove si specializza nell'opera. Ha collaborato con registi come Abbado, Micheli, Brockhaus, Delbono, Ripa di Meana, Kokkos e Kosky. Tra gli

impegni di questa stagione: *La fille du régiment* e *Die Liebe der Danae* alla Bayerische Staatsoper, *Falstaff* al Carlo Felice di Genova, *Giulio Cesare in Egitto* all'Opéra National du Capitole di Tolosa e al Petruzzelli di Bari, *Animal Farm* alla Finnish National Opera, *Die Verlobung Im Kloster* al MusikTheater an der Wien, *Carmen* alla Royal Ballet and Opera di Londra, *La fille du régiment* al Teatro di San Carlo di Napoli. Recenti produzioni includono: *Rigoletto* ad Amsterdam, *Il trovatore*, *A Midsummer Night's Dream* e *Die Jungfrau von Orleans* a Vienna, *La damnation de Faust* a Roma, *Don Pasquale* a Parigi, *Rigoletto* a Palermo, *Candide* e *La bohème* alla Komische Oper e *Der Rosenkavalier* a Monaco. Collabora in forma continuativa con Damiano Michieletto firmando *Der ferne Klang* di Schreker a Francoforte, *Alcina* al Whitsun Festival, Salzburger Festspiele, *Orfeo ed Euridice* alla Komische Oper di Berlino, *Giulio Cesare* al Théâtre des Champs-Élysées e molte altre produzioni nei più importanti teatri d'Europa. Vince il Knight of Illumination Award 2015 per *Guillaume Tell*, e con il team creativo l'Olivier Awards 2016 per *Cavalleria rusticana/Pagliacci* come miglior nuova produzione.

IVÁN AYÓN RIVAS

Tenore, interprete del ruolo del duca di Mantova. Nato a Piura (Perù), ha studiato canto sotto la guida della maestra María Eloisa Aguirre al Conservatorio Nazionale di Musica del Perù. Si è perfezionato con Juan Diego Flórez, Ernesto Palacio, Vincenzo Scalerà, Maurizio Colaccichi e Luigi Alva. Attualmente si perfeziona con il baritono Roberto Servile in Italia. Tra le sue interpretazioni si citano almeno *La bohème* a Torino, Bari e Roma, *La traviata* a Macerata, Firenze, Novara, Palermo e Tokyo, *I Capuleti e i Montecchi* a Roma, *Rigoletto* a Firenze, Torino, Palermo, Roma, Liegi e Tokyo, il debutto con *Macbeth* alla Scala e con *Eugene Onegin* e *Guillaume Tell* alla Wiener Staatsoper e il debutto all'Opéra de Paris con *Falstaff*. Tra gli impegni recenti, *Lucia di Lammermoor* al Carlo Felice di Genova, *Mavra/Gianni Schicchi* e *La bohème* al Maggio Musicale Fiorentino, *La Messa da Requiem* di Verdi all'Opéra de Marseille e al Tiroler Erl Festspiele. Alla Fenice canta *Les Contes d'Hoffmann* (2023), *Faust* (2022 e 2021), *Rigoletto* (2021), *La traviata* (2019 e 2017), *La bohème* (2017) e *La Favorite* (2016).

DAVIDE GIUSTI

Tenore, interprete del ruolo del duca di Mantova. Nato a Civitanova Marche, si è diplomato con lode al Conservatorio Giovanni Battista Pergolesi di Fermo. Si è perfezionato con Renata Scotto, Raina Kabaivanska ed Ernesto Palacio. Ha debuttato nel 2010 come Ferrando in *Così fan tutte* all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e nel 2012 ha frequentato l'Accademia Rossiniana di Pesaro sotto la guida di Alberto Zedda. Ha vinto prestigiosi concorsi, tra cui l'Operalia di Plácido Domingo e il Renata Tebaldi. Ha cantato in istituzioni di prestigio internazionale, tra cui la Royal Opera House di Muscat, l'Opéra Nice, il Grand Théâtre di Ginevra, l'Orchestra Sinfonica di Milano, la Den Norske Opera di Oslo, la Royal Swedish Opera e la Göteborg Opera, collaborando con direttori quali Nagano, Currentzis, Chung, Muti, Fournillier, Lanzillotta, Gelmetti, Flor, Renzetti. Tra gli ultimi impegni, la *tournee* in Giappone con la Tokyo Yomiuri Nippon Symphony Orchestra con la Nona Sinfonia di Beethoven e il ruolo di Rodolfo nella *Bohème* alla Florida Grand Opera di Miami.

LUCA SALSI

Baritono, interprete del ruolo di Rigoletto. Nato a San Secondo Parmense, si è diplomato in canto al Conservatorio Arrigo Boito di Parma, sotto la guida del soprano Lucetta Bizza, perfezionandosi con il baritono Carlo Meliciani. La sua carriera l'ha visto protagonista dei maggiori palcoscenici del mondo, tra cui Metropolitan, Scala, Royal Opera House, Bayerische Staatsoper, Salzburg Festival, Los Angeles Opera, Staatsoper di Berlino, Liceu di Barcellona, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, San Carlo di Napoli, Concertgebouw di Amsterdam e Teatro Real di Madrid. Ha collaborato con direttori quali Muti, Chailly, Gergiev, Levine, Gatti, Conlon, Dudamel, Luisotti, Palumbo, Renzetti, Mariotti e Zedda, nonché con registi come Carsen, De Ana, Minghella, Herzog, Zeffirelli, McVicar e Michieletto. Recentemente, apre la stagione 2023-2024 della Scala con *Don Carlo*. Tra gli ultimi impegni, *Simon Boccanegra* all'Opera di Roma, *Tosca* a Montecarlo, alla Scala e al San Carlo di Napoli, *Rigoletto* al Metropolitan e al Tiroler Erl Festspiele, *Pagliacci* al Comunale di Bologna, *Andrea Chénier* al Regio di Parma e alla Wiener Staatsoper e *Il trovatore* alla Wiener Staatsoper. Alla Fenice interpreta *I due Foscari* (2023), *Rigoletto* (2021), *Macbeth* (2018) e *La traviata* (2015).

DALIBOR JENIS

Baritono, interprete del ruolo di Rigoletto. Di origini slovacche, ha cantato i principali ruoli nelle opere di Bellini, Rossini, Mozart, Verdi e Puccini nei maggiori teatri internazionali, tra cui: Scala, ROH Covent Garden, Opéra National de Paris, Wiener Staatsoper, Hamburg Staatsoper, Theater an der Wien, Deutsche Oper Berlin, Bayerische Staatsoper, Edinburgh International Festival, Los Angeles Opera, New National Theatre Tokyo, Opera Australia Sydney, Arena di Verona, Opera di Roma, Maggio Musicale Fiorentino, Regio di Torino, Massimo di Palermo. Ha lavorato con direttori quali Conlon, Chung, Fisch, Gatti, Noseda, Luisi, Rustioni, Zedda, Oren. Tra i suoi impegni recenti, *Tosca* a Torre del Lago e al Petruzzelli di Bari, *Carmen* e *Il barbiere di Siviglia* all'Arena di Verona, *La Gioconda* a Berlino, *Aida* a Pechino, *Otello* a Tokyo, *Nabucco* a Berlino, *Rigoletto* a Lione, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Malaga, *Macbeth* a Marsiglia, *Edgar* a Nizza, *La traviata* a Siviglia, *Simon Boccanegra* alla Scala. Alla Fenice canta in *Cavalleria rusticana* (2023), *Rigoletto* (2021) e *Otello* (2019).

