

SAVERIO LAMACCHIA
Bologna

UN PERCORSO DIDATTICO SUL *RIGOLETTO* DI VERDI: «LA DONNA È MOBILE» E LA VOCE COME FANTASMA

1. ARGOMENTO, DESTINATARI, PREREQUISITI, OBIETTIVI

Il presente percorso didattico è incentrato sul *Rigoletto* di Giuseppe Verdi e su «La donna è mobile», il brano più celebre dell'opera e forse dell'intera storia del melodramma italiano; «un inno trionfante ed impetuoso della virilità italiana», a detta di Massimo Mila.¹ Il percorso è rivolto al primo biennio della scuola secondaria di secondo grado, in particolare del Liceo musicale e coreutico.² Si basa sull'illustrazione di alcuni aspetti d'un capolavoro indiscusso del teatro musicale e sull'analisi drammatico-musicale della «Donna è mobile», del suo senso e del suo peculiare impiego in rapporto all'esito tragico del dramma. Tali analisi saranno finalizzate al perseguimento di obiettivi compresi tra i *Risultati di apprendimento comuni a tutti i percorsi liceali. Liceo musicale e coreutico, sezione musicale*: «conoscere e utilizzare i principali codici della scrittura musicale; conoscere lo sviluppo storico della musica d'arte nelle sue linee essenziali; individuare le tradizioni e i contesti relativi ad opere, generi, autori, artisti, movimenti, riferiti alla musica e alla danza, anche in relazione agli sviluppi storici, culturali e sociali; cogliere i valori estetici in opere musicali di vario genere ed epoca; conoscere e analizzare opere significative del repertorio musicale».³

Quanto ai prerequisiti, è opportuno che i discenti già sappiano a grandi linee cos'è e com'è fatto un melodramma, e chi erano gli artefici coinvolti. Mi riferisco alle nozioni fondamentali sulla struttura a numeri chiusi (arie, duetti,

Un sentito ringraziamento a Stefano Melis per i numerosi utili consigli elargiti a una versione preliminare di questo scritto; a Lorenzo Bianconi per i miglioramenti suggeriti in bozze. Uno speciale ringraziamento va infine alla Casa editrice Ricordi, in particolar modo nella persona del *general manager* Cristiano Ostinelli, per aver gentilmente autorizzato la riproduzione degli esempi musicali dallo spartito del *Rigoletto* a cura di Martin Chusid (Milano, Ricordi, 1985).

¹ M. MILA, «La donna è mobile...». *Considerazioni sull'edizione critica di "Rigoletto"*, «Nuova rivista musicale italiana», XIX, 1985, pp. 597-608: 604-605.

² «Il percorso del liceo musicale [...] guida lo studente ad approfondire e a sviluppare le conoscenze e le abilità e a maturare le competenze necessarie per acquisire, anche attraverso specifiche attività funzionali, la padronanza dei linguaggi musicali e coreutici sotto gli aspetti della composizione, interpretazione, esecuzione e rappresentazione, maturando la necessaria prospettiva culturale, storica, estetica, teorica e tecnica» (D.P.R. 15 marzo 2010 n. 89, «Gazzetta Ufficiale», 15 giugno 2010, n. 137, suppl. ord. n. 128).

³ *Ibidem*, Allegato A, art. 7, p. 10.

terzetti ecc.), sulle voci, la loro tipologia e i ruoli ad esse collegati, sull'orchestra e la sua funzione, nonché ovviamente sulle figure dei principali artefici, il librettista e il compositore. È opportuno inoltre che abbiano nozioni di base di grammatica musicale e di versificazione italiana; ad esempio, distinguano un settenario da un ottonario o da un decasillabo; un verso tronco da un verso piano o sdrucchiolo ecc.:⁴ tutte questioni che nel presente percorso didattico beninteso l'insegnante riprenderà e amplierà con esempi specifici. Peraltro, il percorso può essere rivolto anche a studenti che non leggono la musica: l'insegnante ricorrerà alla didattica dell'ascolto, la cui metodologia è ormai consolidata,⁵ secondo modalità che si chiariranno più avanti (par. 2.5.1-4).

2. SVOLGIMENTO DEL PERCORSO

2.1. Prima dell'ascolto: Verdi e il melodramma

All'inizio del percorso didattico è opportuna una presentazione dell'autore e del melodramma di metà Ottocento, nonché un ripasso di alcuni concetti di base già oggetto di precedenti percorsi didattici. A distanza di due secoli dalla nascita (1813), la grandezza di Verdi non è messa in discussione da alcuno: le sue opere continuano a riempire i teatri di tutti i continenti e la considerazione

⁴ Cfr. M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di J.-J. Nattiez con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte, M. Baroni, vol. 4, *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 895-921; L. BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 183-218 (disponibile anche online all'indirizzo http://www.saggiatoremusicale.it/rivista/XII_2005_1/Bianconi%202005b.pdf). Utili strumenti didattici sono inoltre gli *Appunti di metrica*, a cura di T. Balbo, N. Badolato, L. Bianconi, disponibili online all'indirizzo <https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/home/corso/corsi/storia-della-musica-ii-iii/appunti-di-metrica/index.html>, nonché L. BIANCONI – G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce - Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 201-263 (disponibile anche online all'indirizzo <https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/home/corso/corsi/drammaturgia-musicale/piccolo-glossario-di-drammaturgia-musicale/index.html>; ultimo accesso a tutti i siti indicati in questo articolo, 01.07.2020).

⁵ Si vedano i seguenti contributi di Giuseppina La Face Bianconi: G. LA FACE BIANCONI, "La trota" fra canto e suoni. Un percorso didattico, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 77-123; EAD., *La didattica dell'ascolto*, in *La didattica dell'ascolto*, a cura di Ead., numero monografico di «Musica e Storia», XIV, 2006 (n. 3, dicembre), pp. 489-731; EAD., *La linea e la rete. La costruzione della conoscenza in un Quartetto di Haydn*, in «Finché non splende in ciel notturna face». Studi in memoria di Francesco Degrada, a cura di C. Fertonani, E. Sala e C. Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 225-250; sulle problematiche specifiche della didattica dell'ascolto del melodramma, cfr. EAD., *Saperi essenziali e conoscenze significative: il "Largo concertato" nel "Macbeth" di Giuseppe Verdi*, in *Insegnare il melodramma* cit., pp. 145-173.

critica di cui gode è altrettanto universale.⁶ Dopo un decennio abbondante di successi (Verdi aveva debuttato nel 1839), il trionfo di *Rigoletto*, e poi del *Trovatore* e della *Traviata*, ne consacrò la carriera e la statura internazionale; la sua longevità artistica (l'ultima opera, *Falstaff*, è del 1893), nonché la straordinaria capacità di rinnovare il proprio linguaggio compositivo senza mai abbandonarne gli inconfondibili segni distintivi, ne fece un protagonista indiscusso di buona parte del secolo; in un momento storico, peraltro, cruciale nella storia d'Italia: nato in un dipartimento dell'impero napoleonico, nel 1861 divenne deputato del nuovo stato unitario su richiesta di Cavour; morì venerato come uno dei padri della patria, meritandosi una poesia commemorativa di d'Annunzio (*In morte di Giuseppe Verdi*, 1901).

Verdi disse di sé stesso di essere un uomo di teatro più che un musicista: affermazione paradossale (Verdi è stato tanto un grande musicista quanto un grande uomo di teatro) eppur rivelatrice, in quanto tende a sottolineare la peculiarità del compositore teatrale al confronto con quello di musica solo strumentale. La popolarità immensa di cui godette nell'Ottocento coincide con quella del genere al quale dedicò, quasi esclusivamente, la propria arte: il melodramma, nel quale il testo musicale è concepito su un testo verbale in poesia (il 'libretto', cioè il volumetto in piccolo formato che veniva venduto agli spettatori sin dai primordi secenteschi del genere),⁷ allo scopo di dar vita a un terzo testo: l'azione scenica. Per dirla con Paolo Fabbri, il melodramma è «una forma particolare di teatro, che usa la musica (vocale, strumentale) come veicolo principale

⁶ «L'importanza straordinaria di Giuseppe Verdi come compositore operistico e in quanto figura di riferimento dello sviluppo culturale, sociale e politico dell'Italia dell'Ottocento è indiscussa. In quanto patrimonio culturale dell'Europa e dell'umanità il suo lascito artistico si espande tuttora oltre i confini del suo Paese d'origine, di cui ha segnato profondamente l'immagine di nazione musicale»: così il recente M. ENGELHARDT, *Giuseppe Verdi*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, pp. 442-455: 442. Questa la definizione del secolo XIX da parte di uno dei massimi storici della musica degli ultimi decenni: «nella sua prima metà l'Ottocento fu l'epoca di Beethoven e Rossini, come la sua seconda metà sta sotto il segno di Wagner e Verdi»: C. DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento* (1980), ed. it., Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 63. Della copiosissima bibliografia verdiana si segnalano solo l'ultima monografia in italiano, uscita in occasione del bicentenario della nascita: R. MELLACE, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Roma, Carocci, 2013, e un "classico": J. BUDDEN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988; a *Rigoletto* è dedicato un capitolo nel vol. I: *Da "Oberto" a "Rigoletto"*, 1985, pp. 519-558 (note alle pp. 586-588).

⁷ Cfr. M. BEGHELLI, *Il libretto d'opera*, in *Il libro di musica. Per una storia materiale delle fonti musicali in Europa*, a cura di C. Fiore, Palermo, L'Epos, 2004, pp. 277-313; L. BIANCONI, *Il libretto d'opera*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Musica*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2018, pp. 187-208.

di espressione/comunicazione».⁸ L'opera è uno spettacolo multimediale *ante litteram*, e uno dei più affascinanti.

Di solito il librettista non s'inventa di sana pianta una storia, ma trasforma un testo preesistente, tenendo conto delle specifiche esigenze del teatro musicale.⁹ La più importante di queste esigenze è rappresentata dalle prerogative dei cantanti, da sempre le stelle indiscusse di questo spettacolo. All'epoca di Verdi la compagnia di canto si basa per lo più sul cosiddetto "triangolo romantico": una primadonna soprano ama (ricambiata) il tenore suscitando la gelosia del baritono, secondo una celebre battuta di un recensore fiorentino del 1852 poi spesso attribuita a George Bernard Shaw.¹⁰ A talune tipologie di voci dunque corrispondono dei ruoli drammatici standardizzati.

Diversamente che al tempo di Rossini, con Verdi l'opera è concepita secondo un progetto drammaturgico unitario, il cui responsabile ultimo e indiscutibile è il musicista. Il melodramma, per sua natura, è una forma d'arte cooperativa: si avvale di collaboratori, come il librettista (corresponsabile a quel tempo anche dei movimenti di scena, non esistendo la moderna figura del regista, nata nel Novecento), lo scenografo e il costumista, e poi di esecutori come i cantanti e gli strumentisti dell'orchestra. Ma Verdi esercita su tutti un ferreo, quasi tirannico, controllo, e spesso si deve a lui la primigenia concezione generale del dramma: la scelta del soggetto e la sua trasformazione melodrammatica, ovvero la scelta delle 'situazioni forti' tratte dalla fonte originaria e il loro adattamento. Dopo aver predisposto tale sceneggiatura preliminare, può aver luogo la versificazione finale, di competenza del librettista: di fatto, nell'ottica del compositore, la fase meno importante.

Verdi, figlio della temperie e della cultura romantica, esige che l'azione sia incalzante, i drammi pieni di colpi di scena clamorosi. Il melodramma è riuscito se il compositore realizza la giusta miscela di 'bella musica' e di situazioni teatrali coinvolgenti. Con l'apporto della propria straordinaria personalità, Verdi porta a vette artistiche altissime un processo già iniziato con Bellini, Donizetti e Mercadante: l'opera, lungi dall'essere un assemblaggio di belle arie e di belle melodie, viene ad essere sempre di più un dramma costruito *attraverso* la musica

⁸ P. FABBRI, *Ascoltare (e far ascoltare) il melodramma: qualche istruzione per l'uso*, questa rivista, IV, 2014, pp. 25-31: 25.

⁹ Sul fatto che gli autori di testi teatrali quasi mai si sono preoccupati di inventarsi una storia inaudita, mi sembrano illuminanti le seguenti parole di Davide Daolmi: «Le storie raccontate a teatro hanno una peculiarità: sono già state raccontate, con altre parole, altri testi. Sono insomma, quasi sempre, una rielaborazione. La natura stessa dell'opera in musica è una stratificazione di riletture: la regia lo è della partitura, la musica della poesia, il libretto di un testo precedente, il soggetto di una vicenda nota. Ad ogni sua riproposta lo spettacolo si adegua ai tempi, al luogo, al contesto» (D. DAOLMI, *La drammaturgia al servizio della scenotecnica. Le «volubili scene» dell'opera barberiniana*, «Il Saggiatore musicale», XIII, 2006, pp. 5-62: 7).

¹⁰ Cfr. L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 80.

e il canto, in modo che lo spettatore possa immedesimarsi, ed emozionarsi, col destino dei personaggi.

2.2. Verdi e Hugo, "Rigoletto" e "Le Roi s'amuse"

A questo punto occorre spiegare la specifica, e per certi versi rivoluzionaria, drammaturgia di *Rigoletto*, e quanto essa sia immersa nella realtà sociale ed estetica del suo tempo. Nella scelta dei soggetti, Verdi era un provocatore: «io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi...», ed arditi all'estremo punto.¹¹ Con *Rigoletto* Verdi fu particolarmente "ardito": si rivolse a *Le Roi s'amuse* (*Il Re si diverte*) di Victor Hugo, dramma sparito dai teatri per cinquant'anni dopo la tempestosa *première* del 22 novembre 1832 alla Comédie-Française di Parigi perché ritenuto immorale. E infatti *Rigoletto* rischiò di non nascere a causa della censura, in quegli anni presente, e spesso implacabile, tanto in Francia quanto negli stati italiani preunitari, specie dopo le rivoluzioni del 1848. *Rigoletto* fu rappresentato al teatro La Fenice di Venezia l'11 marzo 1851, e fu un compromesso: *La maledizione*, la prima versione del libretto, fu respinto dalla censura perché ritenuta «di una ributtante immoralità ed oscena trivialità»;¹² *Il duca di Vendome*, la versione con le "correzioni" della censura, fu respinto da Verdi, che giudicò il dramma irrimediabilmente stravolto; indi le parti si accordarono su una terza stesura, molto vicina nella sostanza alla volontà di Verdi, che fu *Rigoletto*.¹³ Se Verdi dovette "declassare" il re di Francia a duca di Mantova, mutare i nomi anche degli altri personaggi, modificare il luogo dell'ambientazione, tuttavia riuscì a ripristinare alcuni elementi per lui irrinunciabili: Rigoletto gobbo e deforme; il carattere libertino del Duca, tiranno assoluto e ammogliato, non celibe come pretendeva la censura; la maledizione del vecchio suddito Monterone, cui il tiranno ha disonorato la figlia; l'omicidio della figlia di Rigoletto, anch'ella disonorata dal Duca; il corpo della ragazza chiuso dal suo assassino in un sacco; l'ambientazione dell'atto conclusivo in un postribolo, dove il nobile signore si reca per intrattenersi con una prostituta, sorella del sicario. A Verdi interessava la temperatura incandescente dei drammi romantici più

¹¹ Lettera a Cesare de Sanctis del 1° gennaio 1853, in *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1852*, a cura di C. M. Mossa, Parma, Istituto Nazionale di Studi verdiani, 2001, p. 401.

¹² Comunicazione della Direzione Centrale d'Ordine Pubblico del 28 novembre 1850 alla Presidenza della Fenice, in M. CONATI, *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992, p. 41 sg.

¹³ Le vicende della genesi di *Rigoletto* sono ben documentate e più volte raccontate: cfr. CONATI, *Rigoletto* cit., pp. 3-74; M. CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 185-265, e l'Introduzione a *Rigoletto*, edizione critica a cura di M. Chusid, Chicago - London - Milano, The University of Chicago Press - Ricordi, 1983, pp. XXXV-LIV (spartito canto e piano, da cui si trarranno gli esempi musicali qui in appendice, 1985). Cfr. inoltre M. LAVAGETTO, *Un caso di censura. Il "Rigoletto"*, Milano, Mondadori, 2010 (ed. or. 1979); A. ROCCATAGLIATI, *"Rigoletto" di Giuseppe Verdi*, Milano, Mursia, 1991.

estremi e non aveva alcuna remora a mettere in scena un'umanità degradata: purché funzionasse (ovvero: emozionasse) a teatro.

Hugo era il campione degli iconoclasti romantici d'oltralpe, figura magnetica e poliedrica; come poeta si distinse con *Les Orientales* (1829), come romanziere con *Notre-Dame de Paris* (1831); ebbero poi fortuna immensa *Les Misérables*, scritti in tarda età (1862). Egli aveva esplicitato le proprie idee estetiche nella prefazione al suo dramma *Cromwell* (1827), che divenne il manifesto del Romanticismo francese: cioè dell'arte nuova in opposizione all'arte antica. Quest'ultima, secondo Hugo, aveva rappresentato la natura e la vita umana dall'unico punto di vista del "bello ideale", rifiutando quanto ad esso non si conformava. Invece l'artista moderno – che ha come prima fonte d'ispirazione Shakespeare, venerato da tutti i romantici, Verdi compreso¹⁴ – mira alla rappresentazione della realtà in tutte le sue sfaccettature, anche le meno edificanti. Dalla prefazione del *Cromwell*: «il brutto esiste accanto al bello, il deforme accanto al grazioso, il grottesco sul rovescio del sublime, il male col bene, l'ombra con la luce [...] Shakespeare è il Dramma; e il dramma [...] fonde entro un modernissimo soffio il grottesco e il sublime, il terribile e il buffonesco, la tragedia e la commedia».¹⁵ Dunque, l'artista romantico, richiamandosi al nume tutelare inglese vissuto più di due secoli prima, rifiuta la netta demarcazione e connotazione dei generi opposti e del loro livello d'importanza secondo una tradizione poetica plurimillenaria: tragico (alto, sublime) *vs* comico (basso, triviale).¹⁶

Le Roi s'amuse era un dramma congeniale al gusto e all'estetica dell'epoca e alla personalità e sensibilità di Verdi, che ne era particolarmente entusiasta. Scrisse nella lettera dell'8 maggio al librettista Francesco Maria Piave: «Oh *Le Roi s'amuse* è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Tribolet* è creazione degna di Shakespeare!! [...] Ora riandando diversi soggetti quando mi passò per la mente *Le Roi* fu come un lampo, un'ispirazione».¹⁷

2.3. "Rigoletto": la trama, i personaggi, i caratteri

Rigoletto è il primo melodramma della cosiddetta 'trilogia popolare' verdiana: seguirono *Il trovatore* (1853) e *La traviata* (1853, seconda versione 1854). Sono opere diversissime ma accomunate da un travolgente successo e da una dif-

¹⁴ Nel gergo familiare Verdi chiamava Shakespeare il "Papà". Cfr. la notissima lettera a Clara Maffei del 20 ottobre 1876 (in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, Stucchi Ceretti & C., 1913, p. 624), nella quale asserisce che il grande drammaturgo inglese era capace di «inventare il Vero», il che era «meglio, molto meglio» che copiarlo (in anni nei quali le parole "vero" e "verismo" erano sulla bocca di tutti).

¹⁵ V. HUGO, *Prefazione al Cromwell*, Milano, Rizzoli, 1962, pp. 25 e 35.

¹⁶ Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 1956.

¹⁷ CONATI, *Rigoletto* cit., p. 18.

fusione immensa in tutto il mondo. Il docente può innanzitutto riassumere la trama di *Rigoletto*, operazione non così semplice come può sembrare, e che può essere più o meno lunga a seconda delle circostanze; può inoltre anticipare alcuni elementi dell'intreccio e della drammaturgia sui quali si tornerà.¹⁸ Si offre di seguito un esempio.

Il quadro iniziale rappresenta una delle tante feste a palazzo. Il Duca confessa al cortigiano Borsa di essersi incapricciato di una ragazza misteriosa e non nobile vista in chiesa, e di volerla aggiungere al lungo elenco delle sue conquiste. Nel corso dell'assolo di presentazione il Duca manifesta la sua "filosofia" d'impunito dongiovanni («Questa o quella per me pari sono»):¹⁹ egli corteggia tutte le donne piacenti che gli capitano a tiro, poco importa se maritate con i nobili della sua corte. E infatti comincia con la contessa di Ceprano sotto gli occhi del consorte, costretto a far buon viso a cattiva sorte. Lo spettatore subito comprende che, sotto una parvenza gioiosa – sonorizzata dalla musica di festa di sottofondo –, nel regno di questo giovane padrone alligna la sopraffazione e la violenza. In maniera inusuale per un personaggio principale, Rigoletto, esordisce subito dopo non con un'aria o un assolo, ma con una battuta rapida e mordace: «In testa che avete, / signor di Ceprano?», scoperta allusione alle corna del conte. Nella stesura primitiva dell'opera, *La maledizione*, così commentava le attitudini del Duca: «Baldracche, battaglie, / ben tutto gli sta», battuta poi espunta. Rigoletto è il buffone di corte, protetto del Duca: infatti si rifugia sotto la sua ala tutelare dopo aver attivato la sua lingua tagliente e crudele nei confronti dei cortigiani, che lo detestano. Ma Rigoletto esagera, a detta anche del Duca: «Ah sempre tu spingi lo scherzo all'estremo, / quell'ira che sfidi colpirl ti potrà» (I,5). Infatti i cortigiani, con il conte di Ceprano *in primis*, giurano di vendicarsi del buffone e si danno appuntamento fuori dal palazzo per ordire una vendetta all'indomani. Arrivata al culmine, la festa (e con essa la musica da opera buffa) si tramuta in sciagura (musica da opera seria) con l'ingresso di Monterone, anziano conte cui il Duca ha disonorato la figlia: fiero e coraggioso come nessun altro nella corte, egli osa affrontare il tiranno e chieder conto con sdegno della sua condotta. Prima che il padrone possa rispondere, interviene Rigoletto, che motteggia Monterone in modo crudele, suscitandone la reazione: Monterone maledice il Duca e Rigoletto. A differenza del Duca, Rigoletto ne è atterrito. E da questo momento in poi la maledizione di Monterone sarà un incubo, un tarlo tenace nella mente del buffone (ecco perché la prima stesura s'intitolava *La maledizione*).²⁰ Per una ragione specifica: Rigoletto ha una figlia, Gilda, che tiene nascosta (anzi, quasi segregata) al mondo proprio per tenerla lontana dalle voglie del Duca e dei cortigiani. L'incubo è che a sua

¹⁸ Cfr. LA FACE BIANCONI, *Saperi essenziali* cit., pp. 148-149.

¹⁹ *L'incipit* dice già tutto, e Piave era abile nel condensare già nel primo verso il senso dell'intero numero.

²⁰ «Tutto il soggetto è in quella maledizione che diventa anche morale», scrive Verdi a Piave il 3 giugno 1850 (CONATI, *Rigoletto* cit., p. 21).

figlia possa toccare il medesimo destino della figlia di Monterone. È esattamente quello che capiterà: la ragazza misteriosa adocchiata dal Duca all'inizio è proprio Gilda. Il Duca si presenterà a lei come uno studente povero (un vecchio espediente da commedia) e dirà di amarla: l'ingenuità di Gilda ne agevolerà la conquista.

Alla maledizione che incombe e gli rode la mente, Rigoletto intende porre un rimedio radicale: incontrato per strada un bandito, Sparafucile, omicida su commissione, lo assolda perché sopprima il Duca in una delle sue sortite notturne in incognito. Sul finire dell'atto primo l'intreccio volge alla tragedia ma, di nuovo, in tono da commedia: i cortigiani, che credono Gilda amante di Rigoletto, la rapiscono – è questa la loro vendetta – in maniera rocambolesca e beffarda per Rigoletto, li presente e da loro ingannato: chiaro contrappasso per il buffone che si è sempre fatto beffe di loro. È solo il primo passo verso la catastrofe. Nell'atto secondo i cortigiani portano Gilda nel palazzo del Duca, dove Rigoletto la ritrova ormai disonorata. Furibondo e disperato, proclama i suoi propositi di vendetta, che la figlia invano cerca di trattenere.

E siamo all'atto terzo. Passato un mese, Rigoletto ha congegnato la sua vendetta avvalendosi di Sparafucile. Maddalena, sorella di Sparafucile, e prostituta, ha adescato il Duca, sotto mentite spoglie (dunque Sparafucile e Maddalena non sanno di aver a che fare con un soggetto così importante), nella casa/osteria suburbana di Sparafucile, dove il bandito, prezzolato da Rigoletto, si accinge a uccidere l'ignaro Duca, dopo che la sorella l'avrà inebriato a dovere. Ma, per l'intervento delle due donne, le cose non vanno come avevano previsto Rigoletto e Sparafucile. Maddalena, attratta fisicamente dal bellimbusto, chiede con insistenza al fratello di risparmiarlo; e allora Sparafucile decide di sacrificare al suo posto il primo avventore che busserà alla porta. Gilda da fuori origlia non vista e, spinta da una forza irrazionale e dal trauma emotivo dopo aver visto il Duca amoreggiare con Maddalena (e aver così avuto la prova ch'egli non la ama), disobbedisce ancora una volta al padre, che le aveva ordinato di lasciare la città, e sacrifica la sua vita per salvare quella dell'uomo che ama: bussa, entra fingendosi un mendicante e s'immola al pugnale di Sparafucile, il quale poi avvolge il corpo in un sacco e alla mezzanotte lo consegna al gobbo. Quando Rigoletto si accorge di aver contribuito ad uccidere la propria figlia anziché il Duca, non può che strapparsi i capelli sul cadavere di lei e imprecare contro la maledizione di Monterone, che si è infine avverata.

Il *come* Rigoletto si accorge della morte della figlia (ovvero della mancata morte del Duca, ossia dell'atroce inganno che la sorte ha tramato contro di lui col concorso della stessa vittima) è al centro del presente percorso. Il docente chiarirà sin da subito l'opposizione dei caratteri dei personaggi di questo dramma terribile. *Rigoletto* è un'opera 'a tre', cioè con tre personaggi principali: Gilda (soprano) ama il Duca di Mantova (tenore), Rigoletto (baritono) si oppone (importanti comprimari, ma pur sempre comprimari, sono Sparafucile, basso, e Maddalena, mezzosoprano). Essi corrispondono ai ruoli del "triangolo

romantico" suddetto, tuttavia con una variante macroscopica: il Duca è sì l'"amante", ma nel senso del libertino senza scrupoli, non del giovane idealista appassionato e sinceramente innamorato del soprano, quale di solito è il tenore. Dunque, "uomo di mondo", farabutto e immorale, il Duca; "fuori dal mondo", ingenua e fin troppo altruista, la povera Gilda. Rigoletto suscitava il sommo interesse di Verdi in quanto personaggio comico (*rigoler* significa 'ridere' in francese) e nel contempo tragico, perché ama e odia con la stessa intensità: è morale e immorale (anzi, criminale) ad un tempo. L'errore di Rigoletto è quello tipico dei padri verdiani (e della società patriarcale), che amano i figli in modo ossessivo, esercitando su di essi una forma neanche tanto occulta di prevaricazione: è Rigoletto che tiene Gilda "fuori dal mondo", segregata per tutta la sua breve vita, impedendole una crescita affettiva sana ed equilibrata. Ne fa una personalità fragile come il cristallo, destinato a infrangersi alla prima delusione. Gilda, d'altro canto, è un essere in grado di amare in modo talmente assoluto e incondizionato da non mutare il suo sentimento per il Duca anche dopo il duplice torto subito da lui: essere posseduta contro la sua volontà e aver scoperto di essere per lui solo una delle tante. Ciò che fa crollare Gilda è il non essere amata, più che la violenza subita. In un certo senso, ella è vittima tanto del Duca libertino quanto del padre padrone, nonché dei due assassini, un uomo (Sparafucile) e una donna (sua sorella Maddalena): sicché neanche il genere femminile è del tutto innocente.

2.4. «La donna è mobile»: il libretto²¹

In un brano operistico il lavoro del docente sulla musica e sulla didattica dell'ascolto dovrà essere preceduto dalla lettura e dalla spiegazione del testo verbale. È noto che l'italiano dei libretti è particolarmente involuto, e il fatto che si tratti di un testo in poesia di per sé esige qualche spiegazione da parte dell'insegnante.²² Sarà opportuno iniziare dall'ambientazione scenica, essenziale per comprendere il terzo atto di *Rigoletto*. Del resto le didascalie sono parte integrante del libretto, e sono sempre rilevanti nel melodramma: qui, se possibile, ancor più del solito. Se l'opera era iniziata nella «sala magnifica nel palazzo Ducale [...] splendidamente illuminata», si conclude in una «casa [...] mezza diroccata» (didascalie all'inizio rispettivamente dell'atto primo e dell'atto terzo).

²¹ Un'edizione, scientificamente valida e commentata, accessibile *online* è "Rigoletto": libretto e guida all'opera, a cura di F. Fornoni, in G. VERDI. *Rigoletto*, Fondazione Teatro La Fenice, 2010, pp. 61-108 (<https://www.teatrolafenice.it/wp-content/uploads/2019/03/RIGOLETTO.pdf>).

²² Sul rapporto del testo poetico con gli altri fattori primari del melodramma in una prospettiva didattica, cfr. L. BIANCONI, *Parola, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo*, «Il Saggiatore musicale», XII, 2005, pp. 35-76 (disponibile in http://wwwcat.saggiatoremusicale.it/rivista/XII_2005_1/Bianconi%202005a.pdf) e LA FACE BIANCONI, *Saperi essenziali* cit.

Cioè in un posto miserabile, buio, freddo, che è lo specchio del degrado morale dei personaggi che lo abitano, siano essi stanziali oppure avventori occasionali come il Duca, nobile per nascita e per rango ma moralmente ignobile. Non è questo il meno importante degli aspetti audaci del *Roi s'amuse*, considerando i sentimenti repubblicani e antiaristocratici di Hugo.²³

«Scena e Canzone» è il titolo nella partitura verdiana. «Scena» qui è sinonimo di 'recitativo': cioè una porzione di testo in versi sciolti. In poche battute Gilda ribadisce al padre di amare il giovane che pure l'ha disonorata; ma, nella sua ingenuità, è convinta che il Duca la ami. Di conseguenza l'intento di Rigoletto è metterle sotto gli occhi l'infedeltà del Duca. Per questo il *muro pieno di fessure, che dal di fuori [consente di] scorgere quanto avviene nell'interno* (così la didascalia all'inizio dell'atto terzo), dettaglio che di per sé può sembrare poco significativo, ha una funzione precisa: Gilda e Rigoletto, nella Canzone come anche nel successivo Quartetto (con il Duca e Maddalena), vedranno dall'esterno, senza esser visti, quanto avverrà all'interno della *rustica osteria*. Infatti arriva il Duca travestito da *semplice ufficiale di cavalleria*. Già dalle sue prime parole si capisce che, purtroppo per Gilda, ha ragione Rigoletto. Appena entrato nel tugurio, il Duca travestito ordina a Sparafucile «Due cose e tosto: tua sorella e del vino».²⁴ Il Duca si riferisce a Maddalena che, nell'intervallo di un mese circa trascorso dal secondo al terzo atto, evidentemente ha adescato il Duca per portarlo nella trappola (nel duetto con Rigoletto in I,7 Sparafucile aveva detto: «m'aiuta mia sorella... / per le vie danza... è bella... / Chi voglio attira... e allor...»). In altre parole: se le cose andassero com'era stato previsto, il Duca di lì a poco verrebbe ucciso.

«Canzone» vuol dire che non si tratta di una consueta aria d'opera, ma di una vera *performance* canora: un pezzo che sarebbe cantato anche in un dramma di parola (e che viene effettivamente cantato nel dramma originale). Eccone il testo:

La donna è mobile
qual piuma al vento,
muta d'accento – e di pensier.

Sempre un amabile
leggiadro viso,
in pianto o in riso, – è menzogner.

È sempre misero
chi a lei s'affida,

²³ Cfr. l'*Introduzione* di Enrico Groppali in V. HUGO, *Ernani. Il re si diverte. Ruy Blas*, Milano, Garzanti, 1988, pp. VII-XLI. Il testo del dramma alle pp. 127-247.

²⁴ Così si legge nel manoscritto autografo di Verdi, secondo una lezione risalente a *La maledizione*; nel libretto stampato diventa «Una stanza e del vino», con un'evidente attenuazione della censura, recepita poi in tutte le edizioni a stampa della partitura fino all'edizione critica del 1983 (*Rigoletto*, a cura di M. Chusid cit.).

chi le confida – mal cauto il cor!
 Pur mai non sentesi
 felice appieno
 chi su quel seno – non liba amor!

Si tratta di quattro terzine di quinari; ciascuna terzina si conclude invero con un quinario doppio (cioè due quinari affiancati): di fatto dunque sono quattro quartine di quinari. Il primo verso di ogni strofa è sempre sdrucchiolo, l'ultimo, come da convenzione, tronco; rimano tra loro i tronchi delle strofe prima e seconda, e poi della terza e quarta. Il Duca se la canta e se la ride, ignorando di essere spiato. Le sue parole sono ironiche, sfrontate e impudenti, e sono il perfetto completamento del carattere del personaggio che aveva esordito con «Questa o quella per me pari sono»: è lui che è 'mobile', 'menzognero' nella realtà, non le tante malcapitate che sono finite nelle sue grinfie, anche meno ingenua di Gilda.

2.5. «La Donna è mobile»: la musica

2.5.1 «Scena e Canzone» n. 11 – Illustrati contesto storico e testo verbale, l'insegnante potrà procedere agli ascolti della musica, con obiettivi sempre più stringenti, dal generale al particolare. Il primo sarà una visione/ascolto. È opportuno cominciare da un video,²⁵ utilizzando i sottotitoli, in modo che sia chiaro da subito agli studenti che il teatro d'opera è sintesi di tre testi: scenico, verbale, musicale. Il brano che si propone può essere un ottimo esempio di come nell'opera lirica sia il testo musicale ad avere "l'ultima parola".

L'insegnante proporrà la visione dell'inizio dell'atto terzo, sia della Scena, sia della Canzone. Seguiranno due ascolti della Canzone, senza immagini, in modo che l'attenzione dei discenti si focalizzi sulla musica: prima seguendo il solo libretto, poi lo spartito. Il primo obiettivo, da perseguire anche in forma di *cooperative learning*, sarà cogliere l'"intonazione strofica": la musica delle strofe 1 e 2 del testo poetico viene ripetuta identica alle strofe 3 e 4.²⁶ Indi, l'insegnante mostrerà l'identità musicale tra le batt. 37-80 e 81-123, facendo notare nel contempo che la testa della melodia è esposta dall'orchestra (batt. 37-45), poi, per intero, dal tenore: all'opera, per sua natura, deve dominare la voce (si veda es. mus. 1, qui in appendice alle pp. 215-217).

Il successivo ascolto si concentrerà su aspetti più specifici: avrà l'obiettivo di evidenziare l'"orecchiabilità" ma anche la "grossolanità" della melodia verdiana. Cosa s'intende? L'insegnante farà rilevare innanzitutto

²⁵ Ad esempio, il *Rigoletto* diretto da Riccardo Muti (tenore, Roberto Alagna), 1995, Sony (Registrato al Teatro alla Scala, 13-21 maggio 1994, e disponibile in video online: <https://www.youtube.com/watch?v=bAeiavpqFIQ>).

²⁶ Nel video indicato alla nota precedente: Scena, da 1h30'44" a 1h32'58"; Canzone da 1h32'59" a 1h34'00" (strofe 1 e 2), da 1h34'01" a 1h35'44" (strofe 3 e 4).

l'accompagnamento in tre (anche in questo caso, prima al solo ascolto, poi sullo spartito). Una nota in battere, due in levare: è lo *zum-pa-pa* “parabandistico” di tanti accompagnamenti operistici, una formula ritmica che si ripete sempre uguale, consentendo alla melodia di appoggiarsi comodamente su di essa. L'insegnante, anche in mancanza di un pianoforte in classe, potrà facilmente “tamburellarlo” sulla cattedra; indi lo mostrerà sullo spartito.

Non meno caratteristica e “bandistica” è la melodia, che si presenta con un alto tasso di ripetitività interna (stavolta di due in due battute), elemento essenziale per la sua facile memorizzazione. Anche in questo caso l'insegnante isolerà le tre crome ribattute per battuta (batt. 47, 49, 51 ecc.), semicroma/punto/biscroma nella successiva (batt. 48, 50, 52 ecc.), lo farà ripetere alla classe (ad esempio col battito delle mani), indi lo mostrerà sullo spartito. La classe pertanto vedrà che il modulo di due battute si ripete identico per otto volte: ecco uno di quei «punti salienti che facilitano un'identificazione rapida e categorizzano l'informazione musicale in unità significative».²⁷ L'insegnante mostrerà inoltre come ciascun verso tiene due battute (questo è il “passo normale” di un verso in un'opera dell'epoca): dunque le sedici battute esauriscono le prime due strofe (otto quinari in tutto). E anche nelle otto battute pari di ciascun modulo poco cambia: il modulo semicroma/punto/biscroma persiste imperterritito.

Un altro fattore di “grossolanità” è la forzatura prosodica dei quinari, causato dall'attacco sfrontato in battere piuttosto che in levare (come pure avrebbe potuto essere): «Lá donna è mobile» (invece di «La donna è mobile»), «Quál piuma al vento» (invece di «Qual piuma al vento»). Anche in questo caso l'insegnante potrà agevolare la comprensione battendo il tempo forte sulla cattedra, e magari esagerando la sguaiataggine di quell'articolo «Lá» nell'intonazione musicale. Si può aggiungere che la canzone strofica è spesso impiegata nel melodramma in un contesto opposto: come serenata di un vero innamorato. Anche per questo «La donna è mobile» suona ironica e “victorhugiana”: contrasta con una tradizione, e rappresenta un'irrisione di tutte le innamorate (e, se si vuole, anche degl'innamorati sdolcinati che credono davvero nell'amore).

Con questi mezzi icastici, Verdi ha inteso 1) raffigurare in musica la spavalda superficialità del Duca e 2) cominciare a trafiggere il cuore di Gilda, che qui, astante inosservata, vede e ascolta senza reagire; nel successivo pezzo, il celebre Quartetto, «Un dì, se ben rammentomi», Gilda non solo assiste al *flirt* tra il Duca e Maddalena, ma viene coinvolta nel canto: i suoi singulti faranno da controcanto alla melodia del Duca, che assesta la stoccata definitiva al cuore di Gilda, e alle sardoniche risate di Maddalena.

²⁷ G. LA FACE BIANCONI, *Didattica dell'ascolto: “indizi” e lettura della musica*, «Pedagogia più Didattica», 2011, n. 3, pp. 53-74: 56.

Sarà utile che l'insegnante citi alla classe le reazioni dei contemporanei, che confermano la straordinaria orecchiabilità del pezzo e la sua capacità di essere memorizzato d'acchito dall'ascoltatore. Così il critico della «Gazzetta ufficiale di Venezia» (12 marzo 1851, giorno successivo alla *première*): «leggiadrissima e tutta popolare per la facile e vivace cantilena, che più volte fra l'atto ripetesi», – lo vedremo a breve – «è una romanza del tenore nel terzo, ed ella cominciava già ieri sera a canticchiarsi dalle genti che uscian dal teatro; tanto intimamente l'avevan sentita». A questo proposito è famoso l'aneddoto secondo il quale Verdi, alla prova generale, si sarebbe fatto giurare dal primo interprete del Duca, Raffaele Mirate (e da tutti i presenti) di non canticchiare il motivo della «Donna è mobile» prima della "prima"; contava cioè sull'effetto prorompente della novità assoluta alla prima rappresentazione pubblica: «appena terminata la prima strofa fu un tale urlo da tutte le parti del teatro, che il tenore non trovava più il verso di cominciare la seconda strofa. Il Verdi dovette presentire che quella melodia c'era stata sempre; e voleva colpire le immaginazioni col fatto, certamente non nuovo, d'averla ritrovata lui». ²⁸ Parole analoghe pronunciò Abramo Basevi, il primo studioso a dedicare un libro alle opere di Verdi, per il quale la melodia è talmente fresca, "sempreverde", da sembrare a tutti già conosciuta al primo ascolto: «Mi ricordo che udito la prima volta "La donna è mobile" ognuno esclamava: "Oh il vecchio motivo!"; ed ora, per forza dell'abitudine, è tenuto da non pochi quasi un tipo de' più originali e de' meglio distinti». ²⁹

A questo punto si procederà con un riascolto dell'intera Canzone, a mo' di riepilogo: l'insegnante potrà valutare, a seconda delle risposte più o meno positive della classe fino a quel momento, se riproporre il solo video, o un ascolto senza video con il solo testo, o un ascolto con lo spartito.

2.5.2. *Il ritorno della «Donna è mobile» ("La donna è mobile 2")* – Se «La donna è mobile» è di per sé un "colpo da maestro" dal punto di vista musicale, ancor di più lo è il peculiare impiego nel dramma. Questa melodia che sembra nata

²⁸ E. CHECCHI, *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere*, Firenze, Barbèra, 1887, p. 82. Va precisato che l'aneddoto, di per sé verosimile, è di molti anni successivo e si deve ad un autore non sempre attendibile. Che «La donna è mobile» richiami le movenze della melodia popolare, ben facilmente adattabili al ballo, lo testimoniano indirettamente parafrasi e trascrizioni come quella di Lázaro Núñez Robres, che la definisce «Polka Mazurka», forse in virtù della chiusura, da parte dell'orchestra, sul secondo invece che sul terzo tempo della battuta (corrisponde al 'colpo di tacco' che chiude la sequenza coreografica: mi riferisco alle batt. 80 e poi 123 nell'esempio 1). La «Polka Mazurka», senza data (forse del 1876), è *online* (Biblioteca Digital Hispánica), disponibile in versione pianistica e anche per flauto, o violino o clarinetto. Núñez Robres, nato nel 1827, era pianista e compositore, autore anche di *zarzuelas*, popolare genere teatrale spagnolo.

²⁹ A. BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 196.

celeberrima, infatti, si ripresenta altre due volte, mai del tutto uguale a sé stessa, tenendo fede alla sua natura di ‘canto realistico’: una canzone – nella vita reale, in un dramma parlato o in un dramma cantato – si canta e si ricanta, magari solo si accenna o si canticchia a fior di labbra. È quel che succede quando la si riascolta al numero 13, «Scena, Terzetto e Tempesta», precisamente all’interno della Scena (III,5): la chiameremo *La donna è mobile 2*,³⁰ mentre *La donna è mobile 1* chiaramente è quella al n. 11 di cui abbiamo discusso (es. mus. 2, di seguito in appendice a p. 218).

Il Duca va a schiacciare un pisolino in attesa che si plachi il temporale (nonché per smaltire la sbornia). E si assopisce a poco a poco canticchiando la sua canzone, non senza alcuni “buchi melodici” dovuti agli sbadigli: egli riesce a cantare in modo compiuto solo la prima frase di otto battute, dopodiché il clarinetto gli va in aiuto, “cantando” in sua vece le note mancanti, cioè le prime quattro della seconda frase. Il Duca continua con le successive tre ma ‘buca’ la quarta (batt. 102); a batt. 103-106 la melodia è sostenuta dagli archi con il Duca che si aggiunge solo per il caratteristico salto di quarta con acciaccatura. Sembra poi riprendere fiato dando avvio a una codetta (aggiunta rispetto al n. 11), caratterizzata da meccanici salti di terza discendente (batt. 114-117), che ripete tre volte e mezzo: la quarta volta non riesce a concludere la melodia scendendo alla tonica di Si maggiore, ma la lascia sospesa sulla terza dell’accordo. *Allargando – morendo – allargando* scrive Verdi: alle batt. 114-117 è implicita la didascalia “sbadigliando”, suggerita appunto dalla musica, ovvero proprio dai quei salti di terza discendente, che possono mimare anche la testa che casca giù dal sonno. Un effetto realistico e nel contempo comico. Beninteso manca la ripetizione strofica.

Il docente potrà mostrare il video alla classe da batt. 86 a 117 (118 è la battuta “mancata” dal Duca), anche prima di dare qualsivoglia spiegazione, senza lo spartito. Indi potrà chiedere alla classe cosa manca e cosa c’è di nuovo rispetto alla *Donna è mobile 1*, con l’intento di far emergere all’ascolto la ‘supplementa’ dell’orchestra (clarinetto e archi), che poi si potrà visualizzare sullo spartito. All’inverso, si può anche pensare di proporre prima solo l’audio, dopo anche il video, in modo che gli alunni possano cogliere all’ascolto i ‘buchi’ della parte del Duca, salvo poi vederlo addormentarsi senza cantare. Infine, particolare importante, si sottolineerà che *La donna è mobile 2* è un’idea di Verdi, non prevista da Piave nel libretto (né da Hugo nel dramma).

2.5.3. “*La donna è mobile 3*” – Prevista dal libretto e dal dramma è invece la terza e ultima enunciazione della «Donna è mobile», *La donna è mobile 3*, che dà vita ad una delle catastrofi più efficaci e sconvolgenti nel teatro tragico d’ogni tempo: una catastrofe tutta basata sul suono e sul canto, ovvero sul senso dell’udito che prevale sul senso della vista. Siamo in III, 9 del libretto, nella

³⁰ Nella versione in video diretta da Muti (vedi nota 25) da 1h44'41" a 1h45'53".

«Scena» (cioè, di nuovo, in un recitativo) che in partitura precede il «Duetto Finale» n. 14 tra Rigoletto e Gilda morente. Ignaro di tutto, Rigoletto torna alla stambergia del bandito all'ora pattuita; è mezzanotte: come accade di frequente nei drammi romantici, è una notte di tempesta a far da cornice a un omicidio. Sparafucile gli consegna un sacco chiuso con dentro un corpo, che spaccia per quello della vittima designata. Rimasto solo, Rigoletto sta assaporando il gusto della vendetta appagata quasi in un delirio di onnipotenza: crede, lui umile buffone di corte, di avere il corpo del potente padrone sotto i piedi (es. mus. 3, in appendice a p. 219).

Invece, come dice la didascalia nel libretto, «fa per trascinare il sacco verso la sponda [del Mincio], quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena». *La donna è mobile 3* gli tronca in gola il ghigno satanico:³¹ se quel canto e quelle parole erano beffardi e sfrontati la prima volta, ora – intonate fuori scena – sono agghiaccianti. Rigoletto viene a sapere dalla “viva” voce che il Duca non è morto, e che nel sacco ci dev'essere qualcun altro. Per lui è quasi una voce fantasmatica, e stenta a crederci: infatti prima si sovrappone alla melodia del Duca cercando di esorcizzare la verità («Qual voce» - Illusion notturna è questa), poi la interrompe («No, no, no! Egli è desso!... Maledizione! Olà! dimon! bandito!»).³² Il Duca da lontano, ignaro di tale “intrusione” musicale (e di aver rischiato la vita), continua come se niente fosse. Anzi, fa qualcosa in più rispetto alle due versioni della «Donna è mobile» già ascoltate. Come se non bastasse la semplice ripetizione di quella canzone a tramortire Rigoletto, il Duca “gli dedica” un bell'acuto, il Si₃, in conclusione della codetta alle batt. 109-114 (esempio 3), la quale solo in parte ricalca quella della *Donna è mobile 2* (esempio 2, batt. 114-117): la differenza è che qui il Duca non solo non si addormenta, ma tutt'al contrario salta all'acuto, a un trionfale e smargiasso Si₃, invece che ‘mancare’ il Si₂ come prima. È la sua ultima nota nell'opera.

2.5.4. *Dall'analisi all'ermeneutica. La voce come fantasma* – Prima di arrivare a considerazioni di carattere ermeneutico sul significato drammatico delle tre diverse enunciazioni della «Donna è mobile», il docente farà bene a partire dai dati di fatto. Illustrerà la situazione e la collocazione nel dramma della *Donna è mobile 3* nel dramma, indi procederà con gli ascolti. Anche in questo caso, potrà iniziare dal video, e chiedere alla classe se sono state colte differenze con *La donna è mobile 1* e *La donna è mobile 2*, per poi procedere a un nuovo ascolto sullo spartito, da batt. 78 a 114. In più, farà bene a far ascoltare le tre diverse esposizioni della Canzone una dopo l'altra, prima senza e poi con lo spartito, al fine di arrivare a evidenziare (e a far cogliere) la differenza che più salta all'occhio (o all'orecchio), quella dell'acuto appena descritto.

³¹ Nella versione in video diretta da Muti (vedi nota 25) da 1h55'11" a 1h56'18".

³² Queste parole sono dette *verso la casa*: cioè verso Sparafucile, il bandito che – a questo punto è chiaro anche per lui – l'ha ingannato.

È importante, in questo caso particolarmente, che l'insegnante scelga con oculatezza e consapevolezza le registrazioni da proporre (per esempio quella diretta da Riccardo Muti, indicata alla nota 25). Per un'ottima ragione: a teatro, come nelle registrazioni, ascoltare l'effetto prescritto da Verdi nella triplice «Donna è mobile» è molto raro, per il semplice fatto che quasi tutti i tenori del mondo, grandi o piccoli che siano, “sparano” sin da subito l'acuto, il Si₃, anche nella prima enunciazione al numero 11.³³ Si sa che ai cantanti lirici piace esibire il loro punto di forza, duramente conquistato con un lungo studio, ossia l'acuto finale: e sono perciò propensi ad aggiungerlo anche là dove non è scritto. Ma ciò non toglie che il cantante farebbe bene ad apportare tali cambiamenti, compreso l'eventuale acuto aggiunto, con pertinenza stilistica e drammatica; e non c'è dubbio che ‘sparare’ l'acuto sin da subito, nella *Donna è mobile 1*, rischia di ridimensionare, se non di vanificare, il crudele effetto-sorpresa previsto da Verdi alla terza enunciazione.

Convorrà allora spendere qualche parola sull'effetto drammatico: qual è l'effetto voluto da Verdi con quell'acuto? Più in generale, qual è l'effetto della “«Donna è mobile» che visse tre volte”?³⁴ È evidente che non è per caso se Verdi ha scritto per la prima volta quell'acuto solo alla fine: non solo il Duca stavolta conclude la melodia, ma lo fa nel modo più enfatico possibile per un cantante: l'acuto è sempre un climax, una vetta agognata da qualsiasi interprete. Come se dicesse agli spettatori: “sono ancora vivo!” (sebbene il Duca sia all'oscuro di aver rischiato la vita).

E allora capiamo che «La donna è mobile» è sì una canzone da osteria piuttosto triviale ma nel contempo il canto più vivamente radicato nel dramma che mai sia stato concepito; porta su di sé tutto il peso e la tensione della resa dei conti, dell'esito tragico del dramma.³⁵ Quell'acuto è una pugnalata canora, in forma di sberleffo assassino; ma, nel contempo, ha un risvolto comico: lo

³³ Si ascolti ad esempio un'altra ‘classica’ e ben nota registrazione (ma gli esempi possono essere innumerevoli), il film-opera con regia di Jean-Pierre Ponnelle, direttore d'orchestra Riccardo Chailly (Deutsche Gramophon, 1983; *online*, <https://www.youtube.com/watch?v=fYDI6MWkCW8>), con Luciano Pavarotti nei panni del Duca: che non risparmia il suo smagliante Si₃ anche in conclusione del n. 11, a differenza di Alagna nella registrazione diretta da Muti.

³⁴ Sia consentita l'allusione scherzosa a un capolavoro di un altro maestro della *suspense*, Alfred Hitchcock e *La donna che visse due volte* (*Vertigo*).

³⁵ Vale quanto affermato da Fedele d'Amico sull'inscindibilità nel teatro verdiano tra l'idea musicale e la sua collocazione drammaturgica: «in Verdi l'Einfall [lo spunto inventivo] melodico (o ritmico, dinamico, eccetera) può trarre la sua efficacia, e il suo stesso significato, più che dalle sue virtù intrinseche, dalla sua collocazione drammaturgica» (F. D'AMICO, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di F. Serpa, Torino, Einaudi, 1991, p. 49). «Virtù intrinseche», cioè schiettamente musicali, che peraltro non mancano certo alla «Donna è mobile», come rilevarono già i primi ascoltatori (cfr. *supra*).

scorno di Rigoletto, alla fine gabbato, quasi come succede al ruolo del vecchio barboglio in ogni opera comica che si rispetti.³⁶

Conviene elencare i contrasti, che si realizzano a tanti livelli e che qualificano la catastrofe del *Rigoletto* come un "ossimoro drammaturgico", oltre al primo, e più importante (musica sguaiata, di livello basso, in un momento tragico):

- a livello sensoriale: tra vista e udito, che poi è la contrapposizione tra apparenza e realtà: l'udito rende manifesto ciò che la vista, ingannevole (ovvero ingannata dal sacco e dalla tenebra), non riesce a spiegare;
- a livello spaziale, tra davanti (dove si trova Rigoletto col sacco) e dietro (da dove proviene la voce del Duca): contrasto tra uno spazio fisicamente presente, concreto, e uno remoto, indeterminato;
- a livello temporale: tra passato e presente (quella voce e quella canzone, già ascoltate, dovrebbero appartenere al passato, e invece s'insinuano tragicamente nel presente);
- a livello di genere, tra tragico e buffo; che vuol dire: tra morte e vita, tra baldoria e disperazione, tra trionfo e disfatta.

La *Donna è mobile 3* può essere l'occasione per proporre un "esercizio ermeneutico" sul senso, ovvero sull'ambiguità della musica a teatro. Ambiguità che nasce dalla (troppo) stringata didascalia di Piave cui abbiamo già accennato. Val la pena confrontarla con quella nello stesso punto del *Roi s'amuse* con l'aiuto della seguente tabella:

³⁶ «È la peripezia più sconvolgente dell'opera. Il motivo della canzone si carica di un'enorme valenza semiotica»: P. GALLARATI, *Verdi ritrovato. "Rigoletto", "Il trovatore", "La traviata"*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 284.

F. M. Piave, <i>Rigoletto</i> , III,9	V. Hugo, <i>Il Re si diverte</i> , V,3
<p>RIGOLETTO Sia l'onda a lui sepolcro, un sacco il suo lenzuolo!...</p> <p><i>Fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che nel fondo attraversa la scena.</i></p> <p>[In partitura, in coincidenza del Si₃ acuto del Duca, Verdi aggiunge la didascalia: <i>perdendosi a poco a poco in lontano</i>]</p>	<p><i>Triboulet prende il sacco [...] e lo trascina in riva al fiume. Nel momento in cui lo appoggia sul parapetto, la porticina della casa si apre con precauzione. Maguelonne esce, si guarda attorno inquieta, esprime a gesti la sensazione di non scorgere anima viva e rientra per riaffacciarsi, subito dopo, col re. Gli spiega a cenni che non c'è nessuno e può andarsene. Maguelonne rientra chiudendo la porta e il re attraversa lo spiazzo nella direzione indicatagli dalla ragazza. È il momento in cui Triboulet si appresta a gettare il sacco nella Senna.</i></p>

Piave non spiega nel dettaglio cos'è successo, ed elimina un'intera e dettagliata controcena, alla quale prende parte anche Maguelonne (ossia Maddalena). Il che è dovuto in prima istanza alla necessità di sintesi, consueta e necessaria, nel passaggio dal dramma di parola al teatro d'opera. Quali che siano le motivazioni, si ha comunque un differente effetto drammatico. In *Rigoletto* c'è un *quid* di mistero, di non detto, in più: la voce del Duca appare 'fantasmatica', perché semplicemente non si spiega con esattezza da dove provenga, ovvero il senso dell'azione che egli sta compiendo in quel momento; in Hugo, al contrario, la prossemica è spiegata sin nei dettagli. Tra l'altro, nella prassi teatrale delle rappresentazioni di *Rigoletto*, che io sappia, quasi mai il Duca viene mostrato allo spettatore, come dice la didascalia, per quanto in fondo alla scena: si preferisce il tocco di mistero della "voce acusmatica" (come dice Michel Chion per la musica nel cinema: quella musica che «si sente senza vedere la causa originaria del suono»,³⁷ senza vedere la fonte sonora). A causa di questa sorta di ellissi, lo spettatore che veda per la prima volta *Rigoletto* può sì *immaginare* qualcosa di

³⁷ M. CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 1996, p. 65 (5^a edizione, 2017, p. 87). Nel teatro d'opera, l'idea di una musica (o di un suono) che proviene da fuori scena – carica perlopiù di significati ansiogeni e gravida di conseguenze per lo svolgimento del dramma – non è una peculiarità specifica del *Rigoletto*. Si tratta semmai di un espediente teatrale che risale quantomeno all'*opéra-comique* (l'esempio da manuale è la *chanson* di Blondel nel *Richard Cœur-de-Lion* di Grétry, 1784): e il melodramma romantico italiano ne andò ghiotto. Sulla frequenza e l'importanza del procedimento nella melodrammaturgia italiana dell'Ottocento e oltre cfr. BIANCONI, *Il teatro d'opera* cit., p. 70; E. SALA, "The message? It's a tune". *Per una drammaturgia del "suono rivelatore" e del "coup de musique" dal "mélò" al cinema*, «Musica/Realtà», XXV, n. 74, 2004, pp. 33-43; con l'efficace locuzione *coup de musique* s'intende un *coup de théâtre* realizzato attraverso la *musique*.

analogo alla didascalia del *Roi s'amuse*; ma, senza conoscere quest'ultimo, può immaginare anche qualcosa di diverso (ricordiamo che *Le Roi s'amuse* non era mai stato rappresentato in Italia, e dunque a Venezia nel 1851 nessuno spettatore aveva in mente, e negli occhi, questa scena; e direi che è così fino ai nostri giorni). È possibile ipotizzare che Verdi abbia voluto intenzionalmente un margine di ambiguità.

In forza di tutto quanto abbiamo detto, del carattere musicale della «Donna è mobile», dell'indole impudente del Duca, del suo sprezzo totale della vita altrui, e di quell'acuto assassino alla terza enunciazione, non è assurdo pensare che la derisione che il Duca, pur non sapendolo, oggettivamente indirizza a Rigoletto non sia del tutto involontaria: che egli assesti la pugnalata vocale a Rigoletto con un suo ghigno satanico, specularmente a quello, troncato sul nascere, del gobbo (l'unico ad essere davvero ignaro). Come se lo stesse osservando, in posizione da avvoltoio, e non aspettasse altro che di procedere con la *sua* vendetta. Sarà anche vero che il Duca, da lontano – nella sua dimensione, quale che sia – ignora tutto quello che è successo, ma Verdi sembra che gli voglia far dire/cantare a Rigoletto all'incirca questo: «volevi uccidere me, hai ucciso quella *donna mobile* di tua figlia: ben ti sta». E lo dice a suo modo, facendosi una grassa risata, prima che Rigoletto se lo dica da solo, sul cadavere di Gilda («Dio tremendo!... ella stessa fu colta / dallo stral di mia giusta vendetta!...»).

Insomma, con tutti questi rovesciamenti/contrastanti/sovrapposizioni, lo spettatore intuisce a ritroso che la melodia è stata concepita in quel modo, musicalmente così volgare e sfrontata, proprio per questo suo terzo e decisivo impiego, in funzione della reazione di Rigoletto. Ne discende che in *Rigoletto* la novità non sta tanto nella coesistenza di comico e tragico (questa non era una novità assoluta nel teatro di parola e musicale); piuttosto, è una novità che il comico sia al servizio del tragico, è funzionale a rendere ancora più atroce la catastrofe: il canto solare, spensierato e volgarmente ammiccante del Duca è lo sfondo bianco che fa ancor più risaltare il nero destino di Gilda e di Rigoletto. Nelle parole di Alberto Savinio, «un puro gioco 'tragico'».³⁸

3. INDICAZIONI PER LA VERIFICA DEGLI OBIETTIVI

La verifica degli obiettivi indicati nel primo paragrafo si può effettuare sottoponendo ai discenti alcune domande. Eccone alcune delle possibili:

- Perché Verdi si entusiasmò del *Roi s'amuse* di Victor Hugo? cosa ci trovava di singolare e caratteristico?
- Cosa vuol dire 'intonazione strofica'? (Tale verifica si può effettuare anche con la proposta di un'altra canzone – o serenata – strofica, innanzitutto affinché i discenti colgano la forma strofica: gli esempi del repertorio operistico sono numerosi – dalla Canzone del conte d'Almaviva nel *Barbiere di*

³⁸ A. SAVINIO, *Rigoletto* (1943), nel suo *Scatola sonora*, Milano, il Saggiatore, 2017, p. 251.

Siviglia di Rossini alla Canzone del salice di Desdemona, tanto nell'*Otello* di Rossini quanto in quello di Verdi –, come anche al di fuori del melodramma: dunque può essere un'occasione anche per un approfondimento/allargamento dell'orizzonte di conoscenze.)

- Dove si colloca «La donna è mobile» nel corso dell'opera? verso l'inizio o verso la fine?
- Quali sono le caratteristiche musicali salienti della «Donna è mobile»?
- Quali sono le differenze delle tre enunciazioni della «Donna è mobile»?

APPENDICE – ESEMPI MUSICALI

Gli esempi musicali sono tratti da G. Verdi, *Rigoletto*, ed. critica a cura di M. Chusid, rid. per canto e pianoforte, Chicago - London - Milano, The University of Chicago Press - Ricordi, 1985. Si ringrazia Casa Ricordi per la gentile concessione.

276

mi - o!
fa - ther!

Duca
Duke
(a Sparafucile)
(to Sparafucile)

Due co - se, e to - sto... Tua so - rel - la* e del vi - no...
Two or - ders, and quickly... First, your sis - ter, then a bot - tle...

Sparafucile (Son / His)

Qua - li?
Tell me!

[p]

que - stii suoi co - stu - mi!)
u - sual gal - lant man - ners!)

entra nell'interno
enters within

(Oh il bel zer - bi - no!)
(Oh what a charm - er!)

Allegretto (♩ = 138) *f*

[Legni, Cor., Archi] *pp*

* Vedi Note.
See Notes.

133539

277

La don - na è po - bi - le qual piu - mal ven - to, mu - ta d'ac -
Wo - man is chan - geable, false as the wea - ther, wo - man's a

con brio

legate

pp

cen - to e di pen - sie - ro. Sem - pre un a - ma - bi - le,
fea - ther borne by the bree - zes. She loves ta - ri - e - ty,

pp

leg - gia - dro vi - so, in pian - to in ri - so, è men - zo - gno - ro.
one day she'll kiss you, then she'll dis - miss you, change as she plea - ses.

pp

La don - na è mo - bil qual piu - mal ven - to, mu - ta d'ac - cen - to
Wo - man is way - ward, false as the wea - ther, wo - man's a fea - ther

p

133539

Esempio musicale 1 – G. VERDI, *Rigoletto*, «Scena e Canzone» n. 11, batt. 37-123.

278

69 *pp* *leggero*
 Duca Duke
 e di pen - sier, e di pen -
 borne by the breeze, borne by the

74
 Duca Duke
 - sier, e,
 breeze, ah,

79 *con forza*
 Duca Duke
 e di pen - sier. **
 borne by the breeze.

85
 Duca Duke
 È sem-pre mi se-ro
 And if we trust in her

* See Translator's Note

** A: ♩ 7 ♩

133539

279

92
 Duca Duke
 chia lei s'af - fi - da, chi le con - fi - da mal cau-toil co - re!
 she will de - ceive us, heart-less-ly leave us, laugh in our fa - ces!

98
 Duca Duke
 Pur mai non sen-te-si fe - li-ce ap - pie - no chi su quel se - no
 But she is to - vable, so we pur - sue her, ten - der - ly woo her,

104
 Duca Duke
 non li - ba a - mo - re! La donna è mo - bil qual piu-ma al ven - to,
 seek her em - bra - ces! Wo - man is way - ward, false as the wea - ther,

110 *f* *pp* *leggero*
 Duca Duke
 mu - ta d'ac - cen - to e di pen - sier,
 wo - man's a fea - ther borne by the breeze,

133539

280

116
 Duca
 e di pen - sier, e,
 borne by the breeze, ah,

121
 Duca
 con forza rientra in questo momento Sparafucile con una bottiglia di vino e due
 Sparafucile reenters at this moment with a bottle of wine and two glasses.
 e di pen - sier.
 borne by the breeze.

128
 Duca
 bicchieri che(è)pone sulla tavola: (quindi) batte col pomo della sua (lunga) spada due colpi al soffitto.(A quel segnale
 which he places on the table: (then), with the pommel of his (long) sword, he strikes the ceiling twice. (*At
 p dim.

134
 Duca
 una ridente giovane, in costume di zingara, scende a salti la scala. Il Duca corre per abbracciarla, ma ella gli
 that signal a laughing young woman, in gypsy dress, bounds down the ladder. The Duke runs to embrace her,

* Al posto delle due frasi che seguono, A registra solo: « Scende Madalena [sic] sulla et... »
 In place of the following two phrases, A has only:

133539

281

139
 Duca
 sfugge. Frattanto) Sparafucile, (uscito) sulla via, dice (a parte) a Rigoletto:
 but she eludes him. In the meanwhile) Sparafucile, (who has stepped out) on the street, says (aside) to Rigoletto:
 Sparafucile
 È là il vo - str'uo - mo...
 He's there, your vic - tim...
 (ppp)
 [re] più piano

144 Rigoletto
 Più tar - di tor-ne-
 Not now... I will re-
 vi-ver de - c o mo - ri - re?
 do you want him dead or li - ving?
 morendo

149
 Rigoletto
 (Sparafucile si allontana dietro la casa lungo il fiume)
 (Sparafucile wanders away behind the house along the river)
 - rò l'o - pra a com - pi - re!
 - turn and then I'll tell you!

133539

308

[Il Duca] depone spada e cappello e si sdraia sul letto
[the Duke] puts down his sword and hat and stretches out on the bed

Spa. di o! guard you!

PP un lampo lightning

(Maddalena frattanto siede presso la tavola, Sparafucile beve dalla bottiglia lasciata dal Duca. Rimangono ambidue taciturni per qualche istante, e preoccupati da gravi pensieri)
(Maddalena meanwhile sits beside the table, Sparafucile drinks from the bottle left by the Duke. Both remain silent for several moments, preoccupied with serious thoughts)

Allegretto (♩ = 118) ripete la canzone o si addormenta repeating the canzone as he falls asleep

Be-ve son-no dor-miam... stan-co son i-o!
I'll lie down for a while... I feel so sleep-y!

Allegretto (♩ = 118) La don-na è llo-man is

[P] [Archi]

88

Duca Duke

mo-bi-le qual più-ma al ven-to, mu-ta d'ac-cen-to
char-ge-able, false as the wea-ther, wo-man's a

92

Duca Duke

cen-to e di pen-sie-ro,
feu-ther borne by the bree-zes,

309

97

Duca Duke

mu-ta d'ac-cen-to e di pen-sie-ro...
wo-man's a feu-ther borne by the...

allargando poco

102

Duca Duke

addormentandosi asleep
felling a little by a little

la don-na... è mo-bi-le,
yes wo-man is way-ward,

poco

107

Duca Duke

mu-ta d'ac-cen-to e di pen-sie-ro,
wo-man's a feu-ther borne by the breeze, e the

allargando e

sempre più allargando

112

Duca Duke

morendo allargando

di... pen-sie-ro, mu-ta d'ac-cen-to e di pen-sie-ro...
breeze... the breeze, a feu-ther borne, a feu-ther...

morendo pp

Esempio musicale 2 – G. VERDI, *Rigoletto*, «Scena, Terzetto e Tempesta» n. 13, batt. 86-117.

344

Duca
Duete
Allegretto (♩ = 138)

La don-na è mo-bi-le qual pia-ma al ven-to, mu-ta d'ac-
 Wo-man is chang-eable, false as the wea-ther, wo-man's a
 (fa per trascinare il sacco verso la sponda, quando è sorpreso dalla lontana voce del Duca, che
 nel fondo attraversa la scena)
 (he begins to drag the sack towards the bank, when he is surprised by the distant voice of the
 Duke, who crosses the back of the stage)

Rig.
 - da!
 - cer!

Allegretto (♩ = 138)

Duca
Duete
 - cen-to o di pen-sio-no. Sem-pre un a-ma-bi-le leg-gia-dro
 feu-ther borne by the breeze. She loves tu-ri-e-ty, one day she'll

Rig.
 Qual vo-co?
 Who's sing-ing?

Duca
Duete
 vi-so, in pianto in ri-so, è men-zo-gre-so. La don-na è
 kiss you, then she'll dis-miss you, change as she plea-ses. Wo-man is
 Il-lu-sion not-tur-na è que-sta!
 It's a dream, a wild il-lu-sion!

133539

345

Duca
Duete
 mo-bil, qual pia-ma al ven-to, mu-ta d'ac-cen-to o di pen-
 away-ward, false as the wea-ther, wo-man's a feu-ther borne by the

Rig.
 (trasalendo)
 (sternly)
 No, no!
 No, no!
 No! Egli è
 He's a-

Allegro (♩ = 84) **Allegretto** (♩ = 138)

Duca
Duete
 - sier. (verso la casa) Mu-ta d'ac-
 breeze. (towards the house) She's false, a

Rig.
 des-sol. Ma-le-di-zio-ne!* O-là! di-mon! ban-di-to!
 -live then! My curse u-pon him! Come back! you cheat! you tricked me!

Allegro (♩ = 84) **Allegretto** (♩ = 138)

Duca
Duete
 vi-so, in pianto in ri-so, è men-zo-gre-so. La don-na è
 kiss you, then she'll dis-miss you, change as she plea-ses. Wo-man is
 Il-lu-sion not-tur-na è que-sta!
 It's a dream, a wild il-lu-sion!

Rig.
 - cen-to o di pen-sier, o di pen-sier, e di pen-sier.
 feu-ther borne by the breeze, a feu-ther borne, a feu-ther borne.

profondosi a poco a poco in lontano
 his voice is lost further and further in the distance

133539

Esempio musicale 3 – G. VERDI, *Rigoletto*, «Scena e Duetto Finale» n. 14, batt. 78-114.