

Konstantin Sergeevič Stanislavskij

PARTITURA REGISTICA PER L'OPERA «RIGOLETTO»
a cura di Gerardo Guccini

ATTO PRIMO

Attraverso tutte le vetrate delle finestre del castello si vedono le ombre degli invitati che ballano.

Altri invitati ballano sotto le arcate della galleria.

In mezzo, nella parte anteriore della scena, c'è il tavolo del Duca. Festino.

Il duca siede su una poltrona al centro; gli sono attorno quasi esclusivamente donne che siedono o stanno in piedi. Il ragazzino dissoluto è circondato da sciami di dame.

Gli unici uomini sono Borsa, che siede sulla sedia V, un corista che siede sulla sedia K e un altro corista, o un figurante che siede sulla sedia D.

Tutte le altre sedie sono occupate solo da donne, donne e ancora donne. Civetteria, adulazione, lusinga, ubriachezza e abbuffata caratterizzano la situazione. I lacché portano piatti uno più insolito dell'altro: fagiani, pesci enormi, vino in recipienti particolari. Tutte le dame hanno dei bouquet.

Questo piano di regia, l'ultimo composto da Stanislavskij, è pubblicato in P.I. Rumjancev, Rabota Stanislavskogo nad operoj «Rigoletto» (Il lavoro di Stanislavskij sull'opera «Rigoletto»), Moskva, iz. Iskusstvo, 1955, pp. 38-65. Il progetto dell'Atto IV riporta le indicazioni ricevute a voce da Rumjancev (pp. 65-68). Il Rigoletto venne rappresentato poco dopo la morte del regista il 14/3/1939. Il direttore fu A.V. Alevladov, lo scenografo M.P. Bobyšov, i registi P.I. Rumjancev e M.I. Stepanov, ma dietro richiesta del vecchio Maestro le prove vennero seguite anche da Mejerchol'd. Il lettore va avvertito che la numerazione degli atti e delle scene seguite da Stanislavskij non corrisponde a quella del libretto di F.M. Piave.

SCENA I

In questa atmosfera di adulazione e di entusiasta approvazione il duca si vanta delle sue conquiste davanti alle donne. Approvazioni, esclamazioni, gelosia. Borsa è un giovane e sfrenato adulatore. Si considera amico del duca. Prende parte attiva alle ruffianate.

Alla pag. 4 dello spartito le parole «Di tutte è più cara la contessa di Ceprano» vanno sostituite con le parole «Ma quanto è cara la contessa di Ceprano»¹ (sarebbe imbarazzante se lui dicesse davanti ad altre donne che le presenti non valgono la contessa di Ceprano).

BALLATA. — Il duca si alza in piedi col boccale in mano e fa un brindisi alle donne. Sono tutte intenerite. Lo approvano molto. Facendo il giro della tavolata, oppure dal posto, il duca fa cin-cin.

SCENA II

Già da un po' la contessa di Ceprano è apparsa sulla sinistra (rispetto allo spettatore). È circondata da uomini. Li sta salutando, saluta anche qualche donna e si dirige verso il duca. Il duca si affretta ad andarle incontro. Ha bevuto qualcosa di troppo e per questo è un po' troppo indiscreto nella sua maniera di rivolgersi alla contessa. Inchini cortigianeschi. Il duca le bacia la mano e vorrebbe anche baciarle la spalla, ma la contessa si discosta. La donna si affretta ad andare giù² e intanto fa un inchino verso tutti quelli che siedono alla tavola. Manierati inchini di risposta.

Il duca va dietro alla contessa. La afferra vicino alla scala e la accompagna giù.

Il conte di Ceprano vedendo la moglie in pericolo allunga il passo verso di lei, ma Rigoletto gli sbarrò la strada.

Rigoletto è cattivo e abominevole in quest'Atto. Non è certo

¹ Nell'esposizione Stanislavskij riporta il testo a memoria e per questo si incontrano delle inesattezze [Nota di P.I. Rumjancev].

² Stanislavskij aveva collocato al centro della scena un cortile interno situato a un livello inferiore a quello del palco. Questa invenzione scenografica veniva utilizzata per le entrate e le uscite e, inoltre, durante le scene terza e quarta, allorché il duca e la contessa di Ceprano si appartavano in intimità, consentiva alle masse di affacciarsi e spiare [N.d.T.].

senza ragioni se non lo amano tanto. È crudele a causa del suo antico e segreto odio per tutti i nobili che lo hanno umiliato e battuto. È crudele e vendicativo. Non è sorprendente che neanche gli aristocratici lo amino tanto. Il buffone aizza contro molti di loro il ragazzino-infante-duca che a sua volta non conosce limiti in fatto di depravazione e intrighi.

SCENA III

Il conte di Ceprano, affrettandosi verso la moglie, si scontra con Rigoletto che gli sbarrò la strada con la sua battuta irridente (v. pag. 6 dello spartito). Correzione: al posto di «Che vi salta in mente, signor di Ceprano?» bisogna mettere: «Dove vi state affrettando, signor di Ceprano?» (accenno al fatto che il duca sta corteggiando sua moglie e che lui è geloso). Per questo Ceprano batte violentemente il volto di Rigoletto con il bouquet della moglie che tiene in mano. Il buffone si incattivisce e, in piedi tra gli altri buffoni che fanno smorfie sul tappeto, lo segue con lo sguardo. Agitazione.

L'insuperbito Rigoletto fa delle bravate, va verso il trono, si siede sul trono ducale e, imitando il suo sovrano, canta le parole «Oggi è in vena. Per altro gli vanno sempre bene» [«Che nuove scoperte. Così non è sempre?»]³. Guarda verso il basso oltre lo schienale della poltrona e oltre i merli di recinzione osservando i corteggiamenti del duca. Ride, si diverte. Tutti, intorno, sono indignati. Le dame, scandalizzate, se ne vanno dal tavolo che inizia a svuotarsi. Rimangono solo Marullo (che pure spia quello che succede sotto. Deve sapere) e il figurante sulla sedia D.

Il corista che impersona l'aristocratico (un vecchietto) siede sulla sedia K. È indignato e scaccia dalla sedia ducale il buffone che scappa giù, dietro di lui corrono a balzi gli altri buffoni che saltano, strisciano, ruzzolano, fanno indecenze. (Nel castello regna la dissolutezza. Non esiste più disciplina).

³ Alle citazioni fatte da Stanislavskij, che si riferisce alla traduzione russa, faremo seguire fra parentesi quadre il testo originale di Francesco Maria Piave [N.d.T.].

Per vedere meglio quello che succede giù Marullo è passato sulla sinistra (rispetto allo spettatore) e, siccome è un pettegolo, ha raccolto degli altri curiosi che furtivamente guardano giù in modo da non essere visti dal duca e dalla contessa.

Solo Rigoletto è andato giù. Marullo rende nota a tutti coloro che si sono riuniti attorno al muro della fortezza la novità⁴:

SCENA IV

Marullo spettegola. Ha raccolto molta gente tra quelli che sbirciavano giù.

Le crocette sono il coro e i collaboratori che sbirciano.

SCENA V

Il duca ritorna e dietro di lui appare Rigoletto con il suo seguito di buffoni.

Il duca si siede sulla poltrona.

Di nuovo le dame incominciano a sciamargli attorno. Il tavolo si trasforma in un rosaio di donne.

Degli uomini al tavolo sono rimasti solo il vecchietto della sedia K e il collaboratore della sedia D.

Rigoletto si è arrampicato sul bastione e si è seduto su uno dei merli dietro all'alta spalliera della poltrona del duca. Dietro la sedia si riesce a vedere solo la testa di Rigoletto.

La testa di Rigoletto, con i suoi occhi cattivi, spunta da dietro l'alta spalliera della poltrona, sta dietro alla testa del duca.

Con questa disposizione scenica si svolge tutta la scena in cui Rigoletto aizza il duca affinché giustizi il conte di Ceprano. Il duca parla con Rigoletto buttando la testa indietro. Questi, invece, è perfidamente immobile come una serpe.

⁴ Negli appunti di Stanislavskij i due punti sono seguiti da uno spazio bianco. Probabilmente, il regista non ritenne opportuno riassumere il noto episodio in cui Marullo confidava agli altri cortigiani che Rigoletto aveva un'amante giovane e bella [N.d.T.].

Il conte di Ceprano è tornato a prender la mantellina della moglie e sull'ultimo gradino della scala sente le parole del buffone. E dice la battuta «cuore di serpente» [«O l'anima nera»] (pag. 8 della partitura).

Alla sua battuta «Bandito!» [«Marrano»] (pag. 9 della partitura) il conte di Ceprano si getta su Rigoletto per spingerlo giù dal bastione, ma il duca lo ferma. Rigoletto nel frattempo è riuscito ad attraversare di corsa la scena verso sinistra (rispetto alla spettatore) e a saltare a terra.

Il conte di Ceprano gli è andato incontro girando attorno al tavolo, allora il buffone si è infilato sotto la tavola ed è scomparso.

Il conte di Ceprano, attraversando la scena verso sinistra, ha preso la mantellina che la moglie aveva lasciato da qualche parte sotto l'arcata e se ne è andato.

Alle parole «Buffone, vien qua!» il duca si è alzato dal suo posto, è andato verso destra e si è inchinato. Da sotto il tavolo ha tirato fuori Rigoletto per un orecchio e lo ha riportato al suo posto (tra i buffoni) per frustrarlo.

Il duca tira fuori una piccola frusta da sotto la cinta di Rigoletto, il quale, come un cane che ha commesso qualche colpa, si è steso per terra. Il duca lo fustiga, fustigando peraltro anche gli altri buffoni che si schiacciano contro la parete o stanno anche loro prostrati a terra.

Rigoletto e gli altri buffoni sono incattiviti.

Mentre a destra avviene la fustigazione, Ceprano rientra e si accosta alla sinistra del grande tavolo e si accorda su come vendicarsi del buffone: «Vendicatevi di lui. Chi non è stato offeso» [«Vendetta del pazzo»]. Dopo aver parlato, Ceprano attraversa la scena e va alla scala per andarsene.

Contemporaneamente il duca torna alla sua poltrona. Inchini cerimoniosi al duca da parte di Ceprano. Il duca si siede al suo posto e Ceprano va giù. Durante questa scena il coro canta: «Vola via il momento dell'allegria» [«Tutto è gioia, tutto è festa»].

Il duca viene di nuovo circondato dalle dame.

SCENA VI

La festa si è appena avviata, ma all'improvviso dietro le quinte si svolge un alterco. È Monterone che vuole entrare: «Voglio spiegarmi con lui» [«Ch'io gli parli!»].

Il duca e coloro che sono più vicini al bastione sono accorsi per guardare in giù.

Il duca grida che non facciano entrare quel disturbatore.

Compare Monterone, che è stato fatto entrare da Ceprano. La testa di quest'ultimo spunta da dietro Monterone. Ceprano è sceso di qualche gradino e di lì guarda quello che succede. Monterone, avvicinandosi al tavolo, si rivolge al duca.

Il tavolo è vuoto a metà. Tutte le dame sono fuggite. Il duca è in piedi alla sinistra della poltrona (rispetto al pubblico). Anche gli altri uomini si sono alzati aspettando di vedere cosa accadrà. Monterone sulla piattaforma superiore. Rigoletto e tutto il seguito buffonesco stanno in piedi sulla scala che porta alla torre. Esattamente come un giudice assieme alla sua corte, emette una sentenza facendo in modo manifesto la parodia del duca. Inventare un rituale buffonesco per gli altri buffoni.

Alle parole «di nuovo offeso» [«Novello insulto»] Monterone prende un fioretto e si getta su Rigoletto che scappa su per la scala della prigione.

Visto il fioretto, tutti gli uomini si gettano dalla tavola verso il duca e lo portano vicino alla colonna. Sfoderano i loro fioretti e si schierano a muraglia di fronte a lui per difenderlo. Monterone passa davanti al tavolo, va a sinistra (rispetto allo spettatore) e si rivolge al duca che, in posizione rialzata, sta dietro alla piccola folla che lo difende (ne vien fuori un gruppo).

Alle parole del duca: «Arrestatelo!», da sopra, dalle prigioni, arrivano di corsa circa sei soldati con i fioretti snudati e si schierano dietro Monterone. Quest'ultimo viene così a trovarsi tra due fronti di fioretti puntati.

Rigoletto e i buffoni hanno fatto passare i soldati e formano un gruppo sulla parte destra (rispetto allo spettatore) del tavolo. Rigoletto, in posizione rialzata, è vicino alla poltrona del duca.

Monterone pronuncia le parole «Oh siate entrambi voi maledetti!» sia verso il duca che verso Rigoletto.

Alle parole «Orrore, che dolore provo» [«Che sento! Orrore!»] Rigoletto si fa il segno della croce e prega.

Durante il coro finale i soldati portano in prigione Monterone legato, il quale ha rotto il fioretto e lo ha gettato al duca.

Da tutte le finestre della prigione si sporgono in fuori le braccia dei detenuti che maledicono il duca agitando i pugni serrati.

Rigoletto resta pietrificato vicino alla poltrona del duca. Tutti i buffoni, per vedere meglio, sono saliti sui merli del bastione formando un gruppo.

I Ceprano stanno in piedi vicino all'uscita della scalinata e guardano verso lo spiazzo sottostante.

FINALE: gruppo con il duca.

Tutti quelli che stavano attorno al bastione, chi minacciosamente, chi con compassione, accompagnano Monterone.

Rigoletto resta vicino alla poltrona del duca oppresso da cupi presentimenti.

I buffoni sui merli dei bastioni (gruppo).

Monterone sulla scala della torre con i soldati.

Tutti i galeotti, vestiti di stracci, emaciati, in catene tendono le loro magre braccia attraverso le sbarre lanciando maledizioni.

I Ceprano, indignati, si sono voltati. Lei è in mantiglia (sta per partire).

ATTO SECONDO

È un idillio bucolico. Una piccola casa contadina, molto povera. Nella parte inferiore vi sono i granai, i depositi per il pane e per il grano. In quella superiore si trova l'abitazione. Le finestre sono illuminate da fioche luci. Dal terrazzo si va nella camera di Gilda. Sotto questo passaggio c'è una tavola fatta di assi e appoggiata su due ceppi. A destra (rispetto allo spettatore) c'è una tettoia e sotto la tettoia si trovano un aratro, un carro – simile ad un'*arbà*⁵ – vari

⁵ L'*arbà* è un carro a quattro ruote tipico della Crimea e del Caucaso. Può darsi che Stanislavskij si sia servito di questo elemento per rendere familiare la scena al pubblico popolare. Per indicare un generico carro da campagna esiste infatti il termine *telega* [N.d.T.].

strumenti di lavoro. Insomma siamo in campagna. Qua e là ci sarà anche qualche pioppo di forma piramidale o qualche altro albero. In alcuni dettagli la casa non è ancora finita. Semplicità e povertà. Gilda e Giovanna sono vestite quasi da contadine. Non si tratta neanche di periferia urbana; è semplicemente campagna. Lontano, si vede il castello di Ceprano fuori città.

Rigoletto avanza o dalla destra (rispetto al pubblico), o dal fondo della scena (dipende dalla lunghezza della musica). È vestito molto poveramente come i ginnasti o i clown del circo dopo lo spettacolo. Ha un fagottino (un regalino, dolcetti che porta dal palazzo).

Rigoletto è terribilmente oppresso dalla maledizione, è incuriosito e si fa spesso il segno della croce, cioè tutte le volte che nomina Monterone. In questi momenti rimane come stordito.

Il comportamento di Rigoletto è poco mobile. Si tratta di un uomo profondamente immerso nei suoi pensieri e che non nota nulla di ciò che gli sta intorno. Porta con sé una lanterna; restando assorto, l'ha posata su un muretto alto fino alla cintura. Si tratta di un muretto come quelli che si usano nei posti di montagna dove ci sono pendii molto scoscesi. Rigoletto ha tirato fuori l'anello con le chiavi e cerca la chiave del cancelletto al lume della lanterna.

SCENA I

«Quel vecchio maledivami» – Rigoletto, intorpidito, cerca la chiave. Lui stesso non capisce dove si trova o cosa sta facendo.

I cespugli dietro il recinto A iniziano a frusciare. Dai cespugli è spuntata la grande e spaventosa figura di Sparafucile.

Sparafucile è già sotto il muretto. Rigoletto, che si trova dall'altro lato, quasi non lo nota.

Solo alle parole di Sparafucile: «Un uom che libera per poco da un rivale», Rigoletto si rende conto che gli sta parlando e, senza muoversi e continuando a cercare meccanicamente la chiave, comincia a osservarlo attentamente.

Da qui in avanti la scena si basa sulla *dizione*. Il ritmo della musica corrisponde ai gesti più minuti e ai movimenti della testa. Sparafucile a momenti spaventa Rigoletto, a momenti ne stuzzica

la curiosità, sembra che se ne vada, poi lo seduce mostrando la spada o il pugnale. Insomma, è come una trattativa commerciale.

A Rigoletto viene in mente qualcosa (buon compito interiore). È concentrato e immobile. È come se non fosse più presente, è chiuso in sé.

Sparafucile si abbassa tra i cespugli e se ne sguscia via per un sentiero segreto situato a destra, dietro ai cespugli.

SCENA II

Alle parole «Pari siamo» Rigoletto guarda verso Sparafucile che se ne è andato. Pensoso, immobile, continua a cercare le chiavi senza rendersi conto di quello che fa. Si appoggia coi gomiti sul muretto. Alle parole «Quel vecchio maledivami» si prende la testa fra le mani e guarda nel vuoto sotto di lui (fare attenzione alle pause). Dopo ogni frase sul vecchio c'è una fermata sostanziosa (un arresto). Dopo inizia a mandare (proprio come il Demone), dall'alto in basso, maledizioni a tutta l'umanità. Non cambia quasi posa.

«Che rabbia! Esser buffone!» (Non sono riuscito a disegnare la posa). È venuta un po' teatrale (e ciò andrebbe evitato). Ci deve essere una cattiveria tremenda verso se stessi e verso il mondo. Ne è uscita una posa da persona che piange. Ma lui non piange. Per la collera, si è appoggiato alla palizzata con la testa e si è fermato in quella posizione; fa così perché, quando pronuncia le parole: «Ecco il Duca, il mio padrone» [«Questo padron mio, giovin, giocondo, bello»], gli torna in mente la sua umiliazione.

Più avanti, alle parole: «Ma in altr'uomo qui mi cambio» è già passato attraverso il cancelletto e, tornato a nuova vita, scende in fretta le scalette che lo portano da Gilda (al ritmo della musica).

Alle parole «Quel vecchio maledivami», Rigoletto si è di nuovo ricordato dell'accaduto e si è fermato a metà della strada. Si è di nuovo agitato guardando le finestre della casa. Che sia successo qualcosa?

Alle parole «No! Temo invano» [«Ah no! È follia»] si rinfranca subito e riprende la sua strada.

SCENA III

Come prima, così e in special modo ora bisogna distribuire l'azione secondo il ritmo, seguendo le battute in modo conforme alla musica.

L'uscita di Gilda: ha guardato alla finestra, corre fuori saltellando (come fanno i bambini vivaci), nel modo suggerito dall'andamento gioioso della musica.

SCENA IV

È un incontro tenero. Lui l'ha baciata tutta come si fa coi bambini piccoli.

Le ha dato l'involto con i dolcetti.

Sono andati sotto il balcone, dove c'è un'asse su due ceppi.

All'inizio Gilda siede sulle ginocchia di Rigoletto.

Poi, alle parole «Non vo che al tempio» si è alzata (perché prova vergogna. Sta mentendo. Ha paura che Rigoletto se ne accorga).

A queste parole non va recitata la vergogna; lei deve cercare di nasconderla al padre.

Durante il duetto che segue, padre e figlia si siedono accanto. E Gilda in maniera capricciosa, infantile cerca di strappare al padre il segreto, la risposta. (Ma che Dio ci salvi dalle smancerie!). Poi, alle parole «Patria, parenti, amici voi dunque non avete?», per veder meglio il volto dell'uomo si mette in ginocchio accanto a lui.

Poi si siede per terra, sulle gambe, e tiene infantilmente il muso; agitata e pensierosa ha iniziato a sciogliere l'involto.

Quando dice bugie scioglie il fagotto ancora più attentamente.

Giovanna viene da sopra, vestendosi in corsa. Stava dormendo. Si ferma a metà della scaletta. Parla con Rigoletto attraverso la ringhiera.

Rigoletto si è avvicinato a Giovanna (alla scaletta), la guarda negli occhi per capire se mente oppure no.

Giovanna gli mostra la chiave. (Lei è una bestia. Non ci si può assolutamente fidare di lei).

Alle parole: «Serba, o donna, questo fiore», Rigoletto si avvicina a Gilda, che nel frattempo, mentre Rigoletto e Giovanna parla-

vano, ha fatto una qualche ginnastica, come ogni tanto fanno i bambini, oppure si è divertita con un gattino, o si è mangiata i dolcetti. Durante l'aria «Serba, o donna» Gilda, alle battute con le colorature, dà il cappello al padre, glielo mette in testa, sistema il soprabito, glielo fa indossare, riprende la lanterna e la dà a Rigoletto.

SCENA V

Lungo l'avanscena, dove prima stava Sparafucile, scivola una figura (il duca).

In quel momento, sulla strada sta camminando un contadino. Rigoletto esce fuori di corsa proprio per osservare questo passante. Lo segue per qualche tempo.

In quel mentre il duca salta oltre il muretto e sgattaiola dentro il cancelletto.

Giovanna lo ha visto – inizia ad agitare le braccia – è terrorizzata. Cerca di non farlo entrare. Ma il duca gli butta un sacchetto di monete e si nasconde dietro il carro, sotto il telo che lo copre.

Rigoletto è tornato. Durante tutta questa scena Gilda, a ritmo, si gingilla col gattino o sulla scala, o mangia i dolcetti, fa infantilmente ginnastica. E quindi non nota l'arrivo del duca.

Rigoletto è tornato e parla con Giovanna dalla scala (a destra). Poi arriva di corsa Gilda con la lanterna e si saluta con il padre sui gradini della scala.

SCENA VI

Rigoletto torna. Saluta, si mette il soprabito. Gilda lo aiuta, glielo porge, gli porge il cappello, la lanterna (a ritmo), come già era stato detto. Rigoletto le dà il permesso di ritirarsi nella sua camera. Gilda esce. Giovanna la accompagna.

SCENA VII

Gilda è di sopra alla finestra della sua camera. Giovanna torna. Per la strada è passata davanti al duca e gli ha fatto un cenno.

Il duca attraversa il cortile di corsa e va verso la casa.

Giovanna si avvicina all'angolo della casa. Il duca si nasconde dietro di lei.

Scena di Gilda e Giovanna. La prima è in alto, alla finestra, l'altra sotto, vicino la scala.

Alle parole del duca «t'amo» Giovanna si allontana verso sinistra e poi va dietro la casa, di lì sbircia per qualche tempo. Intanto il duca parla con Gilda al posto suo. Gilda, spaventata, si è nascosta in camera.

Tutta la scena seguente è basata sul tentativo di stanare Gilda, evitando però di spaventarla.

E così, alle parole del duca «t'amo ripetilo» Gilda si è nascosta in camera. Alle parole «Giovanna! Giovanna! Ahi misera, non v'è più alcuno che qui rispondami, oh Dio nessuno!», Gilda si sporge dalla finestra n° 1. Il duca si volta a sinistra e va sotto alla finestra n° 1. Gilda si nasconde di nuovo e lui torna a mettersi all'angolo della casa.

Alle parole: «Chi vi ha fatto venire in mente di venire qui», [«Chi mai, chi giungere vi fece a me?»], Gilda si è sporta dalla finestra n° 2. Il duca si avvicina a questa finestra. Alle parole «Uscitene», Gilda si è rinchiusa di nuovo e il duca canta all'indirizzo della finestra le sue parole «Uscire? Adesso? Ora che accendene un fuoco istesso!».

DUETTO: Gilda si sporge dalla finestra n° 3. A questo punto si è già un po' abituata ed è più coraggiosa. Il duca si fa più vicino e durante il duetto le dà un fiore dietro l'altro. Lei li accetta e alla fine ne viene fuori un intero mazzo di fiori.

Quando lei tende la mano verso il duca per prendere i fiori che lui gli offre, lui cerca di baciarle la mano.

La scena successiva, quella dopo il duetto: il duca, il quale è riuscito ad affascinare Gilda, si avvicina e lei si sporge sempre di più dalla finestra e sempre meno si oppone ai baciamenti. Giunge al punto di permettere al duca di stringere le sue mani.

Oltre il recinto Ceprano e gli altri strisciano uno dietro l'altro

per il sentiero dal quale sono comparsi prima Sparafucile e poi il duca.

Borsa scavalca il recinto e guarda dal buco della serratura del cancelletto. Gli altri rimangono giù e guardano da dietro una piccola palizzata bassa (dando la schiena al pubblico).

Alle parole «Sta venendo qualcuno» [«Rumor di passi è fuori»], Giovanna esce di corsa da dietro l'angolo e trascina il duca per farlo uscire; lei stessa attraversa piano piano il cancelletto (senza andare sulla scala) e si mette in ascolto.

Alle parole «Fors'è mio padre», Gilda si è nascosta.

Il duca, alle parole «Ah cogliere potessi il traditore che s'è mi sturba», è andato dietro l'angolo e sta lì in piedi.

Gilda alle parole «Adducilo di qua al bastione» esce dalla porta sulla terrazza. Il duca è uscito da dietro l'angolo e si è avvicinato alla scala e mentre pronuncia le ultime parole prima del duettino, sale le scale, guardandosi attorno con la massima circospezione.

Durante tutto il duettino il duca sta in piedi sull'ultimo gradino della scala mentre Gilda è in piedi sul balcone, un po' più in alto.

Alla fine del duetto il duca scappa via e Gilda lo accompagna fino all'ultimo gradino della scala.

I cantanti (duchi) si lamenteranno perché riuscirà loro difficile cantare rimanendo sotto e guardando in su. È la solita storia.

Ma Voi qui dovete tener duro, e loro, intanto, si abitueranno benissimo: canteranno e dopo guarderanno in su. Ma a metterli l'uno accanto all'altro mentre cantano un duetto d'amore, se ne ricaverebbe una banalità, una «vampúka»⁶.

Su che tipo di recitazione costruire la scena e l'aria di Gilda (scena settima)? Come spiegare la musica?

In lei c'è molta grazia, lirismo, al tempo stesso è anche frizzante e la sento infantilmente vivace, «birichina». Secondo me Gilda, a sentire il battere e gli accenti della sua musica (che sono staccati, secchi) in qualche maniera risulta giovanile, sale su gioiosamente, vivacemente.

⁶ La parola «vampúka» era sinonimo degli orpelli e dei luoghi comuni del teatro d'opera. Sull'origine del termine v. A.M. Ripellino, *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1974 (I ed. 1965), pp. 204-5 [N.d.T.].

Si rivolge ai fiori che regge in mano, mentre canta. Durante le fioriture si volta verso il duca che se ne è andato ed è come se gli volesse mandare anche lei dei fiori.

Durante il lungo trillo finale, Gilda è entrata in camera e ha chiuso le finestre.

SCENA VIII

Borsa, Ceprano e Marullo sono saltati oltre il recinto e guardano, spingendosi fra loro, dal buco della serratura. Il coro si avvicina quatto quatto e sbircia da dietro la recinzione, standoci sotto.

SCENA IX

Il numero musicale è finito. Ultimo accordo.

In questo momento tutti hanno visto Rigoletto che si avvicina. Si buttano oltre il muretto (Ceprano, Borsa, Marullo), gli altri vanno fuori scena.

Ceprano, Borsa e Marullo si nascondono dietro il muretto.

SCENA X

Rigoletto è arrivato con la lanterna, tendendo le orecchie per capire quello che succede dentro, oltre il cancelletto. Si ferma ricordandosi del vecchio. Si fa il segno della croce. Mentre sta facendo tutto questo, sotto, dietro il muretto, vengono cantate le battute di Ceprano, Borsa e Marullo.

Rigoletto è tornato in sé, si mette in ascolto, volta la testa a destra e a sinistra. Non capisce da dove arrivino quelle voci; Marullo da sotto dice «Ehi Rigoletto?» Rigoletto si avvicina al muretto e guarda giù illuminando con la lanterna.

Marullo scavalca il muretto e mostra una chiave.

Nella battuta di Marullo invece delle parole «terrai la scala» bisogna cantare: «Ci terrai la lanterna».

Dopo aver bendato Rigoletto, Borsa e Ceprano scavalcano la palizzata, mentre gli altri portano Rigoletto in su e in giù.

Al coro «Zitti, zitti», anche gli altri cortigiani scavalcano il muretto.

Io benderei e renderei sordo Rigoletto quando sopra non c'è nessuno. Di solito Rigoletto finisce per perdersi tra la folla in questa scena e non si riesce a capire niente di ciò che gli fanno i cortigiani (che dovrebbero far finta di portarlo al castello di Ceprano).

Il coro si lamenterà del fatto che gli toccherà cantare con la schiena al pubblico. Che i coristi si abituino a voltarsi e a rivolgere le parole a coloro che sono dietro di loro. Così potranno girare il volto verso gli spettatori.

Solo in due scavalcano la palizzata, tutti gli altri, in piedi sulla pietra guardano da sopra la palizzata. Spuntano teste per tutta la palizzata. I due che sono passati sfondano la porta della camera di Gilda.

Alla fine fanno scavalcare a Rigoletto il muretto e lo mettono faccia al pubblico con la lanterna puntata verso gli spettatori. Gilda, che indossa la sola camicia da notte, viene portata via a braccia con violenza. Cerca di aggrapparsi, quasi lotta (si accorda con la musica tutto questo?). È scalza e mezza nuda. La mettono in una portantina e la portano via. Rigoletto sta in piedi, fermo.

Dopo qualche tempo sul balcone appare Giovanna con la bocca imbavagliata e le mani legate. Cerca di slegarsi.

Rigoletto è stato in piedi a lungo, ora ha perso la pazienza e si è levata la benda. Vede che non c'è più nessuno e che il cancelletto del giardino è aperto. Corre dentro.

Giovanna gli si avvicina e cerca di spiegare a gesti cos'è successo.

Rigoletto ha capito, vuole correre appresso ai rapitori... Ma si accascia e siede per terra (non cade), è senza forze.

ATTO III

Un corridoio del palazzo ducale. L'ambiente corre lungo il cortile interno. Un angolo del corridoio crea una stanza con delle porte che danno sulla camera da letto del duca e sul suo studio.

L'azione si svolge la mattina presto. Attraverso le bifore il sole illumina il lungo corridoio del castello. Un grande vano – una via

di mezzo tra un salone e lo studio del duca (ma questo «studio» lui lo usa solo per berci il vino e per divertirsi con i buffoni) – è separato da una tenda sfarzosa dal corridoio dove i cortigiani attendono l'uscita del loro Signore. Lui è tornato furibondo dalle sue avventure notturne. Gli hanno soffiato la ragazza da sotto il naso. Ma lo attende una piacevole sorpresa. La ragazza è stata rapita proprio per lui e gliela stanno per portare lì. Le dame di corte la vestiranno come si deve in occasioni simili. Nell'attesa i cortigiani si accalcano nel corridoio. La fanciulla indifesa è stata trascinata nella sua fastosa prigione. La fortezza dove si incontrerà con suo padre vestito da buffone. Ecco l'inizio dell'Atto.

Sulle panche e nelle nicchie del corridoio del castello medievale i cortigiani stanno seduti, passeggiano, bevono, spettegolano e si lusingano l'un l'altro. In punta di piedi si avvicinano alla tenda e cercano di vedere attraverso le fessure cosa fa il loro duca, così insolitamente di malumore. Arrivano paggi, dame di compagnia (alle quali viene affidata Gilda). I servitori portano vino e cibi su vassoi. Tutti si ubriacano. Giocano a dadi e bisbigliano.

Il duca è sulla destra, dietro la tenda tirata. È arrabbiato, non si sente in forma, si deprime sempre più, fa i capricci.

I cortigiani attendono il conte di Ceprano per comunicare al duca la piacevole nuova del rapimento, per dirgli che Gilda lo aspetta di sopra, in camera sua. L'umore dei cortigiani è quello di chi pregusta la comunicazione di una novità piacevole e piccante.

SCENA I

Il duca attende, guarda alla finestra (a destra rispetto allo spettatore). Si siede nel vano della finestra su un sedile di pietra con un cuscino sopra. Se necessario si alzerà di nuovo. Agitazione, nervosismo (se corrisponde alla musica).

Va avanti così sino alle parole «Dove sei volata, o mia palombella?» [«E dove ora sarà quell'angiolo caro?»].

Dopo il duca si scosta e va nervosamente alla finestra che sta proprio di fronte alla sala. Si siede e beve nervosamente del vino. Così fino alle parole «dimenticato il folle desiderio».

Dopo ciò il duca si alza, cammina, si ferma nervosamente, pen-

sa, si infuria, fa di nuovo qualche passo, minaccia qualcuno (non col dito ovviamente) (è un crudele e tremendo ragazzetto).

CAVATINA:

Il duca si butta sul divano alla turca che sta nel vano della finestra come un bambino capriccioso, e canta da disteso.

Sulla scala i cortigiani sbirciano, cercano di vedere cosa fa il duca. Sotto la scala bighellonano e bevono altri cortigiani.

SCENA II

Verso la fine dell'aria del duca arriva il lungamente atteso Ceprano (da sopra). Il suo arrivo suscita risate e i cortigiani si avviano in corteo a dare la buona nuova al duca. Tutti ne pregustano l'effetto. Devono avere una mimica molto espressiva.

Ceprano e qualche altro cortigiano hanno aperto piano piano la tenda, altri hanno infilato la testa tra le cortine del tessuto e significativamente, come confidassero un segreto piccante, cantano che «L'amante fu rapita a Rigoletto».

Il duca si è subito scosso ed è tornato in vita, chiama tutti, lui stesso invita Ceprano ed altri suoi amici ad avvicinarsi e raccontare.

Non può trattenere i sorrisi, riesce a star seduto solo a fatica, e quando dice «Ah! Ah! dite come fu» salta sulla sedia dalla gioia come un bambino.

In qualche punto del racconto si alza in piedi entusiasta e appresso a lui, servilmente, si alzano tutti (trovare il momento musicale adatto). Il duca ha perso un fazzoletto (forse si trova un accor-do adatto per questo momento). In molti si sono lanciati per raccoglierglielo e lo hanno poi appoggiato sulla sedia (dove Rigoletto poi lo troverà).

Appena il duca ha saputo la «notizia», si è lanciato come un folle per la scala che porta sopra, i cortigiani sono tremendamente contenti. La tenda viene aperta. Qualcuno è rimasto nello «studio» del duca (dietro la tenda) altri, ripreso il loro posto nel corridoio, si sono messi a bere vino e giocare a dadi.

SCENA III

Un'intera processione buffonesca: Rigoletto, vestito da re-buffone, conduce per mano una regina-nano con la barba. Attorno a lui tre o quattro cortigiani che si profondono in grotteschi inchini (anche loro sono buffoni). In due tengono lo strascico dei manti del re e della regina. Il re e la regina sfilano con una camminata da clown, poi quasi danzano un qualche ballo e spesso bevono da coppe di legno; al terzo ritornello è come se fossero già ubriachi e traballano (al ritmo della musica). Due buffoni-cortigiani davanti alla coppia indietreggiano servilmente e ruzzolano (all'indietro come a causa dello zelo e della profonda devozione). Primo «La-rà la-rà»: procedono cerimoniosi e tutti, per darsi importanza, alzano molto le gambe mentre quelli che procedono avanti si inchinano profondamente.

Il secondo «La-rà la-rà» è una danza di una gravità affettata, una parodia piena di mosse buffonesche.

Al terzo «La-rà la-rà» tutti sembrano ubriachi e barcollano seguendo il ritmo. Anche i cortigiani che stanno davanti, per la loro ubriachezza, si producono in qualche giravolta acrobatica. Alla fine il re e tutto il suo seguito cascano sul tappeto.

Tra un «La-rà la-rà» e l'altro (dove c'è la battuta tragica di Rigoletto) lui esce dal ruolo, lasciando evidentemente da parte qualcuno di quei pezzi già provati che facevano parte della 'uscita' buffonesca in cui si sta esibendo. Da ciò ne deriva il turbamento di tutti i partecipanti alla pantomima. Richiamano Rigoletto, cercano di calmarlo e di dirigerlo. Ma Rigoletto si ferma e piange: le lacrime gli scendono dagli occhi, le asciuga con il suo manto regale da buffone. Confusione, turbamento generale dei buffoni. Poi Rigoletto capisce che si è distratto, e di nuovo, riprendendo le forze, ricomincia a recitare. Dietro di loro c'è anche il maggiordomo. Quando Rigoletto si interrompe e smette di recitare, questi lo batte con la sferza.

Per i cortigiani il dolore di Rigoletto è uno spettacolo. Si sono distribuiti per tutto il corridoio per vedere questa «rappresentazione».

Quelli che sono nella parte anteriore della scena (a destra) si sporgono per guardare dietro l'angolo finché la processione non

arriva e il gruppo non si siede sul tappeto. A questo punto quelli che stavano a destra si saranno seduti, e quelli che stavano nel corridoio osserveranno ciò che succede da dietro la tenda. Risate, con i foderi dei fioretti punzecchiano i buffoni e Rigoletto. Li fanno camminare a calci, li battono, li sbeffeggiano.

Solo Marullo è più buono degli altri e si dispiace per Rigoletto. Guarda la processione da dietro l'angolo.

In una delle pause – nelle uscite dal ruolo che sta interpretando – Rigoletto nota il fazzoletto buttato dal duca (quel fazzoletto che servizievilmente i cortigiani si erano affrettati a raccogliere quando gli era caduto). Dopo il terzo «La-rà la-rà» Rigoletto si siede (come fosse ubriaco) sul tappeto.

Arriva il paggio.

In cima alla scala c'è una dama di compagnia, tre o quattro cortigiani si occupano di lei. Il paggio vuole andare sopra dal duca. Ma Ceprano lo ferma.

Allora Rigoletto vuole aprirsi la strada per raggiungere la stanza sopra. Tutti si lanciano a fermarlo.

Rigoletto si è dunque gettato verso le scale. I cortigiani, che sono quasi tutti saltati giù dalle loro poltrone, gli hanno sbarrato la strada. Alle parole «Ma la saprò riprender, ella è là!» siamo quasi allo scontro fisico. Rigoletto viene ributtato sul tappeto.

La battuta «Io vo' mia figlia» ha colpito i cortigiani. Sono sorpresi. Si guardano l'un l'altro. Circondano il tappeto da tutte le parti.

Rigoletto prega i cortigiani uno dopo l'altro. Si inchina, sta in ginocchio, piange. Gli altri buffoni lo aiutano a pregare i cortigiani; mostrano la condizione di quel padre infelice. Si stringono intorno a lui e formano un gruppo implorante. Tutti indietreggiano. La scala si è svuotata. La dama di compagnia è andata nella camera da letto del duca.

SCENA V

Con indosso solo la camicia, con le gambette nude, arruffata, con i capelli sciolti Gilda esce fuori di corsa.

Rigoletto si lancia verso di lei, scosta tutti, fa cadere qualcuno (è

come si fosse svegliata una tigre in lui). La piglia in braccio, come un bambino. La porta sul tappeto dei buffoni, la depone, la copre con il manto da re-buffone. Gli mette un cuscino sotto la testa.

Gli altri buffoni lo aiutano. Sono insolitamente teneri con Gilda, che all'inizio ne ha paura e si copre la testa.

I cortigiani confusi e imbarazzati si disperdono lungo il corridoio, dall'altra parte della tenda. Ne è rimasto solo qualcuno. Rigoletto ha toccato l'ultimo grado della disperazione e della cattiveria.

Brandisce il suo scettro da buffone e con quello scaccia tutti dalla camera. Tira la tenda. («Ite di qua voi tutti»). I cortigiani si affrettano ad andarsene. I buffoni se ne vanno per ultimi, dopo aver versato e offerto a Gilda del vino dalle vettovaglie che erano restatesi lì. I buffoni sono usciti, e sorvegliano l'uscita. Rigoletto ha tirato la tenda.

Tutti i cortigiani si siedono per il corridoio.

SCENA VI

Gilda ha tirato fuori la testa da sotto il manto. È distesa per terra. Vicino al cuscino vede Rigoletto, anche lui per terra. Ascolta. Mimica. (Alle parole di Rigoletto «Dio, salva con rassegnazione» [forse è «Solo per me l'infamia, a te chiedeva o Dio»] e alle parole di Gilda «Padre in voi parla un angelo per me consolator», ambedue si mettono in ginocchio e pregano). Durante il duetto, in un punto in cui la musica lo permetta e gli interpreti lo sentano opportuno, Rigoletto posa la testa di Gilda sulle sue ginocchia oppure si china egli stesso su di lei e la accarezza con amore.

SCENA VII

Con un ufficiale davanti e uno dietro, tra 2 soldati, il vecchio e rispettato Monterone, in vestito da galeotto e in catene, viene portato dal duca dopo l'interrogatorio.

Monterone si ferma sulla scala, in posizione rialzata. Rigoletto canta la sua battuta dal posto in cui si trova, indirizzandola dall'altra parte della tenda.

SCENA VIII

Questa scena la intitolerei la «rivolta dei buffoni». Bisogna trovare un punto della musica in cui far uscire da sopra il duca. È fresco, roseo, rimesso a nuovo, allegro, soddisfatto, elegante, bello e in vestito da caccia.

I buffoni, appena lo hanno visto, si sono gettati oltre la tenda da Rigoletto che sta ancora sul tappeto. Coprono Gilda. Non permetterebbero, se qualcuno lo tentasse, che Gilda venisse strappata al padre. Un gruppo compatto, di amici. Inizia il finale con un pianissimo: è proprio una congiura. Dopo di che mentre il duca scende e poi si allontana, la rabbia diventa sempre più forte e manifesta. Improvvisamente Rigoletto brandisce un coltello. Si alza un po', striscia per terra (proprio come una tigre) verso la tenda. Qualche buffone più assennato lo ferma. Altri, anche loro con i coltelli, si avvicinano quatti alla tenda.

Duca, non te ne andare alla caccia, porta disgrazia. Gilda, spaventata, si è accovacciata nell'angolo del divano alla turca. L'ultima parte del finale è un'autentica rivolta. Il duca si è allontanato. Il corridoio si è svuotato. Rigoletto ha scostato la tenda e canta parole di vendetta a tutto il palazzo vuoto. I buffoni sono fuori di sé dalla rabbia. Solo uno di loro si è avvicinato a Gilda, la accarezza, la calma e le dà del vino.

ATTO QUARTO⁷

Secondo le indicazioni di Stanislavskij la scenografia doveva creare un ambiente diverso dalla solita taverna e dotato di un'atmosfera particolarmente «gotica». Voleva che si raffigurasse «uno di quei posti deserti e paurosi dai quali, come da una trappola, risulti difficile tirarsi fuori». Sparafucile vive in questo rifugio, dove è difficile trovarlo. Il posto gode di cattiva fama, viene evitato in tutti i modi ed è per questo ricetto di criminali. Stanislavskij pro-

⁷ Da questo punto in poi il testo è di Rumjancev che riporta le indicazioni ricevute a voce da Stanislavskij [N.d.T.].

poneva che la scenografia rappresentasse un monastero cattolico abbandonato ormai da tanto tempo e distrutto. Unici resti: le rovine di un edificio gotico, celle per monaci, mozziconi di colonna, capitelli, finestre senza più infissi e tappate da assi inchiodate. Rimangono in piedi, però, muri e portoni. Sparafucile si è installato qui con la sorella adescatrice e con un gruppo di malviventi suoi amici. Vivono tutti in questa casa che pare disabitata ma dai cui buchi e dalle cui rovine, al minimo allarme, possono sbucare fuori in parecchi. Al primo piano c'è una serie di camere tipo stanze da locanda che vengono affittate per una notte agli anonimi malcapitati che vengono attratti qui da Maddalena e poi finiti dal fratello. I corpi nei sacchi vengono gettati da un muro in un fosso pieno d'acqua. Qualche albero vecchio e secco oscilla al vento notturno. Ogni tanto una luce si accende tra i buchi delle tavole e poi si rispegne. Sparafucile vive al piano terra; Maddalena invece accoglie gli ospiti dal balcone posto sopra l'entrata.

[...]

Il cortile è illuminato dalla luna. Tutto è buio e solo una lama di luce filtra dalle imposte della stanza di Sparafucile al piano terra (alla destra estrema del palco, guardando dalla platea). Sotto l'arco del portone compaiono due persone avvolte in soprabiti neri. Rigoletto e Gilda (che ancora crede al duca e alle sue promesse) camminano attenti al suono di una musica misteriosa. Rigoletto lascia Gilda sotto l'ombra di un albero e sta per avviarsi verso Sparafucile, quando un rumore di passi lo obbliga a nascondersi. È il duca che viene vestito da trovatore girovago, sciatto e anche un tantino goffo, con una chitarra dietro la schiena. Alle parole «Due bottiglie, e Maddalena» [«Una stanza e del vino»] batte alla finestra di Sparafucile che mette fuori la testa. Il duca è un abituale frequentatore del posto, dove è noto come dissoluto spendaccione. Mentre Sparafucile porta il vino il duca canta «La donna è mobile» come fosse una serenata alla sua nuova innamorata. Dopo la prima strofa si illumina la finestra sull'estrema sinistra del palco ed appare Maddalena; dopo la seconda la donna esce portando il vino e della frutta, poi guida per una scala interna il suo amico sul balconcino sopra l'entrata dove già si trovano un piccolo tavolo e una panca sulla quale i due si siedono. Mentre il duca sale con Maddalena, Rigoletto si avvicina alla finestra e consegna a Sparafucile l'anti-

cipo. Durante il quartetto Maddalena e il duca staranno sopra il balcone, e Rigoletto e Gilda sotto. Rigoletto la fa venire un po' più avanti così che veda il tradimento del suo 'innamorato'. Alla fine del quartetto il duca, alticcio, tira la tenda che sta sul balcone e vi sparisce dietro insieme a Maddalena. Dopo che i due si sono nascosti, Rigoletto spedisce la piangente Gilda a casa perché di lì si diriga subito a Verona. Lui la raggiungerà l'indomani. Prima vuole accertarsi che il duca sia ucciso e prenderne il corpo. Gilda ha paura ma lui con decisione la invita ad andarsene. Ora può parlare liberamente della sua vendetta assieme all'assassino. Bussa alla porta («Venti scudi hai tu detto»). Conta i soldi e glieli dà. Parlano in fretta. Bisogna cantare piano perché il duca di sopra non senta. Rigoletto se ne va a passi felpati e scompare dietro il portone. Sul balcone viene riaperta la tenda e si vedono il duca e Maddalena che si abbracciano. Sparafucile sale ed invita il duca a seguirlo in una delle sue stanze. Sparafucile con la lanterna, sostenendo premurosamente il duca semisbronzo, lo conduce fino all'ultima stanza del primo piano. Le loro figure sono visibili nel riquadro della finestra. Fulmine. La luna si è nascosta, è diventato più buio. Maddalena ha capito che il duca sarà ucciso. Gli dispiace per quel ragazzo. Mettendosi a dormire il duca canta ancora la sua canzonetta. Intanto Sparafucile scende. Maddalena gli va dietro. Si fermano vicino all'uscita. Maddalena fa capire al fratello che il ragazzo le piace. Sparafucile le stringe la mano, e poi la manda su a prendere la spada del duca. Maddalena sale, Sparafucile ritorna in camera sua. Di nuovo tutto è silenzioso e deserto. Non rimane nessuna luce, visto che Sparafucile ha chiuso le imposte della sua finestra. Dal vano nero del portone si staglia la figura di Gilda. È tornata. Ma intanto da sopra sta scendendo Maddalena. Si avvicina alla finestra del fratello e cerca di convincerlo ad uccidere il gobbo Rigoletto al posto del suo amante. Gilda, in piedi nella nicchia del portone, sente questi discorsi. Maddalena e Sparafucile si parlano attraverso la finestra. L'agitata Maddalena minaccia il fratello, lo prega, entra nel suo stanzino. Attraverso la finestra si vedono le loro figure. Battono le ore. Allora Gilda, salvando il padre che deve sopraggiungere a momenti, corre alla porta sotto il balcone e bussa. Maddalena e Sparafucile sbirciano attraverso la finestra e si avviano alla porta. Nella porta che si apre, illuminata da due lan-

terne, si vedono le figure dei banditi (ce ne saranno anche altri due) che invitano Gilda ad entrare. Gilda entra. La porta si chiude. Di nuovo sulla scena c'è silenzio e desolazione. La tempesta infuria. I fulmini lampeggiano ininterrottamente. Le porte sbattono. Verso la fine della tempesta saranno visibili tre figure oscure che tirano fuori qualcosa di pesante e lo mettono vicino alla parete della casa a destra dell'entrata. Dopo richiudono la porta in tutta fretta. Sparafucile, con la lanterna spenta, corre nella sua stanza. Spegne anche la lampada che arde lì. La tempesta si placa. Tutte le luci sono spente. Nel portone, prudentemente, fa il suo ingresso Rigoletto. Stupito del silenzio, alle parole «L'entrata è sbarrata, mi sono affrettato inutilmente, tutto tace» [«È chiuso. Ah non è tempo ancor, s'attenda»] si siede sui gradini dell'entrata. L'orologio batte mezzanotte. Rigoletto si avvicina alla finestra e bussa piano. Dopo aver sbirciato, Sparafucile, dicendo «Ecco, spento, il vostr'uomo», mostra il sacco che sta sotto la finestra e chiede i soldi. Rigoletto dà in fretta i soldi restanti e si getta sul sacco con il cadavere. Lo trascina al centro, vicino alla fontana e qui, sopra il sacco ancora chiuso, pronuncia il suo monologo «Ecco, è qui! Morto! Finalmente ho vendicato la mia vergogna» [«Egli è là! Morto! Oh sì, vorrei vederlo...»]. Gioca con il sacco come un gatto col topo. E alle parole «E allora, in acqua oh mio duca» [«All'onda! All'onda»] cerca di trascinare il sacco verso il muro per poi buttarlo da lì in acqua, ma si impietrisce quando sente la voce del duca che dal piano di sopra canta «La donna è mobile». Per la sua mente annebbiata non è comprensibile da dove provenga questa voce; gli sembra che risuoni tutto intorno. Si scosta bruscamente dal sacco, corre da Sparafucile, bussa. Non risponde nessuno. Impaurito, con molta cautela, Rigoletto si avvicina al sacco; lo slega con mani tremanti e alla luce di un lampo vede il volto della figlia assassinata.

Traduzione di Alessio Bergamo

Nota di Alessio Bergamo e Gerardo Guccini. Il piano di regia per l'opera *Rigoletto* contraddice sia il luogo comune d'uno Stanislavskij fe-

dele alla volontà e agli intenti dell'autore, sia l'immagine, precisata dalla teatrologia più aggiornata, d'uno Stanislavskij pedagogo e quasi indifferente alle prerogative artistiche della regia. Per quanto riguarda il primo punto, le affermazioni di Ivan Martynov che, leggendo questo piano, deduce «que [la] tâche principale [de Stanislavskij] consistait en pénétration dans la source première qu'il voyait dans la musique même» (*Stanislavsky et Verdi*, in *Atti del III congresso internazionale di studi verdiani*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, p. 300), costituiscono un falso rispetto al testo originale dove il regista seguendo il filo della propria progettazione si interrompe in più d'un punto per chiedersi «si accorda con la musica tutto questo?»; articola controscene e sequenze di cui né Verdi né Piave avevano avuto sentore; e con la collaborazione del letterato Arenskij muta radicalmente il testo sovvertendo il rapporto musica/parola. L'aria del duca «Questa o quella per me pari sono» (Atto I, scena 1), nel *Rigoletto* di Stanislavskij diviene il perno del rapporto drammatico fra il sovrano e il suo buffone: «Non credo che la passione sia veleno o fiele nel sangue / È una favola, la ballata di un poeta. / Io mi inebrio dello sfavillio e della luce / E dell'amore prende solo felicità. / Chi è più felice di me in questo mondo? / Forse tu, Rigoletto, mio buffone? / Io e te siamo i re del banchetto / Tutte le signore ci indirizzano sorrisi. / Dammi del vino berremo fino all'alba, / Alle belle, all'amore all'allegria! / Rallegra tutti! Rallegra o Rigoletto, / Versa nei boccali il vino e la maldicenza!» (P.I. Rumjancev, *Rabota Stanislavskogo nad operoj «Rigoletto»*, cit., p. 73). Anche l'aria di Gilda, «Caro nome» (Atto I, scena 13), subisce modifiche che trasmettono al livello testuale i cambiamenti apportati dalla progettazione scenica di Stanislavskij: «Questo piccolo fiorellino / Lo teneva fra le mani, / Ha gualcito una sua fogliolina, / Forse l'ha baciata. / Che mi succede, oh, quale vergogna è questa?... / Sto ridendo e sono tutta sola. / Sto ridendo e sono tutta sola. / Ah la mia anima arde. / Io amo, sono innamorata» (p. 75). Le altre modifiche riportate da Rumjancev non sono di pari ampiezza e importanza, tuttavia i casi citati documentano con sufficiente chiarezza l'indipendenza del lavoro creativo di Stanislavskij.

Per quanto riguarda il secondo punto, vale la pena osservare che la partitura registica del *Rigoletto*, pur risultando povera e lacunosa rispetto ai grandi progetti per i drammi di Čechov, presenta importanti connotati ideologici che indirizzano, al di là dell'opera creativa degli attori, il percorso percettivo del pubblico. Il festino dell'Atto I si svolge alla presenza dei prigionieri che protendono i pugni al di là delle sbarre. Poi, al «Sì vendetta, tremenda vendetta» (Atto III, scena 8), la solitaria ribellione di Rigoletto si trasforma in una «rivolta dei buffoni». Precisa lo stesso Stanislavskij: «The so-called "Revenge Duet" in the third of *Rigoletto* is usually looked upon as a bravure piece for an effective finale. I stage it as the outbreak of resentment of slaves against the tyranny of the Duke» (C. Stanislavskij, *Stanislavski's legacy*, Edited and translated by Elisabeth Reynolds Hapgood, London, 1968², p. 42). L'accentuazione degli elementi legati alla tirannide del duca (i prigionieri, le punizioni corporali, la «ri-

volta dei buffoni») potrebbero far pensare a un'eventuale *Rigoletto* velatamente anti-stalinista. Possibilità confermata dal sostegno che in quello stesso periodo Stanislavskij dette a Mejerchol'd, caduto in disgrazia e prossimo alla fucilazione. Una lettura più attenta della «partitura registica» ci fa però capire che l'obiettivo critico dello spettacolo non è la tirannide in sé, ma il disordine, la dissolutezza e il caos in cui, in questo caso specifico, si risolveva l'esercizio del potere assoluto. Stanislavskij, insomma, nel mettere in scena una ribellione al potere costituito, ebbe cura di differenziare il potere rappresentato dalla finzione drammatica da quello della Russia sovietica. Nel primo il dittatore è un «ragazzetto dissoluto», un «infante-duca», nella seconda Stalin si autorappresentava come padre e custode della società comunista; nella prima «regna la dissolutezza. Non esiste più disciplina», nella seconda la privazione della libertà veniva compensata da un ordine assoluto. Ormai da anni, Stanislavskij mostrava una forte attenzione per i conflitti fra l'artista e il potere; attenzione che sfociò nel dissidio con Bulgakov a proposito del *Molière*, dove il regista volle a tutti i costi mettere in primo piano «lo scontro titanico tra genio universale e il potere assoluto pronto a schiacciarlo» (F. Malcovati). Tuttavia, né il *Molière*, