

MICHELE GIRARDI

«Thou wouldst make a good fool – Egli è *Delitto, Punizion* son io»:

Due facce di Rigoletto*

Il saggio è tratto da *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, Herausgegeben von Sieghart Döhring und Wolfgang Osthoff unter Miterarbeit von Arnold Jakobshagen, München, G. Ricordi & co., 2000, pp. 153-177.

1. «Tutto il sogetto sta in quella maledizione»

Nel 1850 Verdi ricevette una terza commissione dalla Fenice di Venezia, dopo l'*Attila* (1846) e quell'*Ernani* (1844) che insieme con il Leon di Castiglia aveva ridestato quello di San Marco, simbolo di una città sottomessa ma non ancora doma. Scelse come soggetto *Le Roi s'amuse* (1832) dramma in versi di Victor Hugo, scrittore decisamente sgradito alle monarchie europee, ma l'intenzione fu prontamente osteggiata dalla Direzione centrale d'ordine pubblico con parole forti, poiché la trama ad essa sottoposta era improntata a una «ributtante immoralità ed oscena trivialità».¹ Subito Verdi esercitò forti pressioni su Piave, poeta incaricato del libretto, affinché riuscisse a conservare il carattere e le «posizioni» di un dramma a cui teneva

* Desidero ringraziare Fabrizio Della Seta e David Rosen, che hanno letto la prima stesura di questo saggio e mi hanno dato preziosi suggerimenti per correggerlo e migliorarlo. L'analisi è condotta sulla partitura di *Rigoletto* (Milano, Ricordi, © 1914, rist. 1980), da cui sono tratti gli ess. mus. (la riduzione è in suoni reali).

¹ Il decreto della R. Direzione centrale d'Ordine pubblico viene trascritto in appendice alla lettera di Marzari a Verdi del 1° dicembre 1850, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario

particolarmente, al punto da rifiutare con fermezza ogni proposta alternativa da parte della direzione del teatro. Il suo atteggiamento fu decisivo perché lo stesso Marzari, presidente degli spettacoli della Fenice, si adoperasse per far approvare il progetto, piuttosto che rescindere il contratto che lo legava al compositore.

Per meglio comprendere la portata degli intenti di Verdi val la pena di scorrere sinteticamente le obiezioni dei censori, a cominciare dal divieto di far calcare le scene al Re di Francia Francesco I, dipinto da Hugo come un dissoluto libertino del tutto disinteressato delle sorti dei propri sudditi.² Si rese dunque necessario straniare la vicenda per evitare che, assistendo alle gesta di un sovrano indegno, crescesse il diffuso rancore verso Ferdinando I, imperatore d'Austria, e si risvegliassero i sentimenti irredentisti dell'inquietata cittadinanza veneziana, dopo l'effimera esperienza repubblicana del 1848. Non servì peraltro mutare l'epoca dell'azione (il secolo XVI) ma solo il luogo (da Parigi a Mantova) e il rango del personaggio nobile (da Re a Duca): superfluo precisarne la casata, altra non potendo essere che quella dei Gonzaga. La Mantova del Rinascimento, in fin dei conti, è ancor più adatta della Francia all'intreccio dell'opera, visto che la storia d'Italia è zep-pa di esempi che la rivelano come ambiente estremamente congeniale alla corruzione politico-morale destinata a rimanere impunita.³

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

Il censore aveva disapprovato anche il finale dell'opera: sotto il pugnale del sicario Sparafucile cadeva la stessa figlia di Rigoletto, Gilda, che si sacri-

² Cfr. MARIO LAVAGETTO, *Un caso di censura. Il «Rigoletto»*, Milano, Il Formichiere, 1979, dove l'autore svela con acume i meccanismi di una potenza clericale e cieca.

³ *Lucrezia Borgia* (1833), ambientata presso gli Estensi a Ferrara nel XVI secolo è il diretto antecedente di *Rigoletto* nel melodramma ottocentesco, e Verdi studiò attentamente le numerose novità formali contenute nella partitura di Donizetti, fra cui l'uso drammatico del 'parlante' (cfr. nota 20) nel dialogo tra Rustichello e Astolfo (n. 10 «Scena e Coro»). Lega le due opere anche la comune origine da Victor Hugo, la cui *Lucrezia Borgia* (1833) forma, col *Roi s'amuse*, una sorta di dittico della difformità (qui morale là fisica). Da Hugo (*Angelo, tyran de Padoue*, 1835) fu tratto anche *Il giuramento* di Mercadante

ficava al posto del Duca. Il suo corpo veniva poi rinchiuso in un sacco e consegnato al mandante dell'omicidio. Nell'opinione di Verdi questa era una 'posizione' chiave: in questo modo il buffone non avrebbe ravvisato subito la fisionomia del suo nemico, e la sorpresa nell'aprire il macabro involucro sarebbe stata ancora più atroce. «Ora mi guarda, o mondo!.. / Quest'è un buffone, ed un potente è questo!..»: aveva creduto, e confessato in modo indimenticabile al pubblico, di sconfiggere un signore dispotico e arrogante, ma il peso della cruenta beffa ricade invece su di lui, annientandolo.