MARIA GRAZIA SCHIAVO

Soprano, interprete del ruolo di Gilda. Nata a Napoli, si è affermata come interprete di riferimento dei ruoli di belcanto, come il ruolo del titolo in *Lucia di Lammermoor*, Adina nell'*Elisir d'amore*, Violetta, Norina in *Don Pasquale*, contessa di Folleville nel *Viaggio a Reims*, Gilda. Ha ottenuto grandi successi per le sue interpretazioni del repertorio mozartiano: Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail*, donna Anna, Pamina in *Die Zauberflöte*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*. È stata scelta da Riccardo Muti, con cui da allora collabora regolarmente, per il ruolo di Amital nella *Betulia liberata* di Mozart al Festival di Pentecoste di Salisburgo e a Vienna. Fra gli impegni recenti, *La traviata* al Verdi di Trieste; *Turandot* (Liù) alle Terme di

Caracalla con l'Opera di Roma; *Lucia di Lammermoor* al Bellini di Catania; *Stabat Mater* di Pergolesi all'Opera di Roma; *Don Pasquale* al Regio di Torino; *Don Giovanni* (donna Anna) al Massimo di Palermo con Muti; *Idomeneo* all'Opéra Royal de Wallonie di Liegi; *L'elisir d'amore* a Nantes, Rennes e Angers. Alla Fenice canta nella *Fille du régiment* (2022), nella *Traviata* (2020 e 2016), in *Le Rire* (2010), *Dido and Aeneas* (2010), *Bajazet* (2007) e *La Didone* (2006).

LUCREZIA DREI

Soprano, interprete del ruolo di Gilda. Nata a Milano, si è diplomata al Conservatorio Giuseppe Verdi della sua città natale. Vincitrice per due anni consecutivi del concorso ASLICO di Como (2014 e 2015), si è aggiudicata inoltre il Premio Pavarotti al LXV Concorso Viotti e il Primo Premio al concorso Paola Montaldi di Mantova per la musica sacra. Nel 2016 ha frequentato l'Accademia Rossiniana di Pesaro e ha debuttato come Corinna nel *Viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival. Nel corso della sua carriera ha interpretato Clorinda nella *Cenerentola* a Monaco di Baviera, Musetta nella *Bobème* a Marsiglia, Adina nell'*Elisir d'amore* a Torino, a Palermo e a Tokyo, Susanna nelle *Nozze di Figaro* nei teatri di Opera Lombardia, Oscar in *Un ballo in maschera* all'Opera di Roma. Fra gli impegni recenti, Rosalinde in *Die Fledermaus* a Cagliari, Lauretta in *Gianni Schicchi* a Torino, il ruolo del titolo in *Anna Bolena* a Hong Kong, Gilda in *Rigoletto* a Genova, Giulietta nei *Capuleti e i Montecchi* a Vilnius, Giannetta nell'*Elisir d'amore* all'Opéra de Paris. Alla Fenice canta nel *Don Giovanni* (2024 e 2019) e nel *Matrimonio segreto* (2023).

MATTIA DENTI

Basso, interprete del ruolo di Sparafucile. Nato a Piacenza, studia con Gabriella Ravazzi, Paolo Vaglieri e Cosimo Macripò e nel 2004 debutta a Wexford nel *Viaggio a Reims* di Rossini e nella *Vestale* di Mercadante. Ha cantato in Italia e all'estero in opere di Bellini, Verdi (*Simon Boccanegra*, *Nabucco*, *Attila*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *Otello*, *Falstaff*), Puccini, Cilea, Meyerbeer, Bizet, Musorgskij, Prokof'ev. Tra gli ultimi impegni, *Rigoletto* a Piacenza, *Gloria* di Cilea a Cagliari, *Adriana Lecouvreur* a Liegi, *Don Carlo* e *Rigoletto* a Opera Lombardia, *Madama Butterfly* a Nizza, Antibes, Piacenza, *Gianni Schicchi* a Bologna, *Otello* a Modena e Piacenza. Alla Fenice ha partecipato alla *Traviata* (2023, 2020, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2007 e 2006), ai *Lombardi alla prima crociata* (2022), a *Rigoletto* (2021), ad *Aida* (2019), *Otello* (2019, 2013 e anche in *tournee* in Giappone con Myung-Whun Chung, 2012), al *Barbiere di Siviglia* (2018), a *Un ballo in maschera* (2017), *Tannhäuser* (2017), *Attila* (2016), *L'Africaine* (2013) e *Boris Godunov* (2008).

MARINA COMPARATO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Maddalena. Perugina, intraprende lo studio del pianoforte nella sua città. Si trasferisce a Firenze e scopre la propria vocazione per l'opera, diplomandosi in canto al Conservatorio Luigi Cherubini nel 1996. Si aggiudica il primo premio al Concorso Valentino Bucchi, e nel 1997 vince il Concorso del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto. Da allora inizia una carriera internazionale che la porta a esibirsi nei più prestigiosi teatri d'opera: Firenze, Napoli, Venezia, Bologna, Roma, Torino, Parigi, Madrid,

Barcellona, Amsterdam, Buenos Aires, Tokyo, Pechino, Glyndebourne, Salisburgo. Specialista del repertorio mozartiano e belcantista, si dedica anche a quello barocco, spaziando fino ai ruoli del Romanticismo francese e del Novecento. Nel 2017 debutta come Charlotte in *Werther* a Palermo e come Carmen alla Fenice, diretta da Chung. Ha collaborato con direttori quali Claudio Abbado, Chailly, Gardiner, Gelmetti, Mehta, Nagano, Tate. Fra i recenti impegni, *La vestale* di Spontini a Salonicco e il debutto in *Madama Butterfly* al San Carlo di Napoli nel ruolo di Suzuki. Alla Fenice canta anche nel *Barbiere di Siviglia* (2024, 2014, 2011 e 2008), *Carmen* (2017), nelle *Nozze di Figaro* (2013 e 2011) e nel *Sogno di una notte di mezza estate* (2011).

CARLOTTA VICHI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Giovanna. Si diploma con il massimo dei voti al Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, sua città natale, sotto la guida di Cristina Rubin. Partecipa inoltre a *masterclass* con Daniela Dessì e Fiorenza Cedolins. È vincitrice di numerosi concorsi lirici internazionali, e ha frequentato l'Accademia di Alto Perfezionamento della Fondazione Festival Puccini debuttando in *Suor Angelica*. Nella sua carriera ha lavorato con direttori quali Alibrando, Arrivabeni, Beltrami, Callegari, Campellone, Carminati, Ciampa, Di Stefano, Finzi, Galli, Latham-König, Lyniv, Mariotti, Morandi, Oren, Palumbo, Rolli, Ranzani, Scappucci, Yurkevych, Zanetti, Wellber e registi come Aliverta, Amato, Berloff, Bernard, Bonajuto, Brusa, Carsen, Courir, Dante, Kemp, Mariani, Nucci, Pizzech, Scotto, Stefanutti, Talevi, Turturro. Tra i suoi ultimi impegni *La traviata* a Savona, Cagliari e Genova, *Les vêpres siciliennes* a Palermo e Napoli, *I vespri siciliani* a Bologna, *La Cenerentola* a Genova e Trieste, *Norma* a Macerata, *Madama Butterfly* a Savona. Alla Fenice canta in *Rigoletto* e nei *Due Foscari* (2021).

