



4 e 7 luglio 2009

Rigoletto

progetto

Teatro Sociale
di Como
ASL ECC.



promosso con



in collaborazione con



Regione Lombardia
DIRETTORE REGIONALE
MILANO - VIALE DELL'INDUSTRIA 1



Comuni di Como
Como

con il sostegno di



si ringrazia



Provincia
di Como





Parco di Villa Olmo

sabato, 4 luglio 2009 - ore 21.30

martedì, 7 luglio 2009 - ore 21.30

RIGOLETTO

Melodramma in tre atti. Musica di **Giuseppe Verdi**. Libretto di Francesco Maria Piave, dal dramma *Le roi s'amuse* di Victor Hugo.

Prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 11 marzo 1851

Duca di Mantova

Rigoletto

Gilda

Sparafucile

Maddalena

Giovanna

Il Conte di Monterone

Marullo

Matteo Borsa

Il Conte di Ceprano

La Contessa di Ceprano

Paggio

Ivan Magri

Leo An

Jessica Pratt

Mauro Corna

Alessandra Volpe

Paola Modicano

Valdis Jansons

Francesco Landolfi

Alessandro Mundula

Alessandro Calamai

Sara Palana

Barbara Volta

Direttore

Alessandro D'Agostini

Regia, scene e costumi

Ivan Stefanutti

Light designer

Sandro Dal Pra

Maestro del coro

Antonio Greco

Coro As.Li.Co.

Orchestra 1813

Allestimento Teatro Sociale di Como-As.Li.Co.

VENENDO MI VIDE ALCUNO?

... Mirate.
Fu da noi stessi addotta or qui. Miratela...
(Ve' come tutto osserva!)...
Qual gioia feroce balenarvi negli occhi vegg'io!...
(Quel ch'ei tenti non lasciamo di osservare).

Come in una lezione di anatomia, corpi messi a nudo sono sezionati da occhi di persone vestitissime che non agiscono direttamente se non come osservatori.

C'è freddezza. Non c'è piacere. È un voyeurismo malizioso e distaccato.

Non è la magia del fare, ma del guardare fare. Osservare e non partecipare.

Rigoletto fa parte di questo mondo.

Ognuno ha i suoi segreti. Rigoletto ha i suoi.

Bisogna tenere nascosto tutto quello che è legato all'emozione vera e profonda.

Il non esporsi è una difesa forte. Essere come gli altri ti rende meno sospetto.

A Rigoletto non costa fatica: in fondo anche lui è un cortigiano, osservante convinto delle regole imposte dal Duca.

Il Duca, ispiratore e tiranno di questa comunità, è l'unico, autorizzato da se stesso, a «fare». Per lui «questa o quella» sono a pari livello, cioè assolutamente indifferenti.

Gilda è lontana dal palazzo. Protetta dagli sguardi indiscreti?

Un'illusione! Gli occhi dei cortigiani non conoscono ostacoli.

Cortigiani... vite di riflesso con frustranti desideri mai appagati.

Li ritroviamo ancora assieme nella notte per spiare prima di rapire.

È il rapimento di un corpo, non di una persona.

Tutto questo per poi stare ad origliare dietro la porta della camera del duca.

‘L'osservare non visti’ è un'abitudine diffusa.

Verso la conclusione della storia sono Rigoletto e Gilda a spiare dentro la taverna i giochetti del Duca con Maddalena.

Il guardare morbosamente con cinismo erotizzato è argomento che attraversa tutte le epoche. Partendo dalle lezioni di anatomia rembrandtiane, l'argomento è stato raccontato in tutti i settori dell'arte. Pittura, scultura, letteratura e poesia. Lo troviamo anche nel cinema, da Fritz Lang fino all'ultimo Kubrick di *Eyes Wide Shut*, in cui si mostra una festa orgiastica organizzata da una 'corte' segreta di oggi. Ultima arrivata, la televisione, ha inventato il *reality show*, evidenziando il diffuso desiderio di spiare rimanendo fuori fisicamente da ogni coinvolgimento. Internet, poi, ne ha aggiornato le modalità.

Ebbene, Osserva dunque.

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

Io tremo... È umano corpo!...

(Osserva per la fessura.)

L'inferno qui vedo!

(a Gilda che avrà tutto osservato ed inteso)...

Venendo mi vide alcuno?

Ivan Stefanutti



RIGOLETTO: UN'IPOTESI INTERPRETATIVA

Rigoletto è indiscutibilmente una delle opere più conosciute di Giuseppe Verdi.

Ma a quale opera siamo oggi avvezzi, sia da un punto di vista interpretativo sia da quello sonoro-timbrico?

La domanda non è oziosa, soprattutto se si esaminano per quali tipologie d'artisti furono concepiti i ruoli dell'opera, se si pensa a quali e quanti strumenti effettivamente comprendeva la compagine veneziana del Teatro alla Fenice nel 1851, se si studiano le prassi di esecuzione che si adottavano, almeno in linea generale, a metà Ottocento in un teatro d'opera italiano. Si delinea dinanzi ai nostri occhi ben presto un panorama affascinante, tuttora solo vagamente esplorato, e quasi esclusivamente in sede di studi teorici: pressoché mai tentato in ambiti esecutivi.

Da diverso tempo ormai mi sono rivolto a studiare i diversi aspetti musicali dell'opera ottocentesca e sono convinto che sia assai interessante oggi proporre un'ipotesi interpretativa che riparta da ciò che noi sappiamo, per mezzo di documenti diretti e indiretti, delle prassi esecutive vigenti nell'Ottocento musicale italiano, per elaborare poi un'interpretazione che proprio su queste basi storiche trovi fondamento. Questa idea ha animato tutto il lavoro che abbiamo svolto assieme agli artisti che interpretano oggi i personaggi di *Rigoletto*, insieme all'Orchestra 1813.

Le sorprese, soprattutto per un'opera così 'popolare', sono dietro ogni angolo: a cominciare dalle **indicazioni metronomiche** di tempo fornite dallo stesso compositore, che annotò scrupolosamente le proprie volontà, pagina dopo pagina. Alcuni brani, rispetto alle esecuzioni correnti, sono molto più lenti, altri assai più rapidi: di ognuno l'interprete è obbligato, proprio sulla base della 'velocità' fissata in tutta evidenza dal compositore, a rintracciare il senso drammatico-musicale, l'intenzione che la anima.

E qui si spalancano dei veri e propri mondi: la sortita del Duca di Mantova («Questa o quella per me pari sono»), spesso oggi cantata con spavalderia in un tempo assai rapido, al tempo prescritto da Verdi diventa una ballata galante e, come precisa del resto lo stesso compositore, da cantare «con eleganza», ovvero con sfumature di colore, con un'arte speciale del 'porgere la parola', che la ricollegano alla tradizione del 'canto di grazia' di epoca rossiniana (da cui proveniva del resto il primo interprete del Duca, il tenore Raffaele Mirate). Seguendo le accurate indicazioni dello spartito, il ruolo di Gilda smette ogni aspetto 'virtuosistico', mentre questo personaggio acquista una tinta di liricità malinconica, quasi belliniana; la scena corale precedente il rapimento di Gilda assume, invece, al tempo lento voluto da Verdi, un'atmosfera tetra, quasi grottesca, che sembra ispirata direttamente dalle pagine di Hugo.

E poi l'**Orchestra**. A Venezia, Verdi aveva a disposizione un organico ben differente da quello che in genere si adotta oggi: un diverso equilibrio fonico nei settori gravi degli archi (a Venezia Verdi disponeva di appena tre violoncelli!); il cimbasso al posto della tuba, che invece troppo spesso oggi si adotta e contro il cui uso Verdi spesso si espresse veementemente; un modo di suonare totalmente diverso da quello di oggi, come si evince da trattati strumentali di metà secolo. Proprio per questo, abbiamo adottato tutta una serie di modalità esecutive (uso parsimonioso del vibrato, rispetto delle proporzioni orchestrali e degli equilibri sonori, ripristino della pianta originale dell'orchestra della Fenice nel 1851) che intendono ricreare un suono quanto più vicino a quello che Verdi ed i suoi contemporanei conoscevano e per il quale scrivevano.

Sono andato personalmente a rintracciare infine le differenze tra le parti dell'orchestra, gli autografi verdiani e le prime edizioni corrette dall'autore. Ma con la consapevolezza che qualsiasi edizione critica serva sempre e comunque solo da punto di partenza (sicuramente più fondato e fondante di altri) per elaborare una linea interpretativa.

Troppo spesso si pensa che adottare un'edizione critica o delle prassi esecutive sia principio e fine di un'interpretazione musicale. Non può essere così, dal momento che interpretare la musica non può ridursi solo ad adottare uno stile interpretativo o una 'versione originale' di una partitura. Per sua natura la musica è infatti un fenomeno complesso, capace di parlare a molteplici livelli, sia per chi la ascolta sia per chi è chiamato ad eseguirla. E come tale va compresa e riprodotta dall'interprete.

È anche vero che aderire alla lettera ad un testo 'originale' non porta di per sé al risultato di dar vita ad un'esecuzione storicamente plausibile di un'opera. Si prenda il caso delle cosiddette **puntature**, ovvero di quelle variazioni introdotte dai cantanti, spesso solo per sfoggiare un acuto: di frequente, per rispetto (cieco) del testo, esse vengono tutte espunte *per principio*.

Ma un *Rigoletto* integralmente 'senza acuti' costituirebbe comunque un falso storico!

In un'epoca infatti in cui l'opera era un fenomeno vivo che ruotava attorno alle figure dei cantanti, in cui erano costoro spesso a dettar legge su tempi e variazioni musicali e in cui non esisteva ancora la figura di un unico direttore integralmente responsabile delle scelte artistiche di un'esecuzione, le puntature costituivano un fenomeno del tutto inevitabile; in alcuni casi sappiamo che vennero tollerate dallo stesso Verdi.

Ovviamente la tradizione interpretativa ci ha consegnato diversi tipi di puntature: ve ne sono di belle e di utili: utili perché permettono al cantante di lasciar 'sfogare' la propria voce; utili, perché no?, anche perché permettono al pubblico di ammirare la sua arte. Ve ne sono anche di meno belle o di inutili. Ve ne sono poi alcune che addirittura snaturano ed alterano la struttura stessa dell'opera.

Due esempi, entrambi relativi al personaggio di *Rigoletto*: la nota sol che spesso si introduce alle parole «È follia» prende il posto del mi originale scritto da Verdi, che è però la nota che caratterizza il personaggio di Gilda (che *Rigoletto* sta per incontrare): quel mi ha quindi una importante funzione introduttiva alla scena che seguirà. Allo stesso modo, il mi bemolle, che i baritoni spesso cantano sulle parole «Un vindice avrai», sostituisce un do scritto dall'autore, che è la nota caratteristica di Monterone e della sua maledizione: e proprio a Monterone *Rigoletto* si rivolge, pronunciando quelle parole. In questi casi, la lezione di Verdi, benché diversa da quanto siamo abituati spesso a sentire per tradizione, si deve rispettare, a mio parere, senz'ombra di dubbio.

In conclusione, l'idea base che ha animato il lavoro comune degli artisti in questo ambizioso progetto-*Rigoletto* è quello di riprendere quanto più possibile una pratica esecutiva, una dimensione timbrico-sonora tipica di metà Ottocento e che perciò sia più vicina all'immaginario sonoro del suo autore; e riprenderla come uno stimolante punto di partenza, con lo scopo di riportare ancora una volta, su queste basi, alla 'vita del palcoscenico' i personaggi e la vicenda di una delle opere più innovative di Giuseppe Verdi: di una partitura che, forse, ancora custodisce insospettati, sconosciuti tesori.

Alessandro D'Agostini



«È UN AFFAR SERIO, SERIO SERIO ASSAI» RIGOLETTO PRIMA DELLA PRIMA

Sei disposto a venire a Busseto? [...] potremo travagliare. Bada bene t'invito a travagliare perché questo soggiorno non somministra divertimenti. Qui si mangia, e si dorme, e si lavora; ho due cavallini per fare una passeggiata e *voilà tout*.¹

Ci sembra quasi di vederlo il fido librettista Francesco Maria Piave che, ricevuta questa lettera da Verdi e fatte alla svelta le valigie, si prepara a partire per Busseto, per quello che certo si prospettava – e le parole di Verdi nella sua ruvida franchezza non lasciano spazio a fraintendimenti – come un soggiorno di duro lavoro. D'altronde non c'era tempo da perdere: per il compositore si trattava di una primavera molto intensa dal punto di vista creativo. Era il 29 maggio 1850. Bisognava completare *Stiffelio* (per Trieste) e contemporaneamente mettersi a lavorare ad una nuova opera commissionatagli dal Teatro La Fenice di Venezia (la terza, dopo *Ernani* e *Attila*) da rappresentarsi tra il carnevale e la quaresima del 1851. Per il soggetto di questa nuova opera, Verdi aveva già da tempo le idee chiare: era rimasto folgorato dalla lettura del dramma di Victor Hugo, *Le Roi s'amuse* (rappresentato con sonoro fiasco a Parigi nel 1832, subito censurato e ritirato dalle scene per il suo soggetto scandaloso) e si era convinto della sua assoluta efficacia drammatica. In una lettera dell'8 maggio 1850 indirizzata a Piave il tono è entusiastico:

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

Il paragone con Shakespeare, ovvero con il drammaturgo più amato da Verdi, da sempre autore di riferimento per il suo modo unico di scandagliare ogni insondabile piega delle passioni umane, dà il segno di quanto il compositore credesse nelle potenzialità lirico-drammatiche della pièce di Hugo e in particolare nel personaggio del buffone Triboulet che incarnava ai suoi occhi quella mescolanza di comico e tragico, di meschino e sublime che caratterizza tante figure shakespeariane. Eppure l'entusiasmo e la tenacia, quasi l'ostinazione con cui Verdi comincia a lavorare a questo soggetto - e di cui rimane testimonianza nell'affascinante epistolario verdiano - dovranno scontrarsi con una lunga e tormentata serie di difficoltà dovute dapprima ai problemi economici, poi superati, che la Presidenza della Fenice dovette affrontare dopo il mancato assegnamento dei fondi per la stagione 1851-1852, e poi soprattutto alle severe riserve della censura veneziana. Del resto, lo stesso Verdi aveva presagito, da esperto uomo di teatro qual era, le perplessità e i probabili divieti cui un dramma come *La Maledizione* (questo fu il titolo inizialmente prescelto da Verdi per l'opera che poi diventerà *Rigoletto*) poteva esporsi, così come si deduce dalla sua preoccupazione espressa in una lettera a Piave:

[...] avrei un altro soggetto [sic] 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 è Triboulet [...].

Le prime avvisaglie di un probabile rifiuto dell'opera da parte della censura, preoccupata da un soggetto considerato troppo scabroso, arrivano sul finire di quella estate trascorsa da Verdi e Piave a Busseto. Le cose sembrano subito mettersi per il peggio. Il librettista, con il costante sollecito di Verdi, inizia così una laboriosa opera di mediazione con la Direzione della Fenice e poi con il Governatore dell'Ordine Pubblico di Venezia per ottenere il permesso per la messa in scena dell'opera. Fu così che i mesi precedenti la prima di *Rigoletto* furono costellati da ripensamenti, da mutamenti al libretto originale e da una fitta ed infuocata corrispondenza che mette perfettamente in luce quanto il 'sistema' del teatro d'opera





dell'Ottocento si nutrì di affannosi percorsi di mediazione, compromessi e aggiustamenti che coinvolgevano di volta in volta compositori, direttori di teatro, impresari, librettisti, cantanti...

Cosa fu a creare tanto scandalo? Cosa di quel dramma che tanto appassionava Verdi urtò la sensibilità della censura? Siamo nell'Italia del post-quarantotto e certo è difficile far digerire un soggetto in cui si parla di un re libertino che frequenta squallide taverne e importune fanciulle di basso lignaggio (nella prima versione il personaggio del libertino è incarnato dal re Francesco I). Ma, benché Piave si affaticasse a rassicurare tutti sulla liceità politica del soggetto, era il piano morale quello che più preoccupava i censori. Ad esempio proprio non fu tollerata la scena, ritenuta troppo offensiva nei confronti dell'autorità politica, in cui il re si trovava faccia a faccia nella sua stanza con la concupita Bianca (Gilda nella versione finale): una rappresentazione troppo scoperta della violenza che si sarebbe consumata in appartamenti reali. C'era poi un'altra faccenda che preoccupava i censori, ovvero il sacco nel quale sarebbe stato avvolto il corpo di Gilda morente, un particolare troppo crudamente realistico su cui lo stesso Piave aveva espresso delle riserve.

Nel corso dell'intera incresciosa vicenda Verdi si mostra molto risoluto, ma sa che a qualcosa deve pur rinunciare. Scrive subito a Piave dicendosi deciso a concedere la soppressione della scena del re nella stanza con Bianca (una rinuncia non da poco!), ma a non cedere su altri dettagli, tanto meno al sacco che avvolgerà il corpo morente di Gilda nel finale. Tutto invano. Dalla Direzione Centrale d'Ordine Pubblico arriva, con data 1 dicembre 1850, una lettera con il divieto assoluto di rappresentare l'opera. Ma ciò che fa infuriare Verdi – possiamo supporre – sono alcune righe di deplorazione nei confronti del librettista e del 'celebre Maestro' per non aver 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*». Verdi si sfoga con Piave (che ritiene responsabile del mancato permesso di rappresentazione) e scrive a Ricordi per informarlo dell'accaduto con tono scoraggiato («Grossi guai a Venezia per la nuova opera. È un affar serio! Focci non scriverò più [...] È un affar serio, serio serio assai!!!»). Si tenta una nuova via. Piave cerca di mediare e scrive un nuovo libretto dal titolo *Il Duca di Vendôme* che presenta significativi cambiamenti nella struttura drammaturgica: niente gobba sulla schiena di Rigoletto, niente sacco nell'ultimo atto, il duca è diventato un uomo celibe e non più libertino, l'effetto della maledizione è stato assai ridimensionato. Il libretto passa il vaglio della censura, ma non quello di Verdi che risponde alla Presidenza della Fenice con una lettera che a buon ragione è stata definita come «una lezione di drammaturgia fra le più incisive del suo epistolario». Vale davvero la pena di leggere queste righe:

[...] ho avuto ben poco tempo per esaminare il nuovo libretto: ho visto però abbastanza per capire che ridotto in questo modo manca di carattere, d'importanza, ed infine i punti di scena sono divenuti freddissimi – [...] Nella scena V dell'Atto I l'ira de' Cortigiani contro Triboletto non ha senso – La maledizione del vecchio così terribile e sublime nell'originale, qui diventa ridicola perché il motivo che lo spinge a maledire non ha più quell'importanza, e perché non è più il suddito che parla così arditamente al re. Senza questa maledizione quale scopo, 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 sorta dal suo nascondiglio, senza di ciò impossibile questo Dramma. [...] Non capisco perché siasi tolto il sacco: cosa importava alla polizia del sacco? Temono l'effetto? Ma mi si permetta di dire, perché ne vogliono sapere in questo più di me? Chi può fare da Maestro? Chi può dire questo farà effetto, e quello no? [...] Tolto questo sacco non è probabile che Triboletto parli una mezza ora con il 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 quale 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 che rappresentate 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 dirà che le note possono stare egualmente su questo dramma, io rispondo che non comprendo queste ragioni, e dico francamente che le mie note 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.

La profondità della concezione drammaturgica, l'idea di teatro di Verdi, frutto di un'esperienza sempre maturata 'sul campo', emerge da queste parole con un'evidenza tale da costringere tutti gli attori di questa tormentata vicenda ad un ripensamento. Dopo vari tentennamenti, Piave e Guglielmo Brenna (segretario della Fenice) decidono di partire alla volta di Busseto per trovare un accordo che soddisfi Verdi. Fervono ulteriori discussioni, ma l'accordo viene finalmente raggiunto: il re Francesco diventa il Duca di Mantova, il luogo dell'azione si sposta dalla corte di Francia alla corte di Mantova, i personaggi assumono i nomi che oggi conosciamo. La famosa scena di Francesco in camera di Bianca viene effettivamente tagliata, come già accennavamo, ma il resto (gobba, sacco e l'integrità dei caratteri per cui Verdi aveva duramente lottato) rimane intatto. Una battaglia lunga, ma vittoriosa. Messi a punto ancora una serie di particolari inerenti la versificazione e altre questioni - non meno spinose - che riguardavano il cast, ed ottenuta l'ultima e definitiva approvazione dalla censura, Piave può annunciare in una lettera a Verdi il 26 gennaio, con un sollevato *Te Deum Laudamus*, il concludersi positivo di tutta la vicenda. Finalmente *Rigoletto* sarebbe andato in scena.

Rigoletto, universo claustrofobico di felicità mancata

Il successo trionfante della prima di *Rigoletto* avvenuta l'11 marzo 1851 alla Fenice ripagherà ampiamente Verdi di tutte le difficoltà incontrate nei mesi precedenti. Benché l'opera continui a circolare nei vari stati italiani con titoli sempre diversi (*Viscardello*, *Lionello*, *Clara di Perth*), a causa degli ostacoli posti dalla censura, il giudizio positivo è pressoché unanime. Come annota l'anonimo critico della «Gazzetta di Venezia», l'opera lascia «sopraffatti dalle novità: novità nel soggetto; novità nella musica, nello stile, nella stessa forma dei pezzi». E non c'è dubbio che *Rigoletto* rappresenti uno spartiacque importante nella carriera e nello stile operistico di Verdi, soprattutto per quanto riguarda la sua incessante ricerca verso un linguaggio operistico che, pur rispettando fino in fondo le 'convenzioni' melodrammatiche ottocentesche, permetta un fluire più disteso ed efficace della materia drammatica. Era questa la grande scommessa che Verdi perseguiva e che egli riuscì a vincere mettendo, per così dire, vino nuovo in otri vecchi, piegando cioè ad una nuova flessibilità le forme tradizionali e saldandole il più possibile alla situazione drammaturgica nelle quali si inserivano. Basterà accennare ad esempio al modo in cui Verdi tratta la forma del duetto. Esso assume proprio in quest'opera un'importanza centrale come lo stesso Verdi sottolinea in una lettera a Carlo Antonio Borsi dell'8 settembre 1852: «Ho ideato *Rigoletto* quasi senz'arie senza finali, con una filza interminabile di Duetti perché così ero convinto». Il momento del confronto diretto, spesso conflittuale, tra due personaggi, viene realizzato in quest'opera facendo agire sullo sfondo personaggi secondari che da un lato servono a rendere meno statico il duetto, dall'altro a non congelare l'azione, ma anzi a farla procedere in maniera serrata. È il caso del duetto del I atto tra *Rigoletto* e *Gilda* in cui si inserisce sul finale una terza voce, quella di *Giovanna*, a cui *Rigoletto* si rivolge nella cabaletta «Veglia o donna», oppure il duetto del II atto tra *Gilda* e il Duca durante il quale, poco prima della rivelazione del 'caro nome' di *Gualtier Maldè*, la scena si affolla di cortigiani che preparano il rapimento di *Gilda*, creando così un forte punto di sutura tra un momento lirico molto intenso (la scena d'amore) con uno dei momenti nodali dell'azione (il rapimento della figlia del buffone). In questo modo i singoli pezzi vengono a saldarsi in un *continuum* drammatico compatto, necessario secondo Verdi a realizzare quello che lui chiamava l'«effetto», ovvero la realizzazione della massima efficacia drammatica.

In altri casi è un semplice motivo ad assumere una valenza drammaturgica straordinaria. È il caso della notissima canzone «La donna è mobile», la cui melodia Verdi tenne in gran segreto fino a far giurare al tenore *Raffaele Mirate*, primo interprete del Duca, di non farsi sentire da alcuno mentre la studiava, né di canticchiarla per strada. Il Duca canta questa canzone la prima volta nella taverna di Sparafucile, ma essa ritorna come un'eco tragica anche nel finale quando *Rigoletto*, stordito da quella che all'inizio crede «un'illusione notturna», si rende conto che la persona che è in quel sacco non può essere il Duca. Ma forse il momento in cui la musica mostra in maniera efficacissima tutta la sua funzionalità drammatica è il notissimo quartetto del III atto «Bella figlia dell'amore». In un punto nodale dell'intera vicenda, ovvero quando *Gilda* scopre dolorosamente che il suo breve sogno d'amore è ormai infranto, Verdi sovrappone in maniera efficacissima i toni della





tragedia e della farsa, della cocente disillusione che sconvolge il candido animo di Gilda e della schermaglia amorosa che si consuma tra un avventore e una donna che gioca a fare la ritrosa. Naturalmente le 'novità' della concezione drammaturgica di Verdi si rivelano, non solo nella struttura formale complessiva dell'opera, ma soprattutto nel modo in cui sono tratteggiati i singoli personaggi, in particolare quello di Rigoletto. L'aspetto più innovativo riguarda senz'altro la vocalità del personaggio che si caratterizza per un passaggio assai modulato dal canto spiegato al declamato, per melodie improvvisamente spezzate, per modulazioni inattese capaci di trascolorare dall'inquietudine all'invettiva, dallo sdegno alla disperazione. Nell'aria «Cortigiani vil razza dannata» (II, 4), le sfumature della linea vocale seguono con un'aderenza forse mai sentita prima ogni minima mutazione dell'animo del personaggio, con una perfetta resa musicale dei ritmi del dramma parlato: le tumultuose sestine d'accompagnamento agli archi ben ci profilano il tono di invettiva che muove allo sdegno Rigoletto, la voce è spezzata, ridotta ad una minima escursione vocale, gli accenti ben marcati. Ma presto la rabbia si smorza e, dinanzi ai cortigiani che gli impediscono l'accesso alla stanza del Duca, i toni si ammorbidiscono, la melodia si apre disegnando volute più ampie e trasformandosi in vero e proprio canto; l'ira diventa pianto, poi implorazione fino a sfiorare i toni del lamento e della più profonda disperazione («Miei signori... perdono, pietate»), ben connotati in orchestra da violoncello e corno inglese. È qui che per la prima volta Rigoletto mostra il suo volto più umano. Il pianto, il «retaggio d'ogni uomo» di cui fino ad allora era stato privo, restituisce a Rigoletto la sua dignità, la sua fisionomia di padre ferito e addolorato. Una vera e propria metamorfosi emotiva è quella che ha investito il personaggio nel corso dell'opera; al suo primo apparire sulla scena, Rigoletto viene tratteggiato in tutta la sua meschinità. Le sue parole di scherno verso il Conte di Ceprano e soprattutto verso Monterone appaiono vili; perfino quando incontra la figlia nel primo duetto la sua figura sembra più quella di un padre tiranno e carceriere, piuttosto che quella di un padre premuroso. Solo in seguito, dinanzi al tragico avverarsi di quella maledizione che non a caso appariva a Verdi come il motore di tutta l'azione («Tutto il soggetto è in quella maledizione che diventa anche morale», scriverà a Piave in una lettera del 3 giugno 1850), Rigoletto si trasforma da buffone in uomo ed è in quel preciso momento, perfettamente calibrato da Verdi, che lo spettatore sente davvero di poter essere solidale con lui. Nella sua costante ambiguità, in quell'insieme di atteggiamenti triviali e nobili sentimenti, nella coesistenza di sottili chiaroscuri risiede la forza drammatica e il fascino di questo personaggio. La sua figura domina incontrastata in tutto il dramma e mette bene in risalto, nel suo rapporto con Gilda, uno dei nodi essenziali dell'intera drammaturgia verdiana che è il rapporto tra padri e figli, tra aspirazione alla felicità personale e obbedienza all'autorità paterna. Quella che è stata efficacemente definita come «drammaturgia del padre»,² assume però in quest'opera un tono, se possibile, ancora più cupo. Non si crea in realtà un palese conflitto tra padre e figlia, non c'è aperta ribellione da parte di Gilda. Il mancato realizzarsi dell'intenso sogno d'amore la conduce verso l'accettazione senza remore del sacrificio per il «fatal giovine». Tutto sembra essere dominato da una forza esterna, sotterranea, da un fatalismo necessario e incessante che si abbatte sui padri e sui figli. Nell'illibato onore di Gilda, Rigoletto aveva tentato di salvaguardare tutto quello che considerava il suo mondo interiore; nel rispetto della forte autorità del padre, Gilda cercava di mantenere intatto il suo lacerto di unità familiare. Un equilibrio troppo fragile e di breve durata. Un microcosmo asfittico, nutrito da profonde solitudini e destinato a (in)frangersi irrimediabilmente contro un destino già scritto in cui si annienta ogni legittima aspirazione alla felicità.

Antonella D'Ovidio

¹ Tutte le lettere citate in queste pagine possono leggersi in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano 1913.

² MARCELLO CONATI, *Rigoletto*, Venezia 1992, pp. 46-47.

³ LUIGI BALDACCÌ, *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Milano 1997, in particolare pp. 62-90.

LA TRAMA

Atto primo

La storia è ambientata a Mantova nel secolo XVI. Durante una festa a palazzo ducale, il duca corteggia la contessa di Ceprano, ma è attratto anche da una fanciulla che ogni domenica si reca, in incognito, in chiesa. D'altronde, le donne sono per lui tutte da conquistare indistintamente, purché avvenenti. Il gobbo Rigoletto, buffone di corte, provoca il conte di Ceprano, e i cortigiani meditano di punire la sua insolenza. Il conte di Monterone, cui il duca ha sedotto la figlia, maledice Rigoletto per averlo dileggiato. Intanto, nei pressi della sua casa, Rigoletto viene avvicinato di notte da un sicario, Sparafucile, pronto ad offrirgli i suoi servizi in caso di necessità. Solo, Rigoletto confronta la sua lingua beffarda con la spada di Sparafucile, ma la maledizione di Monterone l'ha turbato, perché teme per l'incolumità di sua figlia Gilda. Nel tenero incontro tra padre e figlia, la giovane vorrebbe sapere chi è stata sua madre. Una donna simile ad un angelo, morta prematuramente - risponde addolorato Rigoletto. Alla domestica Giovanna, Rigoletto raccomanda di vegliare su Gilda, ma allontanatosi Rigoletto, lascia entrare in casa il duca, che si presenta a Gilda sotto il falso nome di Gualtier Maldé, un povero studente, di cui la fanciulla, pur senza sapere chi sia, si è innamorata. I cortigiani intendono rapire Gilda da loro ritenuta l'amante segreta di Rigoletto, che tuttavia rientrando a casa li sorprende. Nel buio, Borsa fa credere a Rigoletto che voglia insieme ai suoi compagni rapire la contessa di Ceprano. Rigoletto viene bendato perché tutti sono mascherati, ma i cortigiani rapiscono Gilda. Rigoletto, rimasto solo e resosi conto della beffa, si ricorda della maledizione di Monterone e si disperà.

Atto secondo

In una sala del palazzo ducale. Il duca, turbato per non aver più ritrovato Gilda nella casa di Rigoletto, medita di vendicarsi e pensa alle pene e allo spavento di Gilda. Entrano i cortigiani che gli annunciano di aver rapito l'amante di Rigoletto e di averla condotta a palazzo: il duca corre esultante a raggiungere Gilda. Giunge Rigoletto che inveisce contro i cortigiani, ma poi invoca la loro pietà. Gilda lo raggiunge per raccontargli del suo incontro con il duca e di come sia stata da lui tradita ed oltraggiata. Rigoletto cerca di confortarla ma decide di vendicare l'oltraggio suo e di Monterone, mentre Gilda, nonostante tutto, invoca pietà per il duca.

Atto terzo

In riva al Mincio, di notte, nella locanda di Sparafucile. Maddalena, sorella del sicario, ha attirato qui il duca che la corteggia. Arrivano anche Rigoletto e Gilda, quest'ultima in abiti maschili, per constatare come il duca le sia infedele. Travestito da ufficiale di cavalleria, il duca canta un'aria sulla volubilità delle donne. Maddalena si beffa del suo corteggiatore, Gilda ricorda con amarezza le false lusinghe del duca; Rigoletto la esorta a dimenticare. Gilda si allontana e Rigoletto anticipa a Sparafucile dieci scudi per uccidere il corteggiatore di Maddalena. Scoppia un uragano in lontananza: Maddalena, innamorata del duca, implora Sparafucile di risparmiare il giovane che nel frattempo riposa nel granaio. Sparafucile decide di uccidere il primo viandante che chiederà ospitalità nella locanda, consegnando poi il corpo chiuso in un sacco a Rigoletto. Ma il primo viandante è proprio Gilda che, spinta dall'amore per il duca, è tornata alla locanda ed ascolta non vista il dialogo tra Sparafucile e Maddalena. Decisa a sacrificarsi, viene pugnalata da Sparafucile, che consegna a Rigoletto il sacco. Mentre il duca si allontana beffardo, Rigoletto scopre sconvolto la vera identità del cadavere. Gilda è ancora viva, agonizzante, ma presto muore tra le braccia paterne, dopo aver chiesto perdono per sé e il suo seduttore.





THE PLOT

Act I

During a ball at his palace, the Duke of Mantua tells of his designs on a beautiful girl he has seen in church. Then, admiring Count Ceprano's wife, the Duke rejoices in the beauty of women and his libertine hedonism. When the Duke's flirtatious dance with Countess Ceprano draws the couple into another room, Rigoletto, the court jester, mocks the woman's enraged but helpless husband. The nobles, delighted by the Duke's daring, are even more amused when Marullo bursts in with the latest gossip: Rigoletto is keeping a young mistress. The jester is so free with his jibes that Ceprano plots with other courtiers to punish him. Monterone, an elderly nobleman, forces his way in to denounce the Duke for seducing his daughter. Ridiculed by Rigoletto, Monterone hurls a father's curse at both jester and Duke. On the way home that night, Rigoletto broods over Monterone's curse. Sparafucile steps from the shadows, offering his services as an assassin. The jester dismisses him, reflecting that his own tongue is as sharp as any murderer's dagger. As he enters his courtyard, Gilda, his daughter, comes out of the house to greet him. When she asks about her long-dead mother, Rigoletto nostalgically describes his wife as an angel. Rigoletto warns the housekeeper, Giovanna, to admit no one to their house. He runs out into the street when he hears someone at the gate; at the same moment, the Duke slips into the courtyard, bribing Giovanna to keep her quiet. The Duke declares his love to Gilda, who has noticed him in church. He says he is «Gualtier Maldè», a poor student. At the sound of footsteps - Ceprano and Borsa are rallying courtiers outside - Gilda begs him to leave, and they exchange excited goodbyes. Repeating his name, Gilda goes up to bed. Meanwhile, the courtiers stop Rigoletto and ask him to help abduct Ceprano's wife, who lives across the street. The jester is duped into wearing a blindfold and holding a ladder against his own garden wall. The courtiers break into his house and carry off Gilda. When Rigoletto hears her cry for help, he tears off the blindfold and rushes in. Not finding Gilda, he remembers Monterone's curse.

Act II

In his palace, the Duke is distraught over the kidnaping of Gilda, whom he imagines alone and in tears. When his courtiers return, saying they took her and she is now in his chamber, he dashes off to the conquest. Soon Rigoletto enters, searching for Gilda. Though the courtiers are astonished to learn she is his daughter, they bar his way. He lashes out at their cruelty, then weeps for mercy. Gilda appears and runs in shame to her father. Alone with Rigoletto, Gilda tells of falling in love at church, of the Duke's courtship, of her abduction. When Monterone is led through on his way to the dungeons, Rigoletto declares he will avenge them both.

Act III

Rigoletto and Gilda wait outside the inn where Sparafucile and his sister, Maddalena, live. Rigoletto makes Gilda look through an opening in the wall. She sees the Duke, disguised as a soldier and laughing about the fickleness of women, trying to seduce the assassin's sister. Rigoletto cautions his daughter and plots revenge as Maddalena draws out the libertine. Telling Gilda to dress as a boy, the jester sends her to Verona, then pays Sparafucile to murder the Duke and leaves. A storm breaks. Gilda returns to overhear Maddalena urging her brother to spare the stranger. Sparafucile agrees to substitute the next person who comes. Gilda, resolved to sacrifice herself, knocks at the door and is stabbed. Rigoletto returns to claim his prize. Frantically opening the sack, he finds his daughter. Gilda dies asking forgiveness. Rigoletto cries that Monterone's curse has been fulfilled.

Courtesy of Opera News





ATTO PRIMO

Scena I

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; paggì che vanno e vengono. La festa è nel suo pieno. Musica interna da lontano e scrosci di risa di tratto in tratto. *Il Duca e Borsa vengono da una porta del fondo parlando fra loro.*

DUCA

Della mia bella incognita borghese toccare il fin dell'avventura io voglio.

BORSA

Di quella giovin che vedete al tempio?

DUCA

Da tre lune 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 attraversano la sala)*

BORSA

Quante beltà!... Mirate.

DUCA

Le vince tutte di Cepran la sposa.

BORSA

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 serbe fidele;
non v'ha amor, se non v'è 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 II

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 Contessa di Ceprano movendo ad incontrarla con molta galanteria)
Partite?... Crudele!...

CONTESSA DI CEPRANO

Seguire lo sposo
m'è forza a Ceprano.

DUCA

Ma dee luminoso
in corte tal astro qual sorte brillare.

Per voi qui ciascuno dovrà palpitare.
per voi già possente la fiamma d'amore
inebria, conquide, distrugge il mio core.
(con enfasi baciandole la mano)

CONTESSA DI CEPRANO

Calmatevi...

DUCA

No
(le dà il braccio alla Contessa ed esce con lei)

Scena III

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)

RIGOLETTO *(ai Cortigiani)*

Ei sbuffa, vedete?

BORSA E 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 IV

Detti e Marullo premuroso.

MARULLO

Gran nuova! Gran nuova!

BORSA E CORO

Che avvenne? Parlate!

MARULLO

Stupir ne dovrete...

CORO

Narrate, narrate...

MARULLO *(ridendo)*

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

Amante! Chi il crede?

MARULLO

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

CORO

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

Scena V

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

DUCA (*a Rigoletto*)

Ah, più di Ceprano importuno non v'è...
La cara sua sposa è un angiol per me!

RIGOLETTO

Rapitela.

DUCA

È detto; ma il farlo?

RIGOLETTO

Stasera.

DUCA

Non pensi tu al Conte?

RIGOLETTO

Non c'è la prigione?

DUCA

Ah no.

RIGOLETTO

Ebben... s'esilia...

DUCA

Nemmeno, buffone.

RIGOLETTO

Allora la testa...
(*indicando di farla tagliare*)

CEPRANO (*da sé*)

Oh l'anima nera!

DUCA (*battendo con la mano una spalla al Conte*)

Che di, questa testa?...

RIGOLETTO

È ben naturale!
Che far di tal testa?... A cosa ella vale?

CEPRANO (*infuriato brandendo la spada*)

Marrano!

DUCA (*a Ceprano*)

Fermate...

RIGOLETTO

Da rider mi fa.

CORO (*tra loro*)

In furia è montato!

DUCA (*a Rigoletto*)

Buffone, vien qua.
Ah sempre tu spingi lo scherzo all'estremo.
Quell'ira che sfidi, colpìr ti potrà.

RIGOLETTO

Che coglier mi puote? Di loro non temo;
Del duca il protetto nessun toccherà.

CEPRANO (*ai Cortigiani a parte*)

Vendetta del pazzo!...

CORO

Contr'esso un rancore
pei tristi suoi modi di noi chi non ha?

CEPRANO

Vendetta!

CORO

Ma come?

CEPRANO

Stanotte, chi ha core
Sia in armi da me.

TUTTI

Sì.

CORO

A notte.

TUTTI

Sarà.

(*la folla dei danzatori invade la sala*)

Tutto è gioia, tutto è festa;
Tutto invitaci a goder!
Oh guardate, non par questa
Or la reggia del piacere!

Scena VI

Detti e il Conte di Monterone.

MONTERONE (*all'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, contraffacendo la voce di Monterone*)

Ch'io gli parli.
(*si avvanza con ridicola gravità*)
Voi congiuraste contro noi, signore,
E noi, clementi invero, perdonammo...
Qual vi piglia or delirio a tutte l'ore
di vostra figlia a reclamar l'onore?

MONTERONE (*guardando Rigoletto con ira sprezzante*)

Novello insulto!... Ah sì, a turbare
(*al Duca*)

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 a 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 a 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*)

O 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*)

Scena VII

L'estremità d'una via cieca. A sinistra, una casa di discreta apparenza con una piccola corte circondata da mura. 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 sul detto terrazzo, a cui si ascende per una scala di fronte. 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
(Demonio!) 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...
È questo il mio stromento.
(mostra la spada)
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 VIII
Rigoletto, guardando dietro a Sparafucile.

RIGOLETTO:
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, sì possente, bello,
sonnacchiando mi dice:
fa' ch'io rida, buffone!...
Forzarmi deggio, e farlo!... Oh, dannazione!...
Odio a voi, cortigiani schernitori!...
Quanta in mordervi ho gioia!
Se iniquo son, per cagion vostra è solo...

Ma in altr'uom qui mi cangio!...
Quel vecchio maledivami!... Tal pensiero
perché conturba ognor la mente mia?
Mi coglierà sventura?... Ah no, è follia...
(Apre con chiave, ed entra nel cortile)

Scena IX

Detto e Gilda ch' esce 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 parlarmi...

RIGOLETTO (*interrompendola*)
Non uscir mai.

GILDA
Non vo che al tempio.

RIGOLETTO
Oh, 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... le zolle coprano
lievi quel capo amato.
Sola or tu resti al misero...
O Dio, sii ringraziato!...

GILDA (*singhiozzando*)
Quanto dolor!... Che spremere
Sì amaro pianto può?
Padre, non più, calmatevi...
Mi lacera tal vista...
Il nome vostro ditemi,
il duol che sì v'attrista...

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

GILDA
Patria, parenti, amici
Voi dunque non avete?

RIGOLETTO
Patria!... parenti!... dici?
(*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 dissi!*)

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

Scena X
Detti e Giovanna dalla casa.

GIOVANNA
Signor!

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

GIOVANNA
Ah no, nessuno.

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

GIOVANNA
Ognor si sta.

RIGOLETTO (*a Giovanna*)
Veglia, 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 temete, padre mio?
Lassù in cielo, presso Dio
veglia un angiol protettor.
Da noi stoglie le sventure
di mia madre il priego santo;
non fia mai divelto o franto
questo a voi diletto fior.

Scena XI
Detti ed il Duca in costume borghese dalla strada.

RIGOLETTO
Alcuno v'è fuori...
(*apre 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*)
Vi seguiva alla chiesa mai nessuno?

GIOVANNA
Mai.

DUCA
(*Rigoletto!*)

RIGOLETTO
Se talor qui picchiano,
Guardatevi da aprir...

GIOVANNA
Nemmeno al Duca?

RIGOLETTO
Non che ad altri a lui...
Mia figlia, addio.

DUCA
(*Sua figlia!*)

GILDA
Addio, mio padre.
(*s'abbracciano e Rigoletto parte chiudendosi dietro la porta*)

Scena XII

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'odiate 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?... Ah! 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, fragili cose qui sono.
Una pur avviene sola, divina:
è l'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
Il loco è qui...
(*a Borsa dalla via*)

DUCA
Mi nomino...

BORSA
Sta ben...
(*a Ceprano e partono*)

DUCA
Gualtier Maldè...
Studiante sono... povero...

GIOVANNA (*tornando spaventata*)
Romor di passi è fuore...

GILDA
Forse mio padre...

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

GILDA (*a Giovanna*)
Adducilo
di qua al bastione... or ite...

DUCA
Di', m'amerai tu?

GILDA
E voi?

DUCA
L'intera vita... poi...

GILDA
Non più... non più... partite...

DUCA e GILDA
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 XIII

GILDA (*sola*)
Gualtier Maldè!... nome di lui sì amato,
Scolpisciti nel core innamorato!

Caro nome che il mio cor
festi primo palpitar,
le delizie dell'amor
mi dêi sempre rammentar!
Col pensiero il mio desir
a te sempre volerà,
e pur l'ultimo sospir,
caro nome, tuo sarà.
(*sale al terrazzo con una lanterna*)

Scena XIV

Marullo, Ceprano, Borsa, Cortigiani armati e mascherati dalla via. Gilda che tosto rientra in casa.

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 XV

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 è 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...
Torre a Ceprano vogliam la sposa...

RIGOLETTO
(Ahimè! Respiro!...) Ma come entrare?

MARULLO (a Ceprano)
La vostra chiave?
(a Rigoletto)
Non dubitare
non dee mancarci lo stratagemma...
(gli dà la chiave avuta da Ceprano)
Ecco la chiave...

RIGOLETTO (palpandole)
Sento il tuo stemma.
(Ah, terror vano fu dunque il mio!)
(respirando)
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.
(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)
Terrai la scala...

RIGOLETTO
Fitta è la tenebra...

MARULLO (ai compagni)
La benda cieco e sordo il fa.

TUTTI
Zitti, zitti muoviamo a vendetta;
ne sia colto 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, rompono 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
Vittoria!...

GILDA (più lontano)
Aita!

RIGOLETTO
Non han finito ancor!... Qual derisione!...
(si tocca gli occhi)
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!!



ATTO SECONDO

Scena I

Salotto nel palazzo ducale. Vi sono due porte laterali, una maggiore nel fondo che si chiude. Ai suoi lati pendono i ritratti, in tutta figura, a sinistra del Duca, a destra della sua sposa. V'ha un seggiolone presso una tavola coperta di velluto e altri mobili.

Il Duca dal mezzo agitato.

DUCA

Ella mi fu rapita!
E quando, o ciel... Ne' brevi
istanti pria che il mio presagio interno
sull'orma corsa ancora mi spingesse!
Schiuso era l'uscio!... La magion deserta!
E dove ora sarà quell'angiol caro?...
Colei che poté prima in questo core
destar la fiamma di costanti affetti?
Colei sì pura, al cui modesto sguardo
quasi spinto 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 dubbio e l'ansia
del subito periglio,
dell'amor nostro memore,
il suo Gualtier chiamò.
Ned ei potea soccorrerti,
cara fanciulla amata;
ei che vorria coll'anima
farti quaggiù beata;
ei che le sfere agli angeli,
per te non invidiò.

Scena II

Marullo, Ceprano, Borsa ed altri cortigiani.

TUTTI

Duca, duca!

DUCA

Ebben?

TUTTI

L'amante
fu rapita a Rigoletto.

DUCA

Come? 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 beltà ci si scoprì.
Era l'amante di Rigoletto,
che vista appena si dileguò.
Già di rapirla s'avea il progetto,
quando il buffone vèr noi spuntò;
che di Ceprano noi la contessa
rapir volessimo, stolto credè;
la scala, quindi, all'uopo messa,
bandato, ei stesso ferma tenè.
Salimmo, e rapidi la giovinetta
a noi riusciva quindi asportar.
Quand'ei s'accorse della vendetta
restò scornato ad imprecar.

DUCA

(O cielo!... È dessa! La mia diletta!...)
Ah, tutto il ciel 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 alfin chi sono,
apprenda ch'anco in trono
ha degli schiavi Amor).
(*esce frettoloso dal mezzo*)

TUTTI

Oh qual pensier or l'agita?
Come cangiò d'umor!

Scena III

Marullo, Ceprano, Borsa ed altri cortigiani, poi, dalla destra, Rigoletto che entra canterellando con represso dolore.

MARULLO

Povero Rigoletto!

TUTTI

Ei vien... Silenzio.

TUTTI

Buon giorno, Rigoletto...

RIGOLETTO

(Han tutti fatto il colpo!)

CEPRANO

Ch'hai di nuovo, buffon?

RIGOLETTO

Ch'hai di nuovo, buffon?
Che dell'usato
più noioso voi siete.

TUTTI

Ah! ah! ah!

RIGOLETTO (*spiando inquieto dovunque*)

(Ove l'avran nascosta?...)

TUTTI

(Guardate com'è inquieto!)

RIGOLETTO (*a Marullo*)

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

MARULLO

Questa notte!

RIGOLETTO

Sì... Ah, fu il bel colpo!...

MARULLO

S'ho dormito sempre!

RIGOLETTO

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

TUTTI

(Ve', come tutto osserva!)

RIGOLETTO (*gettandolo*)

Non è il suo.
Dorme il Duca tuttor?

TUTTI
Sì, dorme ancora.

Scena IV

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 per ora vedere non può alcuno?

RIGOLETTO
(che a parte è stato attentissimo al dialogo, balzando improvviso tra loro prorompe)
Ah, ella è qui dunque!... Ella è col Duca!...

TUTTI
Chi?

RIGOLETTO
La giovin che stanotte
al mio tetto rapiste.
Ma la saprò riprender... Ella è la...

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 la... la vogl'io... la renderete.
(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 è impagabil tesoro.
La rendete... o, se pur disarmata,
Questa man per voi fora cruenta;
nulla in terra più l'uomo paventa,
se dei figli difende l'onore.
Quella porta, assassini, m'aprite.
(si getta ancora sulla porta che gli è nuovamente contesa dai Gentiluomini; lotta alquanto, poi ritorna spossato sul davanti della scena)
Ah! Voi tutti a me contro venite!
(piange)

Ebben, piango, Marullo... signore,
tu ch'ai l'alma gentil come il core,
dimmi tu dove l'hanno nascosta?
È là?... Non è vero?... tu taci!... perché?...
Miei signori... perdono, pietate...
Al vegliardo la figlia ridate...
Ridonarla a voi nulla ora costa,
tutto al mondo è tal figlia per me.

Scena V

Detti e Gilda ch' esce dalla stanza a sinistra e si getta nelle braccia del padre.

GILDA
Mio padre!

RIGOLETTO
Dio! mia Gilda!...
Signori, in essa è tutta
La mia famiglia... Non temer più nulla,
angelo mio... fu scherzo, non è vero?...
(ai Cortigiani)
Io, che pur piansi, or rido... E tu a che piangi?

GILDA
Ah, l'onta, padre mio!

RIGOLETTO
Cielo! Che dici?

GILDA
Arrossir voglio innanzi a voi soltanto...

RIGOLETTO
Ite di qua, voi tutti...
Se il duca vostro d'appressarsi osasse,
che non entri, gli dite, e ch'io ci sono.
(si abbandona sul seggiolone)

TUTTI *(tra loro)*
(Coi fanciulli e co'dementi spesso giova il simular.
Partiam pur, ma quel ch'ei tenti
non lasciamo d'osservar).
(escono dal mezzo e chiudono la porta)

Scena VI
Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO
Parla... siam soli.

GILDA
(Ciel dammi coraggio!)
Tutte le feste al tempio
Mentre pregava Iddio,
bello e fatale un giovane

s'offerse al guardo mio...
Se i labbri nostri tacquero,
dagli occhi il cor parlò.
Furtivo fra le tenebre
sol ieri a me giungeva...
Sono studente, povero,
commosso, mi diceva,
e con ardente palpito
amor mi protestò.
Parti... il mio core aprivasi
a speme più gradita,
quando improvvisi apparvero
color che m'han rapita,
e a forza qui m'addussero
nell'ansia più crudel.

RIGOLETTO
(Solo 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 per me consolator.

RIGOLETTO
Compiuto pur quanto a fare mi resta lasciare potremo quest'aura funesta.

GILDA
Sì.

RIGOLETTO
(E tutto un sol giorno cangiare potè).

Scena VII

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 Monteron de'.

MONTERONE *(fermandosi verso il ritratto)*

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

RIGOLETTO

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

Scena VIII

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 saprà.

GILDA

O mio padre, qual gioia feroce
balenarvi negl'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 chiedo pietà!)*
(escono dal mezzo)



ATTO TERZO

Scena I

La sponda destra del Mincio. A sinistra è una casa a due piani, mezzo diroccata, la cui fronte, volta allo spettatore, lascia vedere per una grande arcata l'interno d'una rustica osteria al pian 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 dietro; il muro poi è sì pieno 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; di là dal fiume è Mantova. È notte. *Gilda e Rigoletto, inquieto, sono sulla strada. Sparafucile nell'interno dell'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 ne avrai vendetta, o Gilda...

GILDA
Pietà, mio padre...

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

GILDA
Non 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 II

*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 e del vino...

RIGOLETTO
(Son questi i suoi costumi!)

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

DUCA
La donna è mobile
qual piuma al vento,
muta d'accento
e di pensiero.
Sempre un amabile
leggjadro viso,
in pianto o in riso,
è menzognero.
È sempre misero
chi a lei s'affida,
chi le confida
mal cauto il core!
Pur mai non sentesi
felice appieno
chi su quel seno
non liba amore!

SPARAFUCILE
*(rientra con una bottiglia di vino e due bicchieri che depone
sulla tavola; quindi batte col pomo 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, uscito sulla via,
dice a parte a Rigoletto.)*
È là il vostr'uomo... viver dee o morire?

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

Scena III

*Gilda e Rigoletto sulla via, il Duca e Maddalena nel
pianoterreno.*

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

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

DUCA
Sì... un mostro son...
(per abbracciarla)

MADDALENA
Lasciatemi,
stordito.

DUCA
Ih, 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.

MADDALENA
Ebbro!...

DUCA
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*)
E non ti 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 palpar.

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

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 uomo 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 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 doman...

GILDA
Or venite...

RIGOLETTO
Impossibil.

GILDA
Tremo.

RIGOLETTO
Va!
(*Gilda parte. Il Duca e Maddalena stanno fra loro parlando, ridendo, bevendo. Rigoletto va dietro la casa, e ritorna parlando con Sparafucile e contandogli delle monete.*)

Scena IV
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 mezzanotte
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 anche il mio?
Egli è Delitto, Punizion son io.
(*Parte. Il cielo si oscura e tuona*)

Scena V
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... Tu dormirai
in scuderia... all'inferno... ove vorrai...

SPARAFUCILE
Oh! grazie.

MADDALENA (*piano al Duca*)
(Ah, no, partite).

DUCA (*a Maddalena*)
Con tal tempo?

SPARAFUCILE (*piano a Maddalena*)
(Son venti scudi d'oro).

(al Duca)
Ben felice
d'offerirvi 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!
Dio!... qual notte è mai questa!)

DUCA
(giunto sul 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 si addormenta. Maddalena frattanto siede presso la
tavola, Sparafucile beve della bottiglia lasciata dal Duca. Ri-
mangono ambidue taciturni per qualche istante, e preoc-
cupati da gravi pensieri.)

MADDALENA
È amabile in vero 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, ripara alla meglio il balcone e
scende)

Scena VI
Detti e Gilda, che comparisce nel fondo della via in costume vi-
rile, con stivali e speroni, e lentamente si avvanza verso l'oste-
ria, mentre Sparafucile continua a bere. Spessi lampi e tuoni.

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

MADDALENA
(sarà discesa ed avrà posata la spada del Duca sulla tavola)
Fratello?

GILDA
Chi parla?
(osserva per la fessura)

SPARAFUCILE
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 figliola!

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 di qui passerà.

GILDA
Oh, qual tentazione!... Morir per l'ingrato?
Morire!... E mio padre!... O cielo, pietà!
(battono le undici e mezzo)

SPARAFUCILE
Ancor c'è mezz'ora.

MADDALENA (piangendo)
Attendi, fratello...

GILDA
Che! Piange tal donna!... Né a lui darò aita!...
Ah, s'egli al mio amore divenne rubello,
io vo' per la sua gettar la mia vita...
(picchia alla porta)

MADDALENA
Sì picchia?

SPARAFUCILE
Fu il vento...
(Gilda torna a bussare)

MADDALENA
Sì picchia, ti dico.

SPARAFUCILE
È strano!...

MADDALENA
Chi è?

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

MADDALENA
Fia lunga tal notte!

SPARAFUCILE
Alquanto attendete.
(va a cercare nel credenzone)

GILDA
Ah, presso alla morte sì giovine sono!
Oh ciel, per questi empì ti chieggo perdono.
Perdona tu, o padre, 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;
Più ch'altro gli scudi mi preme salvar.

(va a postarsi con un pugnale dietro alla porta; Maddalena apre e 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 VII

Rigoletto solo si avanza 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.

RIGOLETTO
Della vendetta alfin giunge l'istante!
Da trenta dì l'aspetto
di vivo sangue a lagrime piangendo,
sotto la larva del buffon... Quest'uscio
(esaminando la casa)
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 mezzanotte)
Mezzanotte.

Scena VIII
Detto e Sparafucile dalla casa.

SPARAFUCILE
Chi è là?

RIGOLETTO (per entrare)
Son io.

SPARAFUCILE
Sostate.
(rientra e torna trascinando un sacco)
È qua spento il vostr'uomo!...

RIGOLETTO
Oh gioia!... Un lume!

SPARAFUCILE
Un lume?... No, il danaro.
(gli dà una borsa)
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 IX
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 i miei piedi!... È desso! Oh gioia!...
È giunta alfin la tua vendetta, o duolo!...
Sia l'onda a lui sepolcro,
un sacco il suo lenzuolo!... All'onda! All'onda!
(fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena)

RIGOLETTO
Qual voce!... Illusion notturna è questa!
(trasalendo)
No!... no!... Egli è desso, è desso!...

(verso la casa)
Maledizione! Olà... Dimon bandito?...
(taglia il sacco)
Chi è mai, chi è qui in sua vece?
(lampeggia)
Io tremo... È umano corpo!...

Scena ultima
Rigoletto e Gilda.

RIGOLETTO
Mia figlia!... Dio!... mia figlia!...
Ah, no... è impossibil!... per Verona è in via!
(inginocchiandosi)
Fu vision!... È dessa!
O mia Gilda: fanciulla, a me rispondi!...
L'assassino mi svela... Olà?... Nessuno!
(picchia disperatamente alla porta)
Nessun!... Mia figlia?... Gilda?...

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?...

GILDA
L'acciar qui mi piagò...
(indicando al core)

RIGOLETTO
Chi t'ha colpita?

GILDA
V'ho l'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 dei...
Se t'involi... qui sol rimarrei...
Non morire... o ch'io 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.
Cala il sipario.)



Nato nel 1974, inizia lo studio della musica all'età di cinque anni e si diploma in pianoforte, in direzione d'orchestra e in musica elettronica. Si perfeziona in musica elettronica con Giorgio Nottoli, e in musica da camera con Kostantin Bogino, Trio Cajkovskij. Per la direzione d'orchestra è stato allievo di Piero Bellugi e Massimo De Bernart. Ha collaborato per due anni con Gustav Kuhn (*Die Lustige Witwe*, *Lohengrin*, *Salome*, *Ariadne auf Naxos* e *Capriccio*). Contemporaneamente ha esordito nella direzione d'orchestra con diversi programmi sinfonici e operistici: il ciclo completo delle sinfonie di Beethoven e di Mendelssohn tenuto a Firenze, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e *Die Schöpfung* di Haydn, con Florence Symphonietta. Inizia inoltre un'intensa collaborazione con M. De Bernart, del quale è stato assistente per: *La vedova allegra*, *Rigoletto*, *Aida*, *Don Giovanni*, *Otello* e *Turandot*, oltre che in diversi concerti sinfonici. Nel 2002 esordisce con *Guglielmo Tell*, in una produzione dell'As.Li.Co. (progetto Opera domani). Dirige le seguenti produzioni liriche: *Lo Matremmonio Annascuso* di L. Leo (Sassuolo Musica Festival, 2003), *Rigoletto* (Teatro Fraschini di Pavia, 2004), *Orfeo ed Euridice* (progetto Opera domani 2003), *Il trovatore* (Macerata Opera e Cagliari, 2004), *L'elisir d'amore* (progetto Opera domani 2004). Accanto alle produzioni operistiche ha al suo attivo numerosi concerti sinfonici, collaborando con importanti orchestra quali: Orchestra A. Toscanini, I Pomeriggi musicali di Milano, Orchestra filarmonica veneta G. Malipiero, Orchestra filarmonica italiana di Piacenza, Makedonska Filharmonija. Nel 2006 ottiene un grande successo di pubblico e di critica, dirigendo *Falstaff* al Teatro Verdi di Busseto. Tra i suoi recenti impegni da segnalare: *L'Arlesiana* (Orchestra Sinfonica Toscanini), *Aida* (Opera di Tirana), *L'Olimpiade* di L. Leo (Teatro Comunale di Bologna), *Giselle* (Opera di Roma).



La sua attività è molto intensa nell'opera lirica, dove spazia dal grande repertorio ai titoli meno frequentati, fino all'opera contemporanea (*Bach Haus* di M. Dall'Ongaro, *Lontano dagli occhi* di L. Ferrero, *Il gatto con gli stivali* di M. Tutino). Mette in scena sia spettacoli di matrice tradizionale come *Andrea Chénier* per l'Opera di Roma, il Regio di Torino, la Fenice di Venezia e l'A.B.A.O. di Bilbao, sia personali allestimenti come *Aida* in versione intergalattica apprezzata da un pubblico eterogeneo. a curato regia, scene e costumi per i maggiori teatri lirici italiani e stranieri. Parallelamente si avvicina al teatro leggero, al musical ed all'operetta: a Trieste al Festival dell'Operetta con *Il conte di Lussemburgo* e *La vedova allegra* di F. Lehár, *Rose-Marie* di R. Friml e Stothart, al Massimo di Palermo con *Orfeo all'inferno* di J. Offenbach (ripreso nel 2003 a Trieste) ed al Valli di Reggio Emilia con il musical *Candide* di L. Bernstein (ripreso a Genova nel 2004). Con G. Canavacciolo protagonista, nel 2000, è la volta di *L'uomo è fumator...* *Stasera Milly*, rievocazione affettuosa di vita e musiche della celebre soubrette. Nell'estate 2001 mette in scena l'opera rock *Metropolis* con L. Ruocco e A. Angiolillo, L. Poli, F. Voghera (ampliata poi nel 2003). Segue la commedia-concerto *Verdi al Tettuccio* con Enrico Beruschi. Nel 2003 è la volta di *Melologo comico* su testi di S. Benni all'Opera di Roma. Nel 2004 mette in scena *Signora in rosso* con G. D'Angelo. Nel 2005 debutta con *Histoire du soldat* di I. Stravinsky con la Compagnia Fabula Saltica (tournée invernale 2005-2006). Nel 2006, la prima rappresentazione assoluta del nuovo musical *In bocca al lupo!... e basta!* scritto da A.&A. Fornari e Silver con nuove tecnologie che consentono ad attori virtuali (Lupo Alberto) di recitare assieme ad attori reali (il quartetto G). Per il balletto ha curato gli allestimenti di: *Petrouchka* e *La creazione del bue blu* al Teatro Regio di Torino entrambi con la coreografia di R. Castello; *Il pranzo* di C. Pedini e *Pi-nocchio burattino senza fili* di E. Bennato, I. Stefanutti, C. Ronda con le coreografie di C. Ronda per il Teatro Sociale di Rovigo (tournée 2003, 2004, 2005 e 2006). Per il cinema ha firmato le scene ed i costumi del film *Maggio musicale* di U. Gregoretti. Nel maggio 2004 dirige Plácido Domingo ne *Le donne di Puccini* al Festival Puccini.



LEO AN Baritono

Nato a Seoul (Corea del Sud) nel 1978, si diploma in canto all'Università Nazionale Coreana di Arte della sua città natale. Trasferitosi in Italia studia canto con P. M. Ferraro. È vincitore di numerosi concorsi in Corea, Giappone, Spagna, Austria, Germania e Italia, tra cui: 'Francesco Viñas' (Barcellona, 2000 - III premio), 'Voci Verdiane' (Busseto, 2000 - I premio), 'Belvedere' (Vienna, 2002 - III premio), 'Aragal' (Spagna, 2004 - I premio). A Seoul debutta nei ruoli di: Marcello (*La bohème*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Malatesta (*Don Pasquale*) e Gianni Schicchi. La sua rapida carriera lo porta ad interpretare Gérmont (*La traviata*) al Teatro Verdi di Busseto, nei teatri di Pisa, Lucca, Livorno, al Festival di San Gimignano, al Luglio Musicale Trapanese, a Figuera da Foz, al Teatro Verdi di Sassari e a Seoul. Al Coccia di Novara, canta nei ruoli di Valentine (*Faust*), Ping (*Turandot*) e Conte di Luna (*Il trovatore*), ripreso poi a San Gimignano e Ancona. Canta il ruolo del protagonista in *Guglielmo Tell* a Como, Brescia, Ravenna e Bologna; è Marcello (*La bohème*) all'Opera House di Deagu in Corea, al Festival di Bassano del Grappa e ad Ascoli Piceno; è Alidoro (*La Cenerentola*) nei teatri di Pisa, Lucca e al Festival di Todi. Debutta il ruolo del protagonista in *Rigoletto* al Comunale di Firenze, al Teatro São Carlos di Lisbona e al Seoul Arts Center in Corea. È Gérard (*Andrea Chénier*) a Bergamo, Brescia, Cremona, Pavia e Como, al Luglio Musicale Trapanese, al Teatro Lirico di Cagliari e a Seoul. A Cagliari è Lescaut (*Manon Lescaut*) e Nabucco. È Amonasro (*Aida*) al Luglio Musicale Trapanese e Scarpia (*Tosca*) al Teatro Verdi di Sassari e al Seoul Arts Center, Renato (*Un ballo in maschera*) al Comunale di Firenze e a Vercelli. Tra gli impegni futuri: Ping (*Turandot*) al Festival Pucciniano di Torre del Lago, *Messa da Requiem* all'Auditorium Verdi di Milano, Ping (*Turandot*) al Coccia di Novara, Teatro Sociale di Mantova, Teatro del Giglio di Lucca, Germont (*La traviata*) al Teatro Coccia di Novara.

JESSICA PRATT Soprano

Nata a Bristol nel 1979, ha studiato canto in Australia e in Europa, seguendo numerose masterclass con J. Sutherland, D. McIntyre, J. Summers, Y. Minton, J. Dornemann, R. Scotto, S. Bazzoni Bartoli, G. Kuhn, S. Jerusalem, K. Ricciarelli, F. Araiza. Ha vinto numerose borse di studio (Opera di Sydney, Metropolitan di New York, Opera di Roma, Staatsoper di Vienna) e si è distinta in diversi concorsi. Dal 2002 svolge attività concertistica e si esibisce nel repertorio sacro e lirico, tra cui si segnala: IVAI Gala Concert, diretto da P. Nadler alla Tel Aviv Opera House (2004); Beethoven Gala Concert con l'Orchestra sinfonica di Sydney diretta da G. Gelmetti (2005); la Sinfonia n. 3 di V. Williams con l'Orchestra sinfonica di West Australia diretta da P. Daniel (2006); Peer Gynt con l'Orchestra di S. Cecilia diretta da V. Ashkenazy. Ha debuttato nei ruoli di Aminta (*Il re pastore*) per Roma Sinfonietta, Bianca e Gabriella (*La rondine*) a Sydney, Sofia (*Il Signor Bruschino*) per l'Accademia di S. Cecilia. Nel 2007 ha debuttato nel ruolo di Lucia di Lammermoor nei teatri del Circuito Lirico Lombardo, riscuotendo gran consenso di pubblico e di critica. In questo ruolo ha recentemente debuttato con gran successo al Teatro Comunale di Bologna, all'Opernhaus di Zurigo e al Macedonian Opera & Ballet di Skopje. Tra i suoi recenti debutti, si segnalano: *Parsifal* alla Staatsoper di Vienna (dir. Thielemann), Desdemona (*Otello*) al Festival Rossini di Wilbad, Elvira (*I Puritani*) a Sassari e a Bergamo, Lucia di Lammermoor al Teatro Comunale di Firenze. Sarà nei prossimi mesi Giulietta ne *I Capuleti e i Montecchi* all'Opera Ireland di Dublino, Linda di Chamounix al Teatro Donizetti di Bergamo, vestirà i panni di Gilda in *Rigoletto* nella prossima stagione del Teatro alla Scala di Milano.

IVAN MAGRÌ Tenore

Nato a Catania da una famiglia di attori e poeti, il suo interesse per il canto inizia incontrando la sua prima insegnante, D. Monti. Nel 2005 si diploma con il massimo dei voti al Conservatorio di Milano dove studia con G. Canetti e W. Boreli. In seguito ha avuto la fortuna di ricevere preziosi consigli da L. Pavarotti. È vincitore di diversi concorsi internazionali, tra cui 'Riccardo Zandonai', e 'Francesco Maria Martini', con cui ha debuttato come Ernesto (*Don Pasquale*, 2006). Nel 2007 ha debuttato come Nemorino (*L'elisir d'amore*) a Udine e Pordenone. Nel 2008, interpreta i ruoli di Edmondo (*Manon Lescaut*, dir. Daniel Oren – Carlo Felice di Genova) e Arturo (*Lucia de Lammermoor*, dir. Antonello Allemandi - Comunale di Bologna e Comunale di Ferrara). Nel 2008 si è esibito al Municipale di Piacenza in un concerto con la Filharmonica Toscanini. Ma è nell'ottobre 2008 che consegue un significativo risultato con la difficile parte di Fernando (*Marin Faliero*) al Verdi di Sassari e al Donizetti di Bergamo. È seguito l'ottimo debutto al Comunale di Bologna come Arturo ne *I Puritani*. Prossimamente sarà impegnato in: *L'elisir d'amore* a Lima, *La traviata* e *L'elisir d'amore* a Bergamo ed in Giappone.

MAURO CORNA Basso

Nato a Chiari (BS) nel 1975, ha seguito i corsi di tecnica vocale con A. Tabiaddon, si perfeziona con C. Gonzales, L. Magliano e E. Consuma. Ha partecipato al X Concorso 'Battistini' di Rieti, in cui ha vinto per il ruolo del Commendatore (*Don Giovanni*), è stato segnalato per Ferrando (*Il trovatore*) ed ha vinto il premio per il più giovane cantante ed il premio della critica. Si è poi aggiudicato il terzo premio al I Concorso Castello della Pieve del Vescovo. Per due anni consecutivi ha partecipato al Belcanto Festival di Dordrech, sostenendo i ruoli di Masetto e Commendatore (*Don Giovanni*) e di Ombrino e Tiburzio (*Don Giovanni* di Righini, in prima esecuzione moderna ed inciso per Bongiovanni). Il suo repertorio spazia da Mozart (*Don Giovanni*, *Die Zauberflöte*), Rossini (*Mosé*, *Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*La sonnambula*, *Norma*) a Verdi (*Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Il trovatore*, *Otello*, *Falstaff*) a Puccini (*La bohème*, *Turandot*, *Tosca*). Ha debuttato in: Attila a Busseto, Gianni Schicchi a Jesi, *La forza del destino* a Piacenza, *Don Giovanni* (Commendatore) al Filharmonico di Verona e a Reggio Emilia, *Nabucco* a Bologna e Savonlinna, *Anna Bolena* a Bergamo e Tokio. Tra i prossimi impegni: *Il Duca d'Alba* e *Don Giovanni* di Gazzaniga a Montpellier.

ALESSANDRA VOLPE Mezzosoprano

Si è diplomata al Conservatorio di Bari in pianoforte *cum laude* e in canto lirico con K. Angeloni. Ha vinto numerosi concorsi tra cui il IV e V Concorso 'Città di Altamura', il II Concorso 'Remigio Paone' di Formia e il V Concorso Nazionale 'I. Stravinskij'. Collabora, in qualità di solista, con numerose orchestre eseguendo arie della letteratura sacra e cameristica (tra cui: *Gloria* di Vivaldi, *Stabat Mater* di Pergolesi, *Petite messe solennelle* di Rossini, *Requiem* di Mozart e *Stabat Mater* di P. Cafaro). A Bari è stata la baronessa (*Il cappello di paglia di Firenze*, 2004/05) ed ha partecipato alla produzione di *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, dir. J. Webb e con la regia di D. Abbado. Ha inoltre interpretato la Zia Principessa (*Suor Angelica*), Jenny (*The Beggar's Opera*, regia M. Ovadia). Ha cantato ne *L'enfant et les sortilèges* a Bari, ne *La Cenerentola* e ne *L'Italiana in Algeri* con l'As.Li.Co. (Pocket Opera 2008 e 2009) e in *Norma* a Roma (Accademia di S. Cecilia, dir. K. Nagano). Svolge intensa attività concertistica, spaziando dal repertorio cameristico a quello operistico per importanti enti lirici e fondazioni; nel 2007 ha tenuto concerti a Shanghai e Jakarta. Tra i suoi prossimi impegni: *Die lustige witwe* al Teatro alla Scala.

PAOLA MODICANO Soprano

Nata a Siracusa nel 1978, intraprende un fecondo rapporto con la musica, avviando dapprima lo studio del pianoforte, poi del canto. Si diploma presso il Conservatorio di Trapani sotto la guida di Graziella Alessi. È recente la sua partecipazione alla masterclass sul repertorio pucciniano tenuta dal direttore d'orchestra Maurizio Arena. Finalista al Concorso Internazionale 'Di Stefano' di Trapani (2006), debutta nel ruolo di Susanna (*Le nozze di Figaro*) nel 2004, a conclusione del corso di perfezionamento con I. A. Sandivari. Attualmente, oltre a svolgere attività didattica ed un'intensa attività concertistica in Italia e all'estero, ha conseguito la laurea in discipline musicali presso il Conservatorio di Trapani e frequenta il corso quadriennale di Musicoterapia presso il CEP di Assisi. Collabora stabilmente con il Coro dell'As.Li.Co.

VALDIS JANSONS Baritono

Nato a Riga (Lettonia) nel 1979, si diploma in violino nella sua città, per poi perfezionarsi in canto presso il Conservatorio di Parma con L. Bizzi. Debutta nel 2004 ne *Le nozze di Figaro* (Antonio) a Fidenza. Dal 2005 ha collaborato con il Regio di Parma nel progetto Imparolopera. Si è perfezionato con: M. Pertusi, E. Fiorillo, P. Ciofi, S. Ganassi, L. Cuberli, B. De Simone, L. Alva, R. Bruson. È finalista dei concorsi internazionali 'Rocca delle Macie' (2005), 'Val di Sole' (2006), mentre vince i Concorsi 'Giuseppe Di Stefano' (2006) e As.Li.Co. (2009). Debutta in questi anni nei ruoli di: Maurizio (*I quattro rusteghi*, dir. A. Sisillo), Don Alfonso (*Così fan tutte*, dir. G. Bartoli), Don Cassandro (*La finta semplice*, Piacenza), Guglielmo (*Così fan tutte*, Trapani), Talpa (*Il tabarro*) e Simone (*Gianni Schicchi*) nei teatri di Modena, Piacenza e Ferrara. Nel 2008 interpreta i ruoli di: Sciarone (*Tosca*) nei teatri di Modena, Ferrara e Piacenza; Il Barone di Trombonok (*Il viaggio a Reims*) al Teatro Rossini di Pesaro; Acciano (*I Lombardi alla prima Crociata*) al Teatro Regio di Parma; Ping e Mandarino (*Turandot*) al Teatro Filarmonico di Verona. Tra i suoi prossimi impegni: Marcello (*La bohème*) nel Circuito Lirico Lombardo.

FRANCESCO LANDOLFI Baritono

Nato a Caserta nel 1977, si diploma in canto al Conservatorio di Benevento con M. Carletti e si laurea in Lettere alla Seconda Università di Napoli. Si perfeziona con S. Pagliuca, V. Profeta, M. Laurenza, S. Alaimo, I. Crisante, S. Bertocchi, C. Desderi, R. Resnik, E. Fiorillo e C. Verhaeghe Micault. Attualmente studia con M. Laurenza. Vince numerosi concorsi, tra cui: 'T. Dal Monte', 'M. Battistini', 'R. Leoncavallo', 'M. Lanza', 'O. Ziino', 'M. Caniglia', 'T. Traetta', 'Giacomo Lauri Volpi' ed i Concorsi europei As.Li.Co. e A. Belli. Tra il 2006 ed il 2009 debutta in: *Thais*, *Il viaggio a Reims*, *Die Zauberflöte*, *Thomson*, *Re d'Egitto*, *Falstaff*, *Un ballo in maschera*, *La bohème*, *Il matrimonio segreto*, *Il cavaliere errante* di T. Traetta, *Il barbiere di Siviglia*, *Don Giovanni*, *La serva padrona*, *La franchezza delle donne* di G. Sellitto, *Rigoletto*. Ha collaborato con direttori d'orchestra, quali: B. Bartoletti, O. Wellber, F. Zigante, G. P. Bisanti, C. Desderi, C. Rovaris, G. M. D'Errico, G. Sabatini, V. Clemente, A. Veronesi, C. Donadio, F. Maestri, D. Lucantoni, M. Moresco, P. Murray, V. Mariozzi, e registi quali: I. Guerra, G. Cobelli, A. Calenda, G. Ciabatti, D. Micheli, M. Cappelletti, S. Rendine, U. Gregoretti, M. Mirabella.

ALESSANDRO MUNDULA Tenore

Ha studiato canto presso il Conservatorio di Milano, ha partecipato alle fasi finali del Concorso lirico 'Maria Callas' ed è stato vincitore del Concorso 'Luigi Medda' di Cagliari. Ha collaborato con numerosi artisti fra i quali il tenore Pietro Ballo ed il soprano Lorenza Canepa, insieme alla quale ha debuttato il ruolo di Cavaradossi (*Tosca*). Nel 2006 e nel 2007 ha partecipato al progetto della provincia di Udine 'Opere in concerto': esibizioni all'aperto, con piccola orchestra e coro, in cui si è prodotto nei grandi ruoli di protagonista del repertorio verdiano (Don Alvaro ne *La forza del destino* e Manrico ne *Il trovatore*). Per il Circuito lirico lombardo, nel 2007, ha cantato in *Madama Butterfly* (Yakusidè) e in *Macbeth* (Prima apparizione).

ALESSANDRO CALAMAI Basso Baritono

Diplomatosi presso il Conservatorio di Firenze, sotto la guida di A. Desderi, si perfeziona con E. Schwarzkopf, A. Dermota, M. Tonelli e R. Capecci. È risultato vincitore di alcuni importanti concorsi fra cui: As.Li.Co., 'Zucchelli', 'Battistini'. Si è esibito in alcuni fra i più importanti teatri italiani ed esteri. Ha collaborato con celebri direttori d'orchestra quali: R. Jacobs, P. Bellugi, S. Bychkov, C. Montanaro, J. Conlon, Z. Mehta, D. Oren, A. Lombard, S. Ozawa, M. Arena, N. Luisotti, M. De Bernard, R. Renzetti, K. L. Wilson, A. Campori, P. Fournillier, E. Joël, M. Plasson, J. Jones, A. Saura Lla-ser, C. Topilow, N. Kabaretti, W. Gehlert, A. De Marchi, E. Müller, F. Mastrangelo, J. Reynolds, A. Guadagno, J. Kovatchev. Ha collaborato inoltre con registi illustri, tra cui: L. Ronconi, C. Comencini, F. Zeffirelli, M. Placido, E. Nekrosius, G. Vick, G. Albertazzi, X. Alberti, P. L. Pizzi, L. De Fusco, G. Deflo, T. Coleman, F. Valeri, N. Joël, M. Bolognini, G. Zampieri, Z. Yimou, A. Tarabella, R. Giacchieri, B. Montresor, R. Vallone, L. Dodin. La sua vocalità lo ha fatto particolarmente emergere nel repertorio buffo, interpretando svariati ruoli, fra cui: Bartolo, Nardo, Leporello, Colline, Don Magnifico, Dulcamara, il Maestro di cappella, Don Pasquale, Sharpless, Uberto, Haly, Mustafà. Ha inciso: *Il filosofo di campagna*, *I virtuosi ambulanti*, *Il Conte Policronio*, *La romanziera e l'uomo nero*, *Il divertimento dei numi e Tracollo* (Bongiovanni); *Tosca e La traviata* (Philips); *Die Brautwahl* di F. Busoni, *La contadina astuta* di Pergolesi-Hasse e *Messa da Requiem* di G. B. Girolami (Kikko Classic); *Eliogabalo* di Cavalli (Ducalè).

SARA PALANA Mezzosoprano

Nata a Messina, si diploma in canto nel 1990 al Conservatorio di Vibo Valentia, perfezionandosi poi con R. Ercolani, N. Carta, C. Caruso. Ha frequentato, risultando vincitrice di una borsa di studio, la masterclass della Fondazione Toscanini, finalizzata all'esecuzione in prima mondiale de *Ifigenia in Aulide* di Cherubini. Ha debuttato negli ultimi anni nei ruoli di: Suzuki (*Madama Butterfly*), Emilia (*Otello*), Ulisse (*Ifigenia in Aulide*), Flora (*La traviata*), Mercedes (*Carmen*), Suzuki (*Madama Butterfly*), La maestra delle novizie (*Suor Angelica*), Maddalena e Giovanna (*Rigoletto*), Berta (*Il barbiere di Siviglia*), Mamma Lucia (*Cavalleria rusticana*), Ines (*Il trovatore*), Alisa (*Lucia di Lammermoor*), Amneris (*Aida*), Clotilde (*Norma*). Ha collaborato con vari enti teatrali italiani ed esteri, tra i quali: Vittorio Emanuele di Messina, Teatro lirico di Bari, Teatro Arcimboldi, Circuito lirico lombardo, Teatro Coccia di Novara, Taormina Arte, Teatro Cilea di Reggio Calabria, Konzerthaus di Friburgo, Salle Atalaya-Gare du Midi di Biarritz, Théâtre Municipal di Douai, Espace Jean Legendre di Compiègne (Parigi), Centre Pompidou di Vincennes (Parigi), Théâtre A. Dumas di S. Germain en Laye (Parigi), Espace Culturel de la Fleuriaye di Carquefou, Gran Teatro di Cordoba, Teatro Principal di Alicante, Teatro Principal Antzokia di Vitoria, Teatro Principal di Zaragoza, Teatro Principal di Alicante, Gran Teatro di Cordoba.

BARBARA VOLTA Soprano

Nata a Milano, inizia giovanissima a cantare nel Coro di voci bianche del Teatro alla Scala, partecipando a numerose produzioni del teatro anche in qualità di solista. Nel 1990 interpreta la parte di uno dei tre geni ne *Die Zauberflöte* per una produzione dell'As.Li.Co. Ha collaborato con il Tölzer Knabenchor di Monaco di Baviera, diretto da Gerhard Schmidt Gaden. Nel 2001 si è diplomata in canto presso il Conservatorio Bonporti di Riva del Garda. Ha collaborato con molti cori quali i Civici Cori di Milano (dir. M.o Bordignon), il Coro del Teatro Municipale di Piacenza (dir. M.o Casati), il Coro del Teatro Coccia di Novara (dir. M.o Cavallaro) e il Coro Verdi di Milano (dir. M.o Jais). Dal 1999 canta nel Coro As.Li.Co., con piccole parti anche da solista, sotto la guida dei Maestri Caiani, Casati, Grandini, Franzese e Greco. Collabora anche con vari gruppi polifonici, partecipando ad alcuni concerti in qualità di solista.

Maestro preparatore
Federica Falasconi
Maestro di palcoscenico
Inessa Filistovich
Maestro alle luci
Alessio Picco

Direttore di scena
Anna Maria Spaccarotella

Assistente alla regia
Ilaria Sainato

Capo macchinista
Luigi Podo
Macchinisti
Giovanni D'Apolito
Sergio Guerrieri
Giuseppe Migliorini
Francesco Podo
Saverio Quinto

FIGURANTI

Luca Astolfi
Anna Castelnuovo
Emanuele Dominioni
Alberto Lazzarini
Paolo Giovanni Mallamaci

CORO AS.LI.CO.

TENORI

Nicola Cannas
Andrea Ceron
Damiano Cerutti
Antonio D'Acerno
Simone Liconti
Alessandro Mundula
Carmine Panza
Carlos Fernando Pibernat
Virginio Zadro
Alessandro Zimic

Elettricisti
Salvatore Aversa
Eugenio Bellavista
Francesco Dramissino
Matteo Discardi
Attrezzista
Linda Riccardi

Responsabile di sartoria
Anna Cavaliere
Sarti
Elisa Furgoni
Antonio Iavazzo
Consuelo Olivares
Caterina Villa
Truccatrici
Mara Casasola
Veronica Fiorello
Parrucchiere
Francesca Maffi

Paola Napolitano
Sabrina Pirotta
Francesca Romano
Riccardo Rossetti
Andrea Zucchi

BARITONI BASSI

Sergio Alcamo
Enrico Caporiondo
Pedro José Carrillo Perera
Gianfranco Casiero
Alfredo Stefanelli
Paolo Massimo Targa
Giovanni Todaro
Maurilio Valeri
Piermarco Vifias Mazzoleni

Scene
Teatro Sociale di Rovigo
Costumi
Atelier Nicolao
Calzature
CTC Pedrazzoli
Attrezziera
Rancati
Parrucche
Audello
Illuminotecnica
CD'C Allestimenti
Trasporti
Leccese

ORCHESTRA 1813

VIOLINI I

Carlotta Conrado
Lorenzo Brufatto
Marco Capotosto
Serenella Di Blasi
Simone Di Giulio
Marco Fusi
Benedicta Manfredi
Federico Silvestro
Alessandro Vescovi
Roberto Zara

VIOLINI II

Sofia Villanueva
Aurora Bisanti
Elena Colella
Matteo Colombo
Federica Fersini
Antonio Maggiolo
Adriana Marino
Riccardo Paltanin

VIOLE

Ruxandra Stefan
Silvia Concas
Simona Guerrini
Giorgio Musio
Cecilia Musmeci
Ruggero Pucci

VIOLONCELLI

Alejandro Mariangel Pradenas
Giulio Cazzani
Estela De Castro
Claudio Giacomazzi
Valentina Giacosa

CONTRABASSI

Francesco Saverio Piccarreta
Giacomo Massioli
Paolo Paolantonio
Marco Ricci

FLAUTI

Erica Droz
Michela Borioli

OBOI

Chiara Telleri
Eleonora Grampa

CLARINETTI

Luca Medici
Laura Rigamonti

FAGOTTI

Angelo Russo
Mèlodie Michel

CORNI

Ivan Zaffaroni
Massimiliano Crotta
Mirko Landoni
Alessandro Mauri

TROMBE

Guido Guidarelli
Chie Yasui

TROMBONI

Francesco Parini
Andrea Andreoli
Igor Peduzzi

CIMBASSO

Marta Gerosa

TIMPANI

Andrea Scarpa

PERCUSSIONI

Maurizio Berti
Paolo Tini

ISPETTORE

Alessio Picco

si ringrazia

per la concessione degli spazi



per la realizzazione di palco e tribuna



per la fonica



per i servizi turistici



per il presidio sanitario



per il servizio di ristoro