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

Tutto il soggetto è in quella maledizione che diventa anche morale. Un infelice padre che piange l'onore tolto alla sua figlia, deriso da un buffone di corte che il padre maledice, e questa maledizione coglie in una maniera spaventosa il buffone, mi sembra morale e grande al sommo grande.⁵

Ma i cattolicissimi censori, uomini di politica e di lettere, non avevano ben calcolato il potere della musica: la parola rimase in alcuni momenti pregnanti del libretto che assunsero un rilievo gigantesco nella partitura, dove Verdi tese un arco semantico a partire dal conciso preludio in Do minore. Esso è costruito su un ritmo puntato, scandito da trombe e tromboni sulla fondamentale, cui gli altri ottoni, insieme a legni e timpani, rispondono con una sesta eccedente che risolve sull'accordo di tonica (es. mus. 1 a).⁶ Indi il declamato si sposta sulla dominante e sfocia in una cadenza,

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

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

⁶ La terza dell'accordo viene raddoppiata al basso: tale procedimento enfatizza la sonorità del Do iniziale di trombe e tromboni e porta all'anomala risoluzione diretta sulla triade di tonica allo stato fondamentale e non in secondo rivolto (I⁶)₄ Eccede le norme anche il fatto che Verdi non impieghi l'accordo eccedente (comunemente noto come «sesta tedesca») con la tradizionale funzione di dominante secondaria in modo maggiore.

seguita da una progressione cromatica che porta al vibrante lamento dei violini nel registro acuto. Questo brano è un puro gesto sonoro che prepara magistralmente lo sviluppo dell'intero dramma: Monterone romperà l'allegria della festa (n. 2) intonando la stessa nota (Do) per scagliare la sua invettiva contro il Duca che gli ha sedotto la figlia, e contro il buffone che gli rifà il verso per schernirlo. La sequenza iniziale viene poi connotata nella scena successiva, quando Rigoletto ripensa a quelle parole rientrando a casa, e sosta declamando «Quel vecchio maledivami!...» (n. 3, es. mus. 1 *b*). L'impianto armonico è pressoché il medesimo, ma da qui in poi la sesta eccedente risolve sull'accordo maggiore e non su quello minore.⁷ Il procedimento sembra enfatizzare un moto dell'animo del protagonista, come volesse scacciare dalla mente un terrore privo di fondamento, quando l'implacabile narrazione sonora del preludio non concedeva speranze, quasi che di una tragedia fosse l'esodo, e non il parodo. Il motto è reso più cupo nella ricorrenza perché confinato nel registro grave (*b*) e meno teso nella scansione metrica rispetto all'inizio dell'opera (*a*):

esempio 1

(a)

I Trbn
I Trbn *p*

II Tr

4 Cor

2 Fag, 2 Trbn

Cimballo

(b)

(Quel vecchio ma le di va mi!)

Vla I

2 Cl

Vla

2 Fag

Vlc

Cb

⁷ Verdi impiega la sesta tedesca in modo analogo a Schubert nelle due battute iniziali e nelle due conclusive di *Am Meer*, n. 12 di *Schwanengesang*, anche se l'unica analogia fra le due situazioni sta nel fatto che in ambo i casi si tratta di una sorta di motto armonico (Cfr. *Franz Schubert's Werke. Kritisch durchgesehene. Gesamtausgabe*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884-97, serie xx, vol 9, 1895, pp. 178-9).

Il protagonista viene bruscamente interrotto da Sparafucile, che diverrà strumento della sua vendetta, ma il motto torna in due punti chiave del successivo monologo di Rigoletto (n. 4, «Scena e duetto»), introducendo la fremente dichiarazione del suo odio verso l'umanità («O uomini!... o natura!...»), e prima che egli entri in casa, per trovare nella braccia della figlia quella pace che il mondo esterno gli nega.

Questi richiami, allusi o precisi che siano, tracciano un arco concettuale che congiunge in modo indissolubile la maledizione di un padre oltraggiato, Monterone, al sicario, all'odio e alla stessa paternità del gobbo. Il preludio è dunque l'argomento di una tragedia incanalata su un percorso obbligato che prosegue nel finale primo, dove il motto s'ode nuovamente quando il buffone torna sui suoi passi mentre i cortigiani stanno per rapire Gilda («Ah, da quel vecchio fui maledetto!»). Subito dopo il grido straziante di Rigoletto («la maledizione!») sigla le ultime battute, in cui il richiamo al motto è affidato a una cellula puntata e la 'parola scenica' emerge in tutta la sua pregnanza (es. 2 *a*):

esempio 2

(a)

ah! la ma le di zio ne!!

(b)

No, vecchio t'in gan ni... un vin di ce avrai!

(c)

Ah! la male di zio ne!

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

Esempio 3

Monterone
(fermandosi verso il ritmo del Duca)

Poi - chè - fosti in - va - no da me ma Je - det - to,

(tutti) *ff*

p

Alla comparsa del genitore che di fronte al ritratto del Duca si dichiara impotente e desolato, perché a nulla la sua maledizione è servita, il buffone si trova nella stessa situazione dell'uomo che poc'anzi aveva atrocemente deriso: lo schema ritmico passa dal padre condotto alla prigione all'altro che raccoglie la missione di vendetta (cfr. es. 2 *b*), creando la prospettiva del finale ultimo. «La maledizione!» è ancora una volta l'urlo di rabbia e dolore che Rigoletto scaglia contro il cielo prima che cali il sipario, e accoglie in sé sia il modello offerto dal finale primo, sia quello ritmico che regge il motto (es. 2 *c*).

2. *Dramatis personæ*

Grazie al reticolo musicale creato dal motto della maledizione, nelle sue implicazioni metriche e armoniche, Verdi scavalcò di slancio ogni censura ponendo in enfasi il concetto che stava alla base del suo dramma, o fu forse il divieto a stimolarne vieppiù l'estro. Ne scaturì una delle sue tragedie più immani, che corre rapida coerente ed implacabile verso la catastrofe, pervasa di un disperato rigore morale. Già in *Luisa Miller*, ma nel romantico contesto dettato dal rapporto fra destino e amore, era emerso il tema del potere (incarnato dall'ambizioso conte di Walter) che opprime le aspirazioni alla felicità dei due amanti. In *Rigoletto* Verdi si spinse molto più in là,

presentandoci una classe dominante fatta da cortigiani amorali, che passano il tempo a spettegolare di amanti e corna, o a tessere trame crudeli.

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

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

Dal canto suo Rigoletto sin dall'inizio fa il possibile per guadagnarsi l'odio di chi lo circonda in palcoscenico e l'antipatia di chi lo guarda dalla sala ma, a differenza dei suoi superficiali nemici, egli ci spalanca l'abisso della propria anima, e le sue confessioni esprimono un infinito tormento interiore. La paternità, sentimento umano e protettivo, lo riscatta solo parzialmente ai nostri occhi, pure non riesce a farci dimenticare la ferocia con cui ha schernito Ceprano e Monterone. Non è dissimile la sua condizione da quella del sicario Sparafucile, che nell'indimenticabile seconda scena del primo atto viene a offrirgli i suoi servigi in una buia calle di Mantova, ed egli ne è consapevole quando intona il monologo «Pari siamo! ... io la lingua, egli ha il pugnale». Perfette 'parole sceniche', perché scolpiscono la situazione in una fulminea sintesi, che è cifra anche della grande «Scena ed aria» n. 9 del secondo atto. Il buffone passa dal sospetto (la lamentosa cantilena iniziale), all'ira («Cortigiani, vil razza dannata!») alla commozione («Ebben io piango»), sino ad umiliarsi di fronte a tutta la corte («Miei signori, perdono, pietate ...»). Ed è proprio questa concentrazione di atteggiamenti, in un arco che ripiega su se stesso (dal più agitato ed imperioso

all'implorazione, sino al lirismo, un po' sentito e un po' di facciata, comunque musicalmente autentico) ad ingigantire l'empito del personaggio che, nel finale secondo, decide di vendicarsi («Sì, vendetta, tremenda vendetta»).

Ma il povero protagonista non ha tenuto nel dovuto conto la diversità dell'animo femminile, e l'amore altruistico di cui una donna è capace, anche se indossa i panni coloriti della prostituta Maddalena, e dunque il Duca si salverà grazie alla passione che accende nella sorella del sicario, e a quella che ha già infiammato l'innocente cuore di Gilda. Verdi aveva dipinto la figlia di Rigoletto con tratti di enfatica ingenuità nel «Caro nome», stucchevole aria cesellata come un merletto dalle colorature, ma di assoluta necessità drammatica:⁸ quella bimba ingenua sino al limite del credibile, dopo aver conosciuto l'amore in modo diverso da come l'immaginava, diviene traumaticamente, prima nella confessione dell'oltraggio subito (il rapimento e la rottura dell'illusione nell'incontro col Duca a palazzo, e chissà che altro ancora: «Tutte le feste al tempio»), poi nel «Quartetto» n. 12 e infine nella «Scena, terzetto e tempesta» n. 13, una donna matura e consapevole, assoluta dominatrice della scena. Quale contrasto con quel Duca da lei amato, smanioso pupazzetto sempre uguale a se stesso, capace solo di affermare nella ballata iniziale che «Questa o quella per me pari sono» e ribadire alla fine il suo credo libertino cantando la celebre romanza «La donna è mobile». Verdi ne vietò l'esecuzione al tenore Mirate alle prove, volendo che fosse udita solo alla prima recita, poiché su questa semplice melodia, facilmente memorizzabile, aveva progettato un formidabile *coup de théâtre*. Nel finale Rigoletto torna alla capanna di Sparafucile per ritirare il cadavere commissionato e si accinge a gettarlo nel fiume, quando dal fondo della scena gli giunge la voce del suo nemico che canticchia proprio quel futile motivo: in quel momento il pubblico assume lo stesso punto di vista del personaggio, e divide la sua atroce sensazione di sorpresa.

«V'ho ingannata, colpevole fui» è una delle frasi più disperate che mai abbia pronunciato una donna verdiana, e tocca così profondamente il cuore da farci sembrare forse l'unico omaggio, del resto doveroso, alle conven-

⁸ Si leggano in proposito le argomentazioni di WOLFGANG OSTHOFF, *Caratterizzazione musicale del personaggio di Gilda*, «Verdi. Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», vol.

zioni dei più il momento in cui, accompagnata dagli arpeggi del flauto, Gilda offre al padre l'unica consolazione per i poveri e i reietti, «Lassù in cielo, vicino alla madre». Quel cielo di delizie incorporee non può esistere per il povero gobbo che, impotente, è messo di fronte al suo totale fallimento.

3. «Una sfilza interminabile di duetti»

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

Scorrendo l'indice dei numeri il dato che balza subito agli occhi è la schiacciante prevalenza di forme dialogiche. Ben cinque sono infatti i duetti (nn. 3-5, 10, 14), di cui tre di fila al prim'atto: in essi Rigoletto compare quattro volte, e in tre casi insieme alla figlia. Si può ben dire che la sua figura venga definita all'interno di un sistema di relazioni col mondo intimo dei propri affetti, in aperta dialettica col mondo esterno in cui talora si specchia, ed è il caso di Sparafucile in cui vede, con orrore, un suo doppio.

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

«Ma in altr' uomo qui mi cangio» sussurra dolcemente prima di rientrare in casa: tuttavia il mondo familiare disattende le sue aspettative, perché Gilda gli disobbedisce ben due volte, prima palpitando per il giovane che incontra nel recarsi in chiesa, e poi non partendo per Verona, ma immolandosi in luogo dell'amato.

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

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

Bell'esempio di *nonchalance*, si direbbe quasi che il compositore voglia accreditare il primato di un impulso proveniente dall'inconscio. Ma già obiettando ai primi strali piovutigli addosso dalla censura, aveva scritto a Marzari

che le mie note, belle o brutte che siano non le scrivo mai a caso e che procuro sempre di darvi un carattere.¹¹

E in seguito manifestò in molte circostanze l'opinione che *Rigoletto* fosse «il miglior soggetto in quanto ad effetto» per le «posizioni potentissime»,¹² «più rivoluzionaria, quindi più giovane, e più nuova come forma e come stile»¹³ dell'*Ernani* (l'altro dramma di Hugo ridotto da Piave). Chiunque abbia avuto a che fare con Verdi sa come nulla egli lasciasse al caso, e questo telaio di dialoghi su cui è intessuta l'azione non trova il solo riscontro nelle peculiarità del soggetto, ma fa parte di un progetto generale.

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

¹¹ Lettera del 14 dicembre 1850, *Ibid.*, p. 111.

¹² Queste due espressioni sono estrapolate da una lettera del 22 aprile 1853 ad Antonio Somma (ALESSANDRO PASCOLATO, «*Re Lear*» e «*Ballo in maschera*». *Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello, Lapi, 1902, pp. 46-7), cui Verdi intendeva affidare il compito di scrivere il libretto del *Re Lear*, dopo la morte di Salvatore Cammarano. Ecco un primo esempio di cortocircuito fra *Lear* e *Rigoletto*.

¹³ Lettera a Piave dell'ottobre 1854, in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, cit., II, pp. 175-6.

4. 'Musica in scena'

Rigoletto è opera di conflitti laceranti. Si può compiere una prima verifica sulla funzionalità di un sistema drammatico costruito su cogenti opposizioni prendendo in esame il modo in cui Verdi ha impiegato un ingrediente tipico del teatro d'opera ottocentesco, la 'musica in scena', cioè concretamente prodotta sul palcoscenico da voci insieme a strumenti (come nel caso, piuttosto frequente, delle bande) o dietro le quinte (oppure in altri luoghi) da voci e/o strumenti.¹⁴ Verdi era solito sfruttare la distinzione delle fonti sonore nello spazio per creare diversi piani narrativi, e lo vediamo sin dal quadro iniziale (n. 2 «Introduzione») interamente occupato da una festa, dove ha inizio una strategia elaborata per imprimere una connotazione specifica all'impianto generale dell'opera: la vita della corte rinascimentale di Mantova diviene il presupposto dei conflitti drammatici che seguiranno. Realistico l'avvio, affidato alla banda che da sola e dietro le quinte, mentre il palcoscenico è sfarzosamente illuminato e pieno di dame e cavalieri, attacca una musica da ballo in La bemolle maggiore. Il primo contrasto è espresso dai differenti piani di sonorità che incarnano due atteggiamenti: alla forza dirompente del conciso e tragico preludio affidato all'orchestra segue il tenue e frivolo motivetto che viene da fuori. Basta questa continuità fra una musica ancora priva di connotazione – solo alla fine della scena verrà, ad inquadrarla, la maledizione di Monterone – e una musica spensierata, volutamente priva di costruito, a garantire ricchezza di sfumature psicologiche. Visibile sul palco, oltre alla banda collocata dietro il fondale, è disposta una piccola orchestra d'archi, composta da due violini, una viola e un contrabbasso, che accompagna le danze. Verdi impiega dunque ben tre fonti sonore, a cui affida uno specifico ruolo drammatico: alla banda quello di far indovinare uno spazio esterno dove tutto è lecito, mantenendo con esso un vivo rapporto di sincronia, e al tempo stesso di accompagnare i recitativi da lontano conferendo alla parola un rilievo asso-

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

luto, all'orchestrina sulla scena il ruolo ufficiale di eseguire le danze più raffinate che incarnano la galanteria di facciata del cortigiano (Minuetto e Perigordino, ambedue francesi, quasi un'indicazione nascosta circa la vera identità del soggetto). All'orchestra in sala, infine, è riservato il compito di accrescere il livello emotivo di certi passaggi, accompagnando la ballata del Duca e il concertato, e di rafforzare l'impatto del momento in cui farà il suo ingresso Monterone.

Sin troppo evidente il debito con il finale primo del *Don Giovanni* di Mozart, con le sue tre danze affidate a tre orchestre sul palco, ma tale relazione ha più che altro un sapore di citazione del più celebre dei luoghi del teatro in musica dedicato al mondo in cui opera un libertino.¹⁵ È altresì importante rilevare che a differenza di Mozart, il quale attua una virtuosistica simultaneità delle danze, sovrapponendo le due ultime al Minuetto iniziale, Verdi sviluppa in una successione diacronica gli eventi, e proprio grazie alle possibilità che gli offre la musica in scena nelle sue coordinate spaziali: ognuna delle fonti sonore impiegate svolge un preciso compito narrativo che la distingue dalle altre.

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

¹⁵ Cfr. PIERLUIGI PETROBELLI, *Verdi e il «Don Giovanni». Osservazioni sulla scena iniziale del «Rigoletto»*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani. Venezia, 31 luglio-2 agosto 1966*

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

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

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

5. Interno vs esterno?

Verdi ricorse alla musica in scena, peraltro in modo tipico, solo nel quadro d'apertura e per gli effetti della tempesta. Tutto il resto del dramma si sviluppa in modo affatto peculiare intorno all'idea di rendere il più manifesto possibile ciò che è o potrebbe restare implicito, cardine di un dramma in cui la stessa visibile difformità fisica serve a mettere in enfasi quella morale. Per realizzare questo scopo sfruttò le peculiarità della musica in scena in relazione alla 'musica di scena' – cioè eseguita con carattere di in-serto nell'azione da uno o più personaggi, o dal coro, e dall'orchestra in buca (come la canzone «La donna è mobile») – dove invece la fonte dell'effetto è, per regola, del tutto palese.¹⁶ Si legga in questa chiave il suo rammarico perché

¹⁶ La categoria generale di «musica di scena» è stata tratteggiata da CARL DAHLHAUS (*Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana. VI: Teorie e tecniche, imma-*

la censura gli avrebbe certo vietato di conservare una «posizione» priva di sottintesi del *Roi s'amuse*: la scena in cui Blanche (Gilda) entra nella camera da letto del Re (Duca).

Il proposito di far interagire esplicito e implicito portò inoltre il compositore con coerenza anche a realizzare un progetto scenico, in cui fossero riuniti anche visivamente interno ed esterno in ben due quadri: la casa di Rigoletto sulla via cieca di Mantova nel primo atto (sc. 7-15, tavola 1) e l'osteria sul Mincio di Sparafucile nel terzo (tavola 2). Fu ostico, in queste due circostanze, il compito dello scenografo Giuseppe Bertoja, che se la cavò, a quanto risulta dai bozzetti e dalle cronache del tempo, piuttosto brillantemente. Il visto che Verdi appose sui bozzetti è un'ulteriore testimonianza della sua volontà di controllare ogni dettaglio, così come le informazioni che otteneva da Piave su come procedevano i lavori (il 21 gennaio 1851: «il giovinetto Caprara [allora macchinista della Fenice – ndr] vuol provarti la sua abilità nei praticabili»).¹⁷ Di particolare importanza è la simmetria con cui in ambo i quadri l'interno fu posto alla sinistra di chi guarda, e l'introduzione del praticabile per rappresentare il terrazzo in cui Gilda canta il «Caro nome». La scena divisa in due parti rifletteva l'idea drammatica dell'opera in cui le due zone si scambieranno i ruoli, da positivo a negativo, nella prospettiva di Rigoletto: l'interno della casa s'identifica col mondo intimo dell'affetto paterno del protagonista, ma il rapimento dei cortigiani, che lo viola, innesta un processo irreversibile che porta all'interno della taverna, dove si compirà la tragedia.

Se la cura per la verosimiglianza indusse Piave a specificare nel dettaglio particolari della scena dell'osteria (giunse a precisare nel libretto, sull'esem-

gini e fantasmi, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 113-6); su di essa è tornato LUCA ZOPPELLI ('Stage Music' in *early nineteenth-century Italian opera*, «Cambridge opera journal», ed. by A. Groos and R. Parker, vol. 2, n. 1, 1990, pp. 29-39). Per una distinzione fra 'musica di scena' e 'musica in scena', si veda MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani» 6, 1990 (1991), pp. 99-145

¹⁷ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, cit., II, p. 100. Sull'uso dei praticabili cfr. MARIA TERESA MURARO, *Le scenografie delle cinque 'prime assolute' di Verdi alla Fenice di Venezia*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani [sul tema «Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo»]*. Venezia, 31 luglio-2 agosto 1966, Parma, Istituto di stu-

pio della didascalia di Hugo, che il muro che divide la scena nel terzo atto «n'è sì pien di fessure che dal di fuori si può facilmente scorgere quanto avviene nell'interno»), non meno grande fu la preoccupazione di Verdi nel rendere più evidente la sua volontà mediante la musica di scena. Perciò anche quando utilizzò «La donna è mobile», canzone libertina del Duca di Mantova, come semplice segnale rivolto a Rigoletto per fargli aprire il sacco che stringe fra le mani, non volle nascondere la fonte dell'effetto, e fece attraversare al Duca visibilmente il fondo del palco cantando. L'effetto è micidiale:

esempio 4

The image shows a musical score for the opera Rigoletto. It features two staves: the top staff is for the Duke (Duca) and the bottom staff is for Rigoletto. The music is in 3/8 time and G major. The Duke's lyrics are: "La donna è mobile qual piuma al vento, muta d'accento e di pensiero. Sempre una quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena). Qual voce!." The Rigoletto part includes the lyrics: "Al l'on da! al l'on da!".

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

6. Benda e sacco

«Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio estrema-

mente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore», così Verdi, in una bellissima lettera a Marzari del 14 dicembre 1850,¹⁸ ribadì uno dei suoi principali motivi d'interesse per *Le Roi s'amuse*. Ancora un'espressione diretta che fa riferimento a un'opposizione fra interno ed esterno, qui fra aspetto ed animo.

Ma ad esprimere tale contrasto di cui l'opera è permeata sono coinvolti anche due oggetti di scena. Quando Rigoletto torna sui suoi passi, colto da cattivi presagi, incontra i cortigiani che gli propongono di partecipare al rapimento della Contessa di Ceprano. È un inganno atroce ma, come dice a Marullo con cui s'intrattiene brevemente a dialogo, «In tanto bujo lo sguardo è nullo», e una palpata alla chiave portagli con l'intento di convincerlo è sufficiente per indurlo a partecipare a quella che crede l'ennesima beffa ai danni di un cortigiano. Abbocca perché la scusa è plausibile: durante la festa egli stesso aveva volgarmente deriso Ceprano, mentre il Duca corteggiava la sua sposa *coram populi* («In testa che avete / Signor di Ceprano?»), gli serve però «una larva» onde mascherarsi. In luogo di essa gli viene stretta al capo una benda che «cieco e sordo il fa» – come c'informano i cortigiani stessi. Quella benda interrompe i contatti col mondo e fa sì che il traumatico ritorno alla realtà, dove i cani s'allontanano con la loro preda, sia mille e mille volte più atroce; inoltre la cecità degli occhi rimanda a quella dell'animo (essendo la sordità meno pertinente a una benda, e qui utilizzata al fine pratico di rendere il protagonista insensibile alle invocazioni d'aiuto della figlia).

Più importanti ancora sono le implicazioni del sacco, al di là di quello che rappresentava per la censura, vale a dire un oggetto in uso a macellai o bottegai, dunque di basso rango, per di più calcato simbolicamente dal piede di un miserabile che schiaccia un nobile. Esso cela per l'ultima volta la realtà alla vista del buffone, e gli consente di vivere per pochi, atroci istanti, una fallace riconciliazione col potere testé umiliato. Dentro al sacco, squarciato con rabbia e ansia indicibile nel riudire il Duca, c'è tutto il mondo dei suoi affetti, c'è quella figlia che sino a quel momento aveva salvato l'intimo del suo animo dall'ostilità del mondo esterno. Il gioco interno/esterno è dunque caleidoscopico, poiché mille fili s'intrecciano in telaio fittissimo: giunge un segnale musicale (la ripresa de «La donna è

mobile») a giustificare l'illusione di Rigoletto, visivamente rappresentata da una ruvida scorza che ricopre una materia palpitante. È come se un moto dell'animo venisse tradotto in evidenza rappresentativa.

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

Si notava come l'ossatura di *Rigoletto* sia fatta di duetti, forma dialogica per eccellenza, ma li si guardi meglio, e vi si scoprirà che manca proprio quel confronto che essi sollecitano, e che solitamente fa lievitare il dramma. Dialogo non c'è di sicuro tra padre e figlia: nel loro primo incontro egli mostra tutta la sua preoccupazione per la precarietà del loro destino, le riversa addosso tutto l'affetto di cui è capace, e le fornisce, non senza esitazioni, qualche scarna informazione su un passato che par quasi non esistere, perché annullato nel presente, l'unico tempo che sembri contare qualcosa per lui. È dato di cui tener conto il fatto che nell'ambito della struttura pentapartita del duetto («0. Scena 1. "Tempo d'attacco" 2. Adagio 3. "Tempo di mezzo" 4. Cabaletta»), la Scena, normalmente in stile recitativo con carattere introduttivo all'azione successiva, sia occupata dal grande monologo «Pari siamo», a sua volta direttamente agganciato all'incontro precedente con Sparafucile, e che il Tempo d'attacco sia segnato dal motivo ottimistico dell'orchestra in Do maggiore, che accompagna l'abbraccio fra padre e figlia: tale gesto imprime al brano seguente il sapore di un'illusione di conforto e pace del tutto irreali.¹⁹

Quando padre e figlia torneranno ad incontrarsi, nell'atto successivo, ben altra è la situazione, e quei fondati timori che agitavano il buffone si sono infallibilmente tradotti in realtà. Qui la struttura è assai complessa, visto che dalla Scena in versi sciolti (con l'eccezione dell'inserito corale dei

¹⁹ Verdi aveva sperimentato l'inserimento di un monologo all'interno della «solita forma de' duetti» nel n. 7 «Gran Scena e Duetto» tra il protagonista e la moglie nel primo atto di *Macbeth* (1847), dove «Mi s'affaccia un pugnall!» occupa una posizione analoga a «Pari siamo», e precede lo sviluppo regolare della forma.

²⁰ A complicare ulteriormente l'articolazione formale di questo duetto, Verdi impiegò nella Scena la tecnica del parlante che, solitamente, distingue le sezioni cinetiche (Tempo d'attacco e Tempo di mezzo): affidò cioè la melodia principale all'orchestra mentre le voci dialogano.

¹⁸ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 110-1.

cortigiani, in versi ottonari)²⁰ si passa direttamente a un lungo 'Adagio' che principia con l'appassionata confessione da parte di Gilda («Tutte le feste al tempio»), una gemma melodica nel genere patetico, tale da commuovere chiunque. Non però il genitore, messo di fronte al fallimento delle sue legittime aspirazioni, che seguita imprecaando:

(Solo per me l'infamia
A te chiedeva, o Dio ...
Ch'ella potesse ascendere
Quanto caduto er'io ... [...])

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

Piangi, fanciulla, e scorrer
fa il pianto sul mio cuor.

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

In questo percorso il Quartetto, in cui il buffone cerca di distogliere la figlia dal sentimento d'amore per il Duca con l'esempio, è ulteriore conferma che non esistono canali d'intesa: l'articolazione per opposizioni incrociate di registri vocali (soprano e baritono contro mezzosoprano e tenore) e di luoghi scenici (l'interno dell'osteria contro la deserta sponda del Mincio) è l'ideale premessa al terzo e ultimo duetto, quando al padre non resta altro da fare che raccogliere dalla morente l'ultima straziante confessione («L'amai troppo ... ora muoio per lui!...»), e di ricevere una vana consolazione.

I duetti padre/figlia sono dunque il cardine di una prospettiva drama-

dine ch'è marchio del suo stato: «Solo, difforme, povero». Col Duca, poi, non ci sono duetti, né avrebbero senso: l'unico momento in cui signore e buffone sono insieme è la festa, quando dividono la scena con tutti gli altri cortigiani e scambiano poche, feroci battute. A differenza del nobile Monterone, il padre plebeo non va apertamente a reclamare giustizia, a prezzo della propria vita, ma agisce come agirebbe il suo signore, pur coi limiti del suo rango.

Peraltro il buffone può solo beffare, e l'unico modo in cui può realizzare i suoi propositi è quello di servirsi del pugnale di un sicario. Per questo l'unico duetto in cui egli intrattiene un reale rapporto di scambio con un altro personaggio dell'opera è quello con Sparafucile, grande pezzo drammatico in cui ogni convenzione salta per aria, essendo costruito su un lungo dialogo in stile parlante: sopra le voci dei due interlocutori scorre una sinistra melodia in Fa maggiore di un violoncello e un contrabbasso. Tutto è scuro, tutto è sinistro: la tessitura degli archi che accompagnano su una figura ostinata, cui si aggiungono nella seconda parte clarinetti e fagotti, non passa mai il Do₃ se non nelle ultime battute, dunque le voci insieme ai due archi gravi si fondono in un mare di cupezza.

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

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

Parole verdiane che sono tutte un programma, specie «senza riguardo a convenienze di sorta»,²¹ adattissime dunque al trattamento formale subito da *Le Roi s'amuse* e da cui sortì *Rigoletto*. Esse peraltro non sono riferite al dramma di Hugo, ma a un soggetto amatissimo da Verdi, che proprio in quegli anni prese più seriamente in considerazione, tanto da incaricare Cammarano di trarne un libretto. Si trattava della *History of King Lear*, e la

²¹ Verdi a Cammarano, 28 febbraio 1850, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 478

prescrizione accompagnava un preciso programma per tale riduzione (una 'selva') realizzato da Verdi stesso, che l'inviò allo scrittore napoletano il 28 febbraio del 1850, proprio nel momento in cui stava più intensamente pensando a Hugo. Si rilegga il titolo di questo paragrafo e vi si accosti l'estratto di una lettera rivolta al librettista muranese, l'8 maggio 1850:

Oh *Le Roi s'amuse* è il più grande sogetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!!²².

La lettera fu scritta due mesi dopo l'altra, ma conosciamo una missiva di Tito Ricordi del 13 aprile 1850 in cui offre a Filippo Danzinger, direttore del teatro di Trieste «una nuova Opera che il sudd.° Maestro [Verdi] sta componendo per me sopra soggetto tratto da una tragedia di Skaspeare [sic]». ²³ Da qui in poi si perdono le tracce del *Lear* sino a che Verdi stesso non informa l'amico Carcano di aver accantonato il progetto, nel giugno dello stesso anno: ora *Le Roi s'amuse* aveva definitivamente preso il sopravvento.

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

Le Roi s'amuse non costituiva una novità per Verdi, l'aveva più di una volta preso in considerazione ritenendolo adatto per un'opera, ma fu solo quando dovette abbandonare temporaneamente il *Re Lear* che se ne innamorò. È troppo immaginoso supporre che la nuova vampata d'entusiasmo per il dramma di Victor Hugo abbia avuto origine dallo stesso impulso creativo che aveva spinto Verdi a cimentarsi con Shakespeare? Il raggio di luce che aveva penetrato i meandri nascosti di *Re Lear* non si è puramente rivolto ad illuminare *Le Roi s'amuse*? Entrambi i drammi vertono sulla paternità. Il buffone di corte è tratto distintivo di entrambi. [...] *Rigoletto* potrebbe anche essere considerato un *Re Lear* mancato.²⁴

²² FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, cit., II, p. 62.

²³ MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 200.

²⁴ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1978; trad. it.: *Le opere di Verdi*, Torino, Edt/Musica, 1985-1988, vol. I, *Da «Oberto» a «Rigoletto»*, p. 528.

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

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

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

Obey you, love you, and most honour you.
Why have my sisters husbands if they say
They love you all? Haply when I shall wed
That lord whose hand must take my plight shall carry
Half my love with him, half my care and duty.
Sure, I shall never marry like my sisters,
To love my father all.²⁵

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

²⁵ *The History of King Lear*, 1.90, in WILLIAM SHAKESPEARE, *The complete Works*, ed. by S. Wells and G. Taylor, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 911.

I loved her most, and thought to set my rest
On her kind nursery. [*to Cordelia*] Hence, and avoid my sight!²⁶

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

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

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

«Pazzo», nell'accezione di Verdi intento a immaginare il proprio Lear,²⁷ corrisponde al *Fool* di Shakespeare: trovo suggestivo che il musicista avesse inserito fra le parti principali proprio il *Fool* che accompagna Lear in tante vicissitudini del *play*, e che avesse immaginato per *Lear*, nella riduzione spedita a Cammarano, un duetto conclusivo tra padre e figlia ambientato nella prigione, scena che manca in Shakespeare. Colpisce soprattutto la frase «Lear senza badare a chi arriva solleva il cadavere di Cordelia».²⁸ Sono

²⁶ *The History of King Lear*, cit., 1.116, p. 912.

²⁷ L'espressione è tratta dal programma del *Lear* inviato da Verdi a Cammarano in allegato alla lettera del 28 febbraio 1850, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., p. 478.

²⁸ *Ibid.*

segni di come nella sua mente maturasse un posto speciale per due luoghi drammatici per antonomasia del *Rigoletto*: il padre che perde l'unico bene autentico, e un buffone che viene elevato di rango.

Di fronte a questa costellazione il Duca di Mantova rivela un'assoluta inconsistenza. Di più: par quasi una sorta di fantasma che abita la mente di Rigoletto. Il rapporto fra signore e padrone viene quasi rovesciato, rispetto a Shakespeare dove

Lear parla con un affetto curiosamente intimo e senza riguardo per la dignità, quasi che le parole del Buffone fossero una sua allucinazione [...]; ed è vero che il Buffone funge praticamente da seconda personalità esternata dal re.²⁹

Rigoletto, invece, contiene in sé sia *il*/comico sia *il*/tragico, mentre il suo contraltare rappresenta solo *il* brillante. La mediazione di Hugo stesso, nella recezione di Shakespeare, mi sembra decisiva, specie quando afferma che

Shakespeare, c'est le drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de la poésie, de la littérature actuelle.³⁰

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

²⁹ WILLIAM EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto & Windus, 1953³; trad. it.: *Sette tipi di ambiguità*, Torino, Einaudi, 1965, p. 97.

³⁰ VICTOR HUGO, *Préface à Cromwell*, Paris, Garnier Flammarion, 1968, p. 75. Sul ruolo di mediatori tra Shakespeare e la cultura italiana di Victor Hugo e del figlio François-Victor cfr. JAMES HEPOKOSKI, *Boito and F.-V. Hugo's «Magnificent Translation»: A Study in the Genesis of the «Otello» libretto*, in *Reading Opera*, ed. by A. Groos and R. Parker, Princeton, Princeton University Press, 1988, pp. 34-59; MICHELE GIRARDI, *Fonti francesi del «Falstaff» e alcuni aspetti di drammaturgia musicale*, in *Arrigo Boito*, atti del convegno nel centocinquantenario della nascita, a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 395-430 (trad. inglese: *French Sources of «Falstaff» and Some Aspects of Its Musical Dramaturgy*, «Opera Quarterly», vol. 11/3, 1995, pp. 45-63).

sivo il Duca dichiara:

Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel? ne' brevi istanti, prima
Che il mio presagio interno
Sull'orma corsa ancora mi spingesse!...

Ed è significativo che questa scena sostituisse quella tratta direttamente dal dramma originale (per il prevedibile divieto della censura), in cui Blanche entra nella camera del Re: sono Piave e Verdi, dunque, che lo spingono a tornare verso la casa del buffone. Il Duca, peraltro, non deve far fatica per ritrovare la sua 'amata', vista la devozione dei suoi scherani, e avrà ben modo di consolare atrocemente *il pianto della sua diletta*.

Rigoletto è dunque più che il rovescio di un *Fool*, mi pare un matto che è *un re*, per mutuare le parole tratte dalla riduzione verdiana del *Lear*: concepisce un piano di vendetta contro un signore inconsistente, si conquista un livello di dignità versando lacrime, sudore e sangue, e se la maledizione lo stronca, tuttavia non cancella tutto il travagliato processo che lo porta ad esclamare: «O come invero qui grande mi sento», immerso nei lacerti di una tempesta che malintende.

Ben altro effetto aveva avuto la tempesta nell'animo di Gilda, il baluginare di quei lampi accompagnava il tumulto del suo animo, vero pedale tragico per un gesto nobile come il sacrificio. Una decisione eroica presa nel contesto di una natura nemica, di fronte a una miserabile stambergia, mentre in orchestra risuonano accordi gravi, con le quinte vuote in guisa di bordone. Un clima musicale di depravazione che Wolfgang Osthoff ha mirabilmente descritto, paragonando quegli accordi che si muovono esitanti, punteggiati dal suono stridulo dell'oboe, come l'evocazione di un suono di ghironda («*Drehleiermusik*», es. 5 a):³¹

³¹ WOLFGANG OSTHOFF, *Verdis musikalische Vorstellung in der Szene III, 4 des «Rigoletto»*, in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma/Milano, Istituto di studi verdiani/Ricordi, 1987, pp. 57-73. La ghironda, nel rinascimento, era chiamata «viola da orbo», perché veniva di norma usata da suonatori ciechi per accompagnare il canto. Tornata in auge come strumento pastorale presso l'aristocrazia francese nel XVIII secolo, ridivenne strumento popolare nel secolo successivo, e come tale fu immortalata da Schubert nel *Leiermann*, ultimo *Lied* della *Winterreise* (1822), e da Donizetti, in *Linda de Chamounix* (1842).

Esempio 5

Ciò che caratterizza l'attacco e il successivo sviluppo di questa 'Scena' è il piede dattilico (- 0 0) che imprime un pigro movimento a una catena d'accordi statici su cui si scateneranno gli elementi, e che regge anche le voci del coro che vocalizza a bocca chiusa (es. 5 b). Torniamo al primo duetto tra padre e figlia, e precisamente alla cabaletta «Veglia, o donna», per cogliere un suggestivo arco che attraversa la partitura e, al tempo stesso, l'intera azione drammatica:

esempio 6

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

Ma si noti inoltre, riguardando l'es. 6, come la successione di dattili e spondei (–○○–) abbia un celeberrimo precedente in Beethoven, autore amatissimo da Verdi e a lui consentaneo, per l'espressione assoluta di valori drammatici nella musica:³²

esempio 7



Quella sezione del duetto è intrisa di una tragica ironia: la raccomandazione alla serva corrotta, intonata con voce soave quale in nessun altro momento dell'opera gli sentiremo, suona come il più cupo presagio del Rigoletto-padre, che sa già dentro di sé che perderà la figlia. In riva al Mincio, atmosfera a entrambi fatale, nutrita di un gesto d'amore assoluto,

c'è un barlume di civile speranza, perché Gilda è indotta al sacrificio nel vedere il pianto rigare le gote di una prostituta come Maddalena («Che! piange tal donna!... Né a lui darò aita!...»). Ma proprio quel presagio nato all'interno delle pareti domestiche, altrimenti sicure, si sta avverando. Il riferimento a Beethoven, che reputo consciamente attuato da Verdi (es. 8 b), è volto allo schema ritmico su cui si sviluppa il corto motivo dal passo implacabile (es. 8 a):

esempio 8



Una cieca ostinazione di Rigoletto che è tratto distintivo dell'opera ed è ineluttabile come il suo destino, qui tradotto in una penetrante quanto raffinata metafora sonora. «Ah mio ben solo in terra»: se Lear ha tutto e tutto lascia, Rigoletto ha solo una figlia, ma la sua perdita è più radicale, più romantico il suo agire, e altrettanto tragica e oscura la conclusione.

La Maledizione: forse il nobile Monterone, tonante 'convitato di pietra', uscirà dal carcere, ma l'umile reietto non può evitare il proprio destino – ed è questo il messaggio pessimistico che ci giunge da *Rigoletto*. La fiducia in un ideale di riscatto da questo momento lascia Verdi per sempre, segno che il suo laicismo sta per divenire radicale. Quella sorte che sfascia un uomo predestinato prenderà aspetti più concreti, vestendo gli abiti da sera dell'ipocrita società borghese che accelera il disfaccimento di Violetta Valéry, o la tonaca del Grande Inquisitore, emblema del cupo potere clericale che annienta Elisabetta e Don Carlos, o il costume ieratico di Ramfis, gran sacerdote che condanna Radames e Aida. Contro di essa, in un utopico tentativo di riconciliazione, il soprano del *Requiem* invocherà «Libera me».

³² LUDWIG VAN BEETHOVEN, VII^e Symphonie, Paris, Heugel & Cie, © 1951, p. 68.