GIANFRANCO MONTRESOR

Baritono, interprete del ruolo del conte di Monterone. Nato a Verona, si è esibito fin da subito in teatri quali New National Theatre a Tokyo, Wexford Festival, New Israeli Opera di Tel Aviv, São Carlos di Lisbona, Maestranza a Siviglia, Macerata Opera Festival, Scala di Milano, Regio di Parma, Verdi di Trieste, Opera di Roma, Teatro Massimo di Palermo, Arena di Verona e Staatsoper di Berlino, diretto da prestigiosi direttori quali Riccardo Muti, Zubin Mehta, Daniel Barenboim, Daniel Oren, John Gardiner, Plácido Domingo, Fabio Luisi, Daniele Gatti. Il suo repertorio include titoli quali *Madama Butterfly* (Sharpless), *Cavalleria rusticana* (Alfio), *Fidelio* (don Pizarro), *Don Carlo* (Rodrigo), *La traviata* (Germont), *La bohème* (Marcello), *Carmen* (Escamillo), *L'elisir d'amore* (Belcore), *Assassinio nella cattedrale*, *Il barbiere di Siviglia* (Figaro), *Attila* (Ezio), *Simon Boccanegra* (Paolo Albiani), *Otello* (Jago), *L'enfance du Christ* di Berlioz e *Sly* di Wolf Ferrari. Alla Fenice ha cantato in *Rigoletto* (2020 e 2021).

ARMANDO GABBA

Baritono, interprete del ruolo di Marullo. Nato a Parma, ha vinto il concorso Voci verdiane di Busseto e ha partecipato al *Rigoletto* diretto da Giuseppe Sinopoli. Ha poi cantato nei

principali teatri italiani tra i quali la Scala. Nel 2022 ha cantato in *Carmen* a Reggio Emilia e Parma e in *Tosca* a Macerata, nel 2023 in *Werther* a Genova. Per la Fenice dal 2010 ha interpretato numerose volte il ruolo di Douphol nella *Traviata* e nel 2019 e 2017 quello di Germont. Sempre a Venezia si è cimentato inoltre nella parte di Schaunard nella *Bohème* (2024, 2014 e 2012), di un deputato fiammingo in *Don Carlo*, di un mandarino in *Turandot* e del borgomastro in *Werther* di Massenet (2019), del medico in *Macbeth* (2018), del principe Yamadori in *Madama Butterfly* (2018 e 2017), di Martino nell'*Occasione fa il ladro* di Rossini e di Uberto in *Gina* di Francesco Cilea (2017), di Adolfo in *Agenzia matrimoniale* di Hazon (2016), del banditore e dell'oracolo in *Alceste* di Gluck (2015), di Sciarrone in *Tosca* (2015 e 2014), di Norton nella *Cambiale di matrimonio* (2013), di un pilota in *Tristan und Isolde* (2012) e di Marullo in *Rigoletto* (2012, 2011 e 2010). Nel 2021 ha partecipato al concerto *Verdi e la Fenice*. Nel 2023, con i complessi del Teatro La Fenice ha partecipato al concerto celebrativo dei centodieci anni del Teatro Toniolo di Mestre cantando il ruolo di Rigoletto.

ROBERTO COVATTA

Tenore, interprete del ruolo di Matteo Borsa. Ha debuttato al Regio di Torino nella *Turandot* nel 1999, cui sono seguiti i debutti all'Opera di Amsterdam (*Rigoletto* 2004) e alla Fenice (*Parsifal*, 2005). Da allora viene regolarmente invitato nei più prestigiosi teatri e festival italiani ed europei: La Scala di Milano (*Turandot*), La Monnaie di Bruxelles (*Lucrezia Borgia*, *Il trovatore*, *Guillaume Tell*, *Rigoletto*, *La Gioconda*), Arena di Verona (*Carmen*, *Nabucco*). Il suo repertorio spazia dall'opera buffa settecentesca (*L'impresario in angustie* di Cimarosa, *Bastiano e Bastiana* di Mozart, *Il filosofo di campagna* di Galuppi) all'operetta francese (*Offenbach*) fino al Novecento italiano (*I quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari, *Volo di notte* di Dallapiccola) e straniero (*A Midsummer Night's Dream* di Benjamin Britten). Fra gli impegni recenti, *La fanciulla del West* alla Bayerische Staatsoper di Monaco, *Il tabarro* e *Gianni Schicchi* al Teatro Regio di Torino, *La Gioconda* al Teatro San Carlo di Napoli. Alla Fenice canta anche nella *Traviata* (2024).

MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete del ruolo del conte di Ceprano. Nato a Padova, si diploma al Conservatorio Antonio Buzzolla di Adria, per poi perfezionarsi all'Accademia Chigiana di Siena e all'Accademia Rossiniana di Pesaro. Ha studiato con Raina Kabaivanska. Ha già calcato le scene di alcuni fra i più prestigiosi teatri italiani e non solo, come Scala, Maggio Musicale Fiorentino, Opera di Roma, Teatro Real di Madrid, Theater an der Wien, Teatro Colón di Buenos Aires, Bunka Kaikan di Tokyo. Ha collaborato con direttori quali Barenboim, Zedda, Jurowski, Chung e con registi come Monicelli, Carsen, Michieletto, Pizzi e Zeffirelli. Alla Fenice ha preso parte a numerose produzioni: *La traviata* (2024, 2020, 2019, 2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2011 e 2009), *Pinocchio* (2024), *La fille du régiment* (2022), *Rigoletto* (2021), *Don Carlo* (2019), *Tosca* (2019), *Il barbiere di Siviglia* (2019 e 2018), *Don Giovanni* (2019), *La bohème* (2018, 2017, 2014, 2013 e 2011), *Richard III* (2018), *Carmen* (2017 e 2012), *Il medico dei pazzi* (2016), *Otello* (2012), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009), *Boris Godunov* (2008) e *Don Pasquale* (2005).

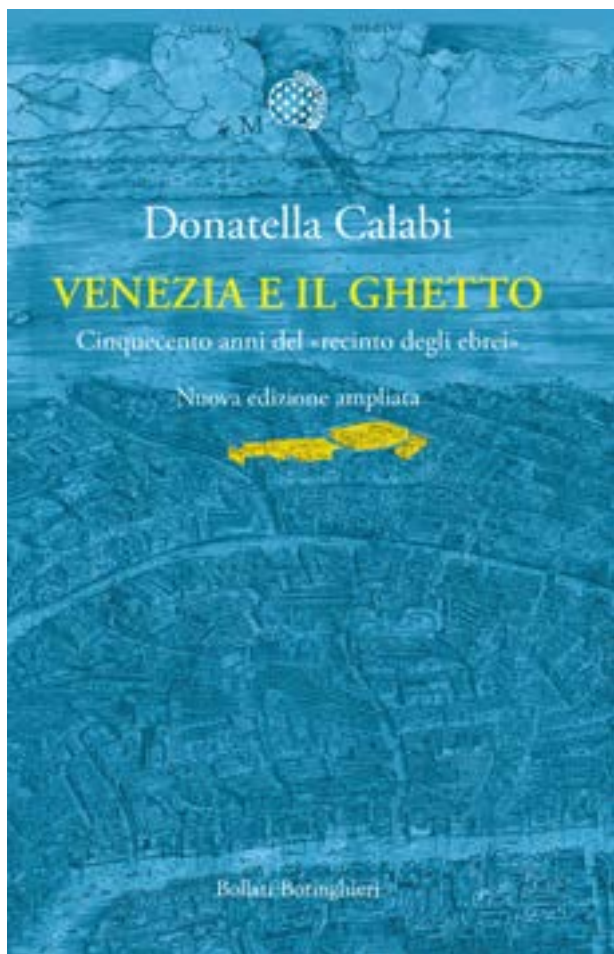
ROSANNA LO GRECO

Soprano, interprete del ruolo della contessa di Ceprano. Nata a Venezia, si è diplomata a pieni voti presso il Conservatorio Benedetto Marcello, perfezionandosi successivamente con Mariella Devia. Vincitrice di numerosi concorsi, debutta nel 2012 con il Circuito Lirico Lombardo e nel 2014 per la Fondazione Arena di Verona, come Musetta nella *Bohème*, ruolo che ha ripreso nel 2017 e nel 2018 alla Fenice e all'estero. Ha cantato nella *Traviata*, in *Don Giovanni*, *Carmen*, *L'elisir d'amore* e altri. Nel 2024 debutta come Tosca e Hanna Glawary. Ha collaborato con direttori quali Frizza, Callegari, Bonato, Arrivabeni, Kovatchev, Oren, Ciampa, Ranzani e registi come Michieletto, Micheli, Nucci, Maestrini, Bernard, Dornhelm, Medcalf, Vaccari e altri. Dal 2023 il suo repertorio ha poi abbracciato ruoli più impegnativi di Puccini, Verdi e del verismo. Si sta perfezionando con Donata D'Annunzio Lombardi. Ha cantato in prestigiosi teatri italiani e festival internazionali tra cui Fenice, Arena di Verona, Macerata Opera Festival, Sociale di Como, Lirico di Cagliari, Regio di Torino, Comunale di Bologna, Luglio Musicale Trapanese, Royal Opera House di Muscat.

Venezia e il Ghetto: il libro di Donatella Calabi sui cinquecento anni del «recinto degli ebrei»

Circa cinquecento anni fa, il 29 marzo 1516, nasce il Ghetto di Venezia: una deliberazione del Senato della Serenissima Repubblica di Venezia aveva decretato che gli ebrei presenti nelle diverse contrade cittadine si radunassero in un'unica località di Cannaregio,

presso San Girolamo, il Ghetto appunto. L'etimologia del termine deriva da «geto de rame», che in età medievale indicava il posto in cui venivano riversati («gettati») gli scarti della lavorazione delle fonderie presenti nella zona. Divenuta nel tempo una parola che richiama concetti come segregazione e confinamento, in realtà il Ghetto si trasforma molto presto in un luogo cosmopolita, che accoglie gli ebrei provenienti da ogni parte del mondo, e nel quale oltre alle pratiche bancarie – attraverso i banchi di pegno lì ubicati passa la maggior parte del denaro preso a prestito nella città lagunare – si sviluppano professioni liberali, tra cui la medicina, e fiorenti attività culturali. La struttura architettonica delle sue case, inusuale per Venezia – con i suoi immobili sviluppati in altezza per far posto al numero crescente di abitanti confinati al loro interno – si intreccia con la vicenda storica del luogo, decisamente centrale per l'Italia e per l'Europa.



Di tutto questo parla il volume *Venezia e il Ghetto. Cinquecento anni del «recinto degli ebrei»* di Donatella Calabi (Bollati Boringhieri): l'autrice mette in evidenza con uno sguardo innovativo le relazioni e i rapporti che – nonostante le norme e le proibizioni – esistevano tra la Comunità ebraica e il resto della società veneziana. Il libro, nella nuova edizione ampliata rispetto a quella del cinquecentenario, verrà presentato il prossimo 20 marzo alle Sale Apollinee della Fenice.

Donatella Calabi è stata professore ordinario di Storia della città e del territorio all'Università IUAV di Venezia, di cui è stata anche pro-Rettore vicario. Invitata come *visiting professor* in prestigiose istituzioni accademiche all'estero (fra cui École des hautes études en sciences sociales di Parigi, British Academy di Londra, Katholieke Universiteit–KU di Lovanio, Duke University, Massachusetts Institute of Technology–MIT, Universidade de São Paulo in Brasile), è stata presidente della European Society of Urban Historians e della Associazione Italiana di Storia Urbana. E' vice-Presidente dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti e della Fondazione Querini Stampalia di Venezia. Per i suoi studi ha ottenuto il premio per l'innovazione della International Planning History Society (Delft, 2016); l'Osella d'oro della Città di Venezia per l'impegno civile nei confronti della città (Venezia, 2018); e il premio alla carriera della International Planning History Society (Hong Kong, 2024). Nelle sue ricerche si è occupata di Storia dell'urbanistica tra XIX e XX secolo e di Storia delle città e dei mercati europei in età moderna (XV–XVII secolo). Su questi temi ha pubblicato numerosi libri e articoli, tradotti e pubblicati anche all'estero. A Venezia, ha curato alcune importanti esposizioni, fra cui quelle a Palazzo Ducale su Acqua e cibo a Venezia. La città e la laguna (in occasione dell'Expo 2015) e su Venezia, gli Ebrei e l'Europa (2016) e i rispettivi cataloghi in italiano e in inglese. È anche molto impegnata nell'ambito della società civile a favore della salvaguardia di Venezia: dal 2019 è presidente dell'Associazione Progetto Rialto, con l'obiettivo della manutenzione e del rilancio di Rialto.

Teatro La Fenice - Sale Apollinee

presentazione del libro *Venezia e il ghetto*

giovedì 20 marzo 2025 - ore 18.00

Andrea Erri

Saluto del Teatro La Fenice

Marco Cappelletto

Presiede il dibattito

Presentatori

Dario Disegni, Presidente Fondazione BB.CC. ebraici

Liana Levi, Editrice Parigi

Giuseppina Muzzarelli, Università di Bologna

Sarà presente l'autrice

Fenice Education: un programma ogni anno più ricco e variegato, per bambini, docenti e famiglie

La programmazione di Fenice Education, rivolta, come di consueto, a scuole, docenti e famiglie, si fa di anno in anno più ricca e variegata. Per l'anno scolastico 2024-2025, in particolare, questo speciale cartellone è stato ideato come rassegna satellite della Stagione Lirica e Balletto del Teatro La Fenice, sviluppando linee artistiche e percorsi comuni di apprendimento e formazione. Lo si è potuto constatare fin dai primi, affollatissimi appuntamenti: a dicembre, con *Gli aiutanti di Babbo Natale*, confermato, a grande richiesta, dopo il successo della scorsa edizione; a gennaio e febbraio, con *Acquaprofonda*, musica di Giovanni Sollima e libretto di Giancarlo De Cataldo, lo spettacolo per ragazzi delle scuole primarie e secondarie di primo grado. L'opera, che affronta temi molto importanti quali l'educazione ambientale e l'inquinamento dei mari e che è già stata premiata con il Premio Filippo Siebancek al Premio Abbiati 2022, fornisce tra l'altro il *trait d'union* con la successiva Stagione Education 2025-2026 che ha già messo in cantiere una nuova commissione di opera per ragazzi su tema ambientale dal titolo *Piccolo orso e la montagna di ghiaccio*, in coproduzione con ASLICO e con il supporto scientifico dell'Istituto di Scienze Polari del CNR.

Sempre nell'ambito di Fenice Education, proseguirà anche per il 2024-2025 la proficua collaborazione del Teatro La Fenice con il Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia e l'Accademia di Belle Arti di Venezia con il nuovo allestimento di *Arcifanfano*



re dei matti, di Baldassare Galuppi su libretto di Carlo Goldoni (4 recite dal 2 al 5 aprile 2025). Inoltre si rinnoverà la consueta apertura delle prove generali degli spettacoli lirici, con incontri introduttivi per gli studenti alle Sale Apollinee nella stessa mattinata, a cura dei musicologi collaboratori del settore Education e con approfondimenti musicali dal vivo da parte gli interpreti delle opere o dei team creativi impegnati.

Sono stati già pianificati anche i laboratori musicali e gestuali per scuole e famiglie, che negli ultimi anni hanno fatto registrare il tutto esaurito, ai quali si aggiunge un'altra novità per la prossima stagione: alcuni *weekend* dedicati ai più piccoli (fascia 0-3 anni) con concerti pedagogici. I laboratori in programmazione, che prevedono sempre la musica dal vivo accompagnata da approfondimenti gestuali e ludici con allestimenti coinvolgenti, nella primavera 2025 esploreranno il tema di Acqua e Musica con un laboratorio sonoro e di realizzazione pratica per bambini dai 3 ai 5 anni, mentre per i più grandi è stato programmato un nuovissimo allestimento intitolato *Verdi Kids* che esplorerà la magia e i sortilegi presenti nelle opere di Giuseppe Verdi, in omaggio al grande compositore che troviamo presente con diversi titoli in cartellone. Questi *format* prevedono il riadattamento in formato pedagogico, interattivo e partecipativo dei grandi titoli operistici e sinfonici. Proseguirà infatti la promozione lanciata da qualche anno *Mamma e papà vi porto IO a teatro* che dà la possibilità, ai genitori che accompagnano i figli ai laboratori, di acquistare dei biglietti per gli spettacoli a tariffa scontata, presentando i titoli di ingresso del laboratorio. Continueranno poi i laboratori itineranti nelle scuole del territorio, le mostre sonore e i concerti nelle scuole.

A tutto questo si aggiungeranno le consuete lezioni-concerto di musica da camera in collaborazione con l'Associazione Musikàmera, corsi di formazione docenti e *webinar* inerenti i titoli in cartellone e altre tematiche musicali correlate, e altre iniziative dedicate a docenti, studenti e famiglie.

È infine in corso il progetto #GO2025FENICE, coordinato dal Comune di Venezia e finanziato dal programma Interreg Italia-Slovenia, che attraverso un bando selezionerà sedici classi delle scuole primarie della Città Metropolitana di Venezia che potranno partecipare ai laboratori musicali di Fenice Education e al concerto conclusivo al Teatro Verdi di Gorizia nel maggio 2025 con l'Orchestra del Teatro La Fenice in occasione di Nova Gorica e Gorizia Capitale europea della Cultura 2025: qui verrà eseguito *Inno alla gioia* dalla Sinfonia n. 9 di Ludwig van Beethoven, divenuto dal 1985 inno ufficiale dell'Unione Europea, in duplice lingua, slovena e italiana.

Il programma educativo della Fenice per l'anno scolastico 2024-2025 – che rientra nel protocollo d'intesa di collaborazione formativa tra la Fondazione Teatro La Fenice e il MIUR Ufficio Scolastico Regionale del Veneto n.12563/A.41.a del 10/09/12 e successivamente rinnovato – si conferma dunque un fiore all'occhiello della programmazione del Teatro veneziano e merita di essere conosciuto e vissuto da bambini, ragazzi, docenti e famiglie. Per maggiori informazioni, basta consultare il sito dedicato, oppure le pagine Facebook e Instagram *Fenice Education*.

Bluenergy Group e Teatro La Fenice insieme per i giovani

Si è recentemente avviata una collaborazione tra Fondazione Teatro La Fenice e Bluenergy Group. Ne parliamo con l'AD Alberta Gervasio.

Dottoressa Gervasio, potrebbe, in poche parole, raccontare la storia di Bluenergy Group, dove e quando nasce, come si è imposto nel mercato dell'energia e quali sono gli obiettivi che si prefigge di raggiungere nel futuro?

Bluenergy nasce ufficialmente nel 2002 ma le sue radici risalgono agli anni Settanta, quando il fondatore Gianfranco Curti arriva in Friuli-Venezia Giulia per occuparsi della costruzione della rete di metano nei territori da poco colpiti dal grande sisma. Complice il D.Lgs. 16 marzo 1999, n. 79, meglio noto come Decreto Bersani, l'azienda ha cambiato identità diventando un fornitore di luce, gas e servizi a valore aggiunto quali l'installazione di caldaie e climatizzatori. Nel tempo il mercato dell'energia ha cambiato volto fino ad arrivare ai giorni nostri, in cui le *multiutility* rappresentano dei veri e propri traghettatori verso soluzioni energetiche all'avanguardia che abbiano rispetto dell'ambiente in cui viviamo. Per questo Bluenergy oggi fornisce energia elettrica da fonti rinnovabili e gas con emissioni compensate oltre che servizi innovativi che favoriscono l'efficienza energetica e la riduzione delle emissioni di carbonio. Questo include soluzioni per l'installazione di impianti fotovoltaici, sistemi di accumulo energetico e consulenza per migliorare l'efficienza degli edifici. Il nostro obiettivo è quello di essere un *partner* affidabile per i nostri clienti, offrendo loro non solo l'energia di cui hanno bisogno, ma anche soluzioni e supporto per affrontare la sfida della transizione verso un futuro energetico sostenibile.

Quali sono gli ambiti di intervento dedicati al territorio nel quale si inserisce e opera la vostra azienda?

Bluenergy opera con una missione chiara: fornire gas, energia e operare nel campo della riqualificazione energetica e delle rinnovabili agganciando i servizi a esse correlate mettendo al centro la soddisfazione del cliente, la comunità e il territorio. Questo si traduce in interventi concreti in molteplici ambiti, pensati per valorizzare il contesto in cui siamo radicati.

Collaboriamo attivamente con associazioni ed enti che promuovono lo sviluppo sociale, culturale e solidale delle comunità locali. Ogni anno realizziamo «Love Factor», il *contest* creato per aiutare concretamente le associazioni benefiche del territorio attraverso il coinvolgimento diretto dei nostri clienti, che possono candidare tutte le realtà che si impegnano in progetti di stampo sociale, artistico/culturale e di supporto a iniziative medico-sanitarie. Ognuna delle cinque associazioni vincitrici riceve un contributo di quattromila euro messo a disposizione dall'azienda. Per noi, la sostenibilità è un valore che abbraccia ogni aspetto del nostro operato, per questo promuoviamo l'uso intelligente dell'energia, incentivando l'efficienza energetica e ci impegniamo in prima persona a ridurre le emissioni. In questo ambito si inserisce perfettamente la nostra *partnership* con Udinese Calcio di cui siamo Back Jersey Sponsor ed Energy Partner e dallo scorso anno abbiamo dato il nome commerciale allo Stadio Friuli, ora Bluenergy Stadium. Proprio qui stiamo realizzando un progetto d'avanguardia: un parco fotovoltaico sul tetto dello stadio, capace di produrre 1.100.000 kWh di energia solare all'anno, che non solo trasformerà l'impianto sportivo in uno dei più efficienti dal punto di vista energetico in Italia, ma mira a diventare qualcosa di più proprio per il territorio in cui risiede. Infatti, sono già allo studio soluzioni per l'autoconsumo energetico, l'implementazione di sistemi di accumulo e la creazione di una comunità energetica con diretto coinvolgimento della comunità. È importante sottolineare la nostra collaborazione con le scuole, dove ci occupiamo di condividere il nostro *know-*



Alberta Gervasio, AD di Bluenergy Group.

how e ispirare le nuove generazioni verso un approccio consapevole nel settore energetico. In questo ambito collaboriamo ad esempio con il Palazzo del Fumetto insieme al quale abbiamo lanciato il concorso Una mascotte per Bluenergy rivolto alle classi delle Scuole Primarie della Regione Friuli-Venezia Giulia e che ha l'obiettivo di promuovere il tema della transizione energetica.

Da dove nasce l'idea di costruire collaborazioni con istituzioni culturali? Quali sono le premesse che vi spingono a costruire legami con il mondo dell'arte e della cultura?

In Bluenergy crediamo fermamente che l'arte e la cultura siano motori fondamentali per lo sviluppo sociale e la coesione delle comunità. Sostenere chi opera in questo settore significa per noi investire in creatività, bellezza e pensiero critico: risorse preziose che arricchiscono le persone e danno forza alle comunità. Vogliamo essere protagonisti attivi di un modello di crescita inclusivo e sostenibile, dove il dialogo tra impresa e cultura siano il motore per la costruzione di un futuro più consapevole e ispirato.

Ritiene che per le imprese possa essere utile, oltre che nobile, costituire sodalizi con questi ambienti?

Collaborare con il mondo dell'arte e della cultura non è solo un atto nobile, ma anche un modo per creare un modello di crescita inclusivo e sostenibile. La cultura stimola creatività, apertura mentale e capacità di visione, qualità che sono determinanti anche nel mondo imprenditoriale. In questo senso, i sodalizi tra aziende e istituzioni culturali diventano un'opportunità di crescita reciproca, capaci di generare benefici duraturi per entrambi i mondi e creare valore concreto per le persone.

Entrando nel merito della partnership recentemente instaurata con la Fondazione Teatro La Fenice, potrebbe dirci quali sono, secondo lei, i punti di forza di questo incontro? E da quali presupposti è nata questa collaborazione?

La *partnership* con Fondazione Teatro La Fenice poggia su solide basi, fondate sulla condivisione di valori profondi quali la ricerca della bellezza, l'impegno per la conoscenza e la volontà di costruire legami autentici con la comunità. Il Teatro La Fenice non è solo un simbolo di eccellenza artistica, ma anche un luogo di incontro e dialogo, in grado di unire le persone attraverso il linguaggio universale della musica. Per Bluenergy, questa collaborazione rappresenta un'opportunità per affiancarsi a un *partner* di altissimo livello, capace di rafforzare il senso di appartenenza alla comunità e di arricchire il territorio attraverso la creazione di esperienze culturali di grande valore e coinvolgimento.

Il Teatro veneziano si propone di essere sempre di più un modello di 'impresa culturale': è d'accordo con questa impostazione? E se sì, quali possono essere le sinergie per il futuro?

Oggi le istituzioni culturali sono chiamate a coniugare eccellenza artistica e sostenibilità gestionale, non solo per garantire la propria continuità, ma anche per generare un impatto positivo e duraturo sulle comunità. Ritengo che questo approccio imprenditoriale preservi la missione culturale del Teatro e la rafforzi, consentendole di affrontare con successo le sfide contemporanee attraverso strumenti innovativi e una visione strategica. Come Bluenergy, crediamo che questa impostazione rappresenti uno stimolo prezioso per sviluppare progetti che integrino cultura e sostenibilità e favorisca la creazione di reti tra imprese e istituzioni culturali. Lavorando insieme è possibile condividere risorse, idee e competenze, amplificando l'impatto sociale e valorizzando il patrimonio comune per il bene del territorio e delle persone.

Particolarmente interessante è la sfera d'intervento in cui avete deciso di inserirvi: le giovani generazioni e il loro rapporto, talvolta problematico, con la cultura e con l'arte. Su questo aspetto la Fenice ha investito molte risorse, anche nella prospettiva che i giovani divengano il pubblico di domani. A suo parere, quali altri strumenti potrebbero essere messi in campo per appassionare i ragazzi alla musica d'arte?

Abbiamo compreso che il modo più efficace per coinvolgere i giovani è offrire loro esperienze immersive e coinvolgenti, che utilizzino linguaggi e strumenti a loro familiari. Laboratori creativi, percorsi interattivi e l'uso di tecnologie digitali sono quelli che sicuramente affascinano e attraggono di più le nuove generazioni. In Bluenergy, per esempio, abbiamo avviato un programma di educazione ai temi ESG, che portiamo avanti incontrando gli studenti di diverse realtà scolastiche, comprese l'Università di Udine e l'Università di Trieste. Un modo efficace per andare loro incontro e creare un ponte tra generazioni, condividendo il nostro *know-how* e cercando di ispirare i giovani verso un approccio consapevole e innovativo alla sostenibilità. Per coinvolgere i più piccoli, abbiamo lanciato il *contest* in collaborazione con il Palazzo del Fumetto, rivolto alle scuole primarie del Friuli-Venezia Giulia. Attraverso l'arte del disegno, le classi partecipanti si avvicineranno in modo ludico e creativo a temi fondamentali come la transizione energetica, la sostenibilità, la protezione dell'ambiente e l'inclusività. La divulgazione è parte integrante dell'iniziativa e per accompagnare gli alunni durante tutto l'anno scolastico le scuole hanno ricevuto un poster illustrato dai maestri del Palazzo del Fumetto che spiega in modo semplice e chiaro il mondo delle energie rinnovabili, evidenziando le differenze e i vantaggi rispetto a quelle fossili, diventando un vero e proprio strumento didattico.

MAESTRI COLLABORATORI

Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari, Roberta Paroletti, Maria Cristina Vavolo

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Miriam dal Don ♦ ♦, Margherita Miramonti, Antoaneta Daniela Arpasanu, Alessia Avagliano, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Sara Michieletto, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Giacomo Rizzato, Xhoan Shkreli, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar, Elisabetta Levorato ♦, Simone Scabardi ♦

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Fjorela Asqueri, Emanuele Fraschini, Davide Giarbella, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Luca Minardi, Carlotta Rossi, Elizaveta Rotari, Eugenio Sacchetti, Daniel Bossi ♦

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Matteo Torresetti, Davide Toso, Lucia Zazzaro

Violoncelli Giacomo Cardelli • ♦, Francesco Ferrarini • ♦, Marco Trentin, Valerio Cassano, Audrey Lucille Sarah Lafargue, Antonio Merici, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Matteo Liuzzi •, Stefano Pratissoli •, Leonardo Galligioni, Walter Garosi, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti e ottavini Gianluca Campo •, Matteo Armando Sampaolo •, Silvia Lupino, Fabrizio Mazzacua

Oboi e corni inglesi Rossana Calvi •, Andrea Paolo De Francesco •, Carlo Ambrosoli, Angela Cavallo

Clarinetti Vincenzo Paci •, Fabrizio Lillo, Federico Ranzato

Fagotti Nicolò Biemmi •, Marco Giani •, Fabio Grandesso, Riccardo Papa

Corni Andrea Corsini •, Vincenzo Musone •, Loris Antiga, Francesco Cavaliere ♦, Tea Pagliarini, Dario Venghi, Emanuele Butteri ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Alberto Capra •, Giovanni Lucero, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Giacomo Gamberoni ♦

Basso tuba Alberto Azzolini

Timpani Barbara Tomasin •

Percussioni Paolo Bertoldo, Claudio Cavallini, Diego Desole

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Alfonso Caiani
maestro del Coro

Chiara Casarotto ♦
altro maestro del Coro

Tenori Domenico Altobelli, Andrea Biscontin, Cosimo Damiano D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Miguel Angel Dandaza, Giovanni Deriu, Hernan Victor Godoy, Eugenio Masino, Stefano Meggiolaro, Mathia Neglia, Marco Rumori, Massimo Squizzato, Alessandro Vannucci, Alberto Pometto ♦, Davide Urbani ♦

Bassi Carlo Agostini, Antonio Casagrande, Emiliano Esposito, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Massimiliano Migliorin, Nicola Nalesso, Roberto Spanò, Franco Zanette, Riccardo Bosco ♦, Paolo Floris ♦

♦ primo violino di spalla
♦ a termine
• prime parti

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

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

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

Andrea Chinaglia ◊ *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *casting manager e responsabile artistico della programmazione musicale*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Sebastiano Bonicelli ◊

ARCHIVIO MUSICALE Andrea Moro, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Costanza Pasquotti, Francesca Fornari, Matilde Lazzarini Zanella

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Elena Cellini, Elisabetta Gardin, Alessia Pelliccioli, Thomas Silvestri, Pietro Tessarin

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, Andrea Baldresca, Liliana Fagarazzi, Marco Giacometti, Alex Meneghin, Andrea Pitteri

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

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

Nicolò De Fanti, Anna Trabuio

FENICE EDUCATION Monica Fracassetti, Andrea Giacomini

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

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi *responsabile*, Alessia Libettoni, Angela Zanetti ◊

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*,

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, Giovanni Bevilacqua *responsabile ufficio gestione del personale*, Dario Benzo, Marianna Cazzador, *nnp**, Guido Marzorati, Lorenza Vianello, Francesco Zarpellon

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanonì *direttore organizzazione della produzione*, *nnp** Lucia Cecchelin *responsabile della programmazione*, Sara Polato *altro direttore di palcoscenico*, Francesco Bortolozzo ◊ *altro direttore di scena*, Silvia Martini, Dario Piovan, Mirko Teso, Giovanni Barosco

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*; Fabio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI Paolo Rosso *capo reparto*, Michele Arzenton *vice capo reparto*, Roberto Mazzon *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Mario Bazzellato Amorelli, Emanuele Broccardo, Daniele Casagrande, Matteo Cicogna, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, Filippo Maria Corradi, *nnp**, Alberto Deppieri, Cristiano Gasparini, Lorenzo Giacomello, Daria Lazzaro, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Giacomo Tagliapietra, Riccardo Talamo, Agnese Taverna, Luciano Tegon, Endrio Vidotto, Andrea Zane

ELETTRICISTI Andrea Benetello *capo reparto*, Alberto Bellemo, Elisa Bortolussi, Tommaso Copetta, Alessandro Diomede, Lorenzo Franco, Federico Geatti, Alessio Lazzaro, Giovanni Marcon, Federico Masato, Alberto Petrovich, Ricardo Ribeiro, Alessandro Scarpa, Giacomo Tempesta, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Michele Voltan, Ilias Bouhzam ◊, Edoardo Donò ◊, Giorgio Formica ◊, Tommaso Stefani ◊

AUDIOVISIVI Stefano Faggian *capo reparto*, *nnp**, Cristiano Faè, Tullio Tombolani, Daniele Trevisanello, Nicola Costantini ◊, Alberto Sarcetta ◊

ATTREZZERIA Romeo Gava *capo reparto*, Vittorio Garbin *vice capo reparto*, Leonardo Faggian, Paola Ganeo, Petra Nacmias Indri, Roberto Pirrò, Luca Potenza, Maria Francesca Cardarelli ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Giorgio Mascia

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Luigina Monaldini *vice capo reparto*, Carlos Tieppo ◊, *collaboratore dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Stefania Mercanzin, Morena Dalla Vera, Marina Liberalato, Paola Masè, Alice Niccolai, Francesca Semenzato, Emanuela Stefanello ◊, Ambra Accorsi ◊, Maria Assunta Aventaggiato ◊, Maria Patrizia Losapio ◊, Filippo Soffiati ◊, Paola Milani *addetta calzoleria*

◊ a termine, in somministrazione o in distacco

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 26, 29 novembre
1 dicembre 2024
opera inaugurale

Otello

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whun Chunga
regia Fabio Ceresa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
22, 24, 27, 30 novembre 2024

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Diego Matheuz
regia Robert Carsen

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice '2004-2024'

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 gennaio 2025

Romeo e Giulietta

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di John Neumeier
direttore Markus Lehtinen

Hamburg Ballet
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7, 9, 11, 14, 16, 19, 23, 25, 28 febbraio 2025

Rigoletto

musica di Giuseppe Verdi

direttore Daniele Callegari
regia Damiano Michieletto

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 21, 22, 26, 27 febbraio
1, 2, 4 marzo 2025

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Renato Palumbo
regia Bepi Morassi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 marzo 2025

Il trionfo dell'onore

musica di Alessandro Scarlatti

direttore Enrico Onofri
regia Stefano Vizioli

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in occasione del 300° anniversario della morte
di Alessandro Scarlatti

Teatro La Fenice
28, 30 marzo, 1, 4, 6 aprile 2025

Anna Bolena

musica di Gaetano Donizetti

direttore Renato Balsadonna
regia Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
2, 4, 10, 13, 15 maggio 2025

Der Protagonist

musica di Kurt Weill

direttore Markus Stenz
regia Ezio Toffolutti

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
16, 18, 20, 22, 24 maggio 2025

Attila

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Leo Muscato

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20, 22, 24, 28 giugno, 1 luglio 2025

Dialogues des carnélites

musica di Francis Poulenc

direttore Frédéric Chaslin
regia Emma Dante

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro dell'Opera
di Roma

Teatro La Fenice
29, 31 agosto, 2, 4, 7 settembre 2025

Tosca

musica di Giacomo Puccini

direttore Daniele Rustioni
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
18, 19, 20, 21, 23 settembre 2025

La Cenerentola

musica di Sergej Prokof'ev

coreografia di Jean-Christophe Maillot
direttore Igor Dronov

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán
3, 4, 5 ottobre 2025

España

coreografie Eduardo Martínez, Antonio Pérez,
Albert Hernández e Irene Tena,
Patricia Guerrero

Compagnia Larreal
Real Conservatorio Profesional de Danza
Mariemma

Teatro Malibrán
10, 11 ottobre 2025

Hashtag

nuova versione 2025
musica di Flavien Taulelle

coreografia di Riyad Fghani

Pockemon Crew

produzione Association Qui fait ça? Kiffer ça!
coproduzione Ville de Lyon,
Région Rhône-Alpes

Teatro La Fenice
17, 19, 21, 23, 26 ottobre 2025

Wozzeck

in versione italiana
musica di Alban Berg

direttore Markus Stenz
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

30 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
31 gennaio, ore 9.30 e ore 12.00 riservata alle scuole
1 febbraio ore 15.30 per il pubblico e le famiglie

Acquaprofonda

musica di Giovanni Sollima
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Eric Eade Foster
regia Luis Ernesto Doñas

Orchestra 1813 del Teatro Sociale di Como

allestimento AsLiCo

Teatro Malibrán
2, 3, 4, 5 aprile 2025

Arcifanfano re dei matti

musica di Baldassare Galuppi
OPERA PER LE SCUOLE

direttore Francesco Erle
regia Bepi Morassi

Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia



Teatro La Fenice

venerdì 6 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 7 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Hervé Niquet

Antoine Dauvergne
Persée: ouverture e danze

Etienne Nicolas Méhul
Sinfonia n. 1 in sol minore

Marc-Antoine Charpentier
Te Deum in re maggiore n.146

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 13 dicembre 2024 ore 20.00
sabato 14 dicembre 2024 ore 20.00
domenica 15 dicembre 2024 ore 17.00

direttore

Charles Dutoit

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n.104 in re maggiore Hob.I:104 *London*

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal nuovo mondo

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

martedì 17 dicembre 2024 ore 20.00
mercoledì 18 dicembre 2024 ore 20.00
concerto di Natale

direttore

Marco Gemmani

Francesco Cavalli
Messa di Natale
(Musiche sacre 1656)

Cappella Marciana

Teatro Malibran

domenica 5 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Christian Arming

Johann Strauss
Il pipistrello: ouverture
Wein, Weib und Gesang! op. 333
Rosen aus dem Süden op. 388
Elfen a Magyar! op. 332 - *Wiener Blut* op. 354

Richard Strauss
Der Rosenkavalier suite per orchestra
dall'opera 59

Johann Strauss
Pizzicato Polka - Egyptischer-Marsch op. 335
Tritsch-Tratsch Polka - Kaiser-Walzer op. 437

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 24 gennaio 2025 ore 20.00
sabato 25 gennaio 2025 ore 20.00
domenica 26 gennaio 2025 ore 17.00

direttore

Alpesh Chauhan

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Darius Milhaud
Le boeuf sur le toit op. 58

Louise Farrenc
Ouverture n. 2 in mi bemolle maggiore op. 24

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 14 marzo 2025 ore 20.00
domenica 16 marzo 2025 ore 17.00

direttore

Enrico Onofri

Franz Joseph Haydn
Il mondo della luna: ouverture

Antonio Sacchini
Chaconne in do minore

Michael Haydn
Sinfonia n. 39 in do maggiore p 31

Joseph Martin Kraus
Olympie: ouverture

Giuseppe Battista Sammartini
Sinfonia in la maggiore j-c 62

Luigi Boccherini
Sinfonia n. 6 in do minore c 519

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

lunedì 24 marzo 2025 ore 20.00

Cappella Musicale Pontificia

musiche di Giovanni Pierluigi da Palestrina

in occasione dell'anno giubilare
e del 500° anniversario della nascita
di Giovanni Pierluigi da Palestrina

Teatro La Fenice

giovedì 3 aprile 2025 ore 20.00
sabato 5 aprile 2025 ore 20.00

direttore e pianoforte

Rudolf Buchbinder

Ludwig van Beethoven
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in si bemolle maggiore op. 19

Concerto per pianoforte e orchestra n. 4
in sol maggiore op. 58

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1
in do maggiore op. 15

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 12 aprile 2025 ore 20.00
domenica 13 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Ton Koopman

Johann Sebastian Bach
Matthäus-Passion BWV 244

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
Piccoli Cantori Veneziani

Teatro La Fenice

venerdì 18 aprile 2025 ore 20.00
sabato 19 aprile 2025 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 30 maggio 2025 ore 20.00
sabato 31 maggio 2025 ore 20.00
domenica 1 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Martin Rajna

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 7 giugno 2025 ore 20.00
domenica 8 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Manlio Benzi

Fryderyk Chopin
Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in fa minore op. 21

Jean Sibelius
Sinfonia n. 5 in mi bemolle maggiore op. 82

pianoforte Giacomo Menegardi
vincitore XXXIX edizione del Premio Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 giugno 2025 ore 20.00
domenica 29 giugno 2025 ore 17.00

direttore

Ivor Bolton

Igor Stravinskij
Pulcinella

Felix Mendelssohn Bartholdy
Sinfonia n. 3 in la minore op. 56 *Scotzese*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 luglio 2025 ore 20.00
domenica 6 luglio 2025 ore 17.00

direttore

Stanislav Kočanovskij

Sergej Prokof'ev
Chout op. 21

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Il lago dei cigni: suite

Orchestra del Teatro La Fenice

Piazza San Marco

sabato 12 luglio 2025 ore 21.00

**La Fenice
in Piazza San Marco**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 5 settembre 2025 ore 20.00
sabato 6 settembre 2025 ore 20.00

direttore

Daniele Rustioni

Gustav Mahler
Sinfonia n. 4 in sol maggiore

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 27 settembre 2025 ore 20.00
domenica 28 settembre 2025 ore 17.00

direttore

Giuseppe Mengoli

Gustav Mahler
Sinfonia n. 6 in la minore *Tragica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 24 ottobre 2025 ore 20.00
sabato 25 ottobre 2025 ore 20.00

direttore

Markus Stenz

Franz Joseph Haydn
Sinfonia n. 100 in sol maggiore Hob:I:100
Militärsinfonie

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 31 ottobre 2025 ore 20.00
domenica 2 novembre 2025 ore 17.00

direttore

Kent Nagano

Jean-Baptiste Lully
Le Bourgeois gentilhomme: ouverture e danze

Franz Schubert
Sinfonia n. 3 in re maggiore D. 200

Richard Strauss
Der Bürger als Edelmann
suite dalle musiche di scena op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice





FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di grande partecipazione che ha accompagnato la rinascita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Nella prospettiva di appoggiare con il proprio impegno materiale e spirituale la nuova vita del Teatro ed accompagnarlo nella sua crescita, nel 1973 si costituì, su iniziativa dell'avv. Giorgio Manera, l'Associazione "Amici della Fenice" con lo scopo preciso di sostenerlo ed affiancarlo nelle sue molteplici attività. Nel tempo, l'originaria Associazione degli Amici della Fenice si è trasformata in Fondazione, la quale ha man mano acquistato una significativa autorevolezza, non solo nell'ausilio e nella partecipazione alle iniziative del Teatro, ma anche con la creazione del "Premio Venezia", prestigioso concorso pianistico nazionale, che ha messo in luce negli anni veri e propri giovani talenti, via via affermatosi nel mondo musicale. A tale continuativa attività (nel 2024 correranno i 40 anni del Premio) si accompagna quella degli "Incontri con l'Opera", conferenze introduttive alle opere in cartellone dell'anno della Fenice, a cura di eccellenti musicologi, musicisti e critici musicali, che vengono chiamati e ospitati dalla Fondazione stessa. A tali specifiche attività si aggiunge una continuativa opera di collaborazione con il Teatro insieme con diverse iniziative musicali rivolte agli Amici iscritti alla Fondazione.

Quote associative

Ordinario € 80 Sostenitore € 150
Benemerito € 280 Donatore € 530
Emerito € 1.000

I versamenti possono essere effettuati con bonifico su
Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo o direttamente in segreteria

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia Tel: 041 5227737

Cda

Alteniero degli Azzoni Avogadro, Yaya Coin
Masutti, Vettor Marcello del Majno, Gloria Gal-
lucci, Martina Luccarda Grimani, Emilio Melli,
Renato Pelliccioli, Marco Vidal, Maria Camilla
Bianchini d'Alberigo, Giorgio Cichellero Fracca
(revisore dei conti)

Presidente Maria Camilla Bianchini d'Alberigo
Presidente onoraria Barbara di Valmarana
Tesoriere Renato Pelliccioli
Segreteria organizzativa Matilde Zavagli Ricciardelli

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico nazionale
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010;
Premio Venezia. Un racconto dei primi 40 anni, a cura di Enrico Tantucci, Venezia, Lineadacqua, 2024.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



Mikhail Bakhtiarov



BLUENERGY

FREUNDENSKREIS DES
TEATRO LA FENICE



Swiss Seaside Foundation



MOTORCLASS

Concessionaria Audi per la provincia di Venezia

zafferano



HAUSBRANDT

TRIESTE 1892



Marsilio



APV INVESTIMENTI



AUTORITÀ DI SISTEMA PORTUALE
DEL MARE ADRIATICO SETTENTRIONALE

Porti di Venezia e Chioggia



**TURKISH
AIRLINES**



VENIZIA

CONSIGLIO DI INDIRIZZO*

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

Maurizio Jacobi

Alessandro Tortato

consiglieri

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Arcangelo Boldrin

Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

** in corso di perfezionamento*



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Bruno Giacomello, *Presidente*

Annalisa Andreetta, *Sindaco*

Pierpaolo Cagnin, *Sindaco*

Fabio Zancato, *Supplente*

Ugo Campaner, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 125 - febbraio 2025
ISSN 1971-8241

Rigoletto

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

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Guido Paduano, Alessandro Roccatagliati, Franco Rossi

Traduzioni
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

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

Supplemento a
La Fenice

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

finito di stampare nel mese di febbraio 2025
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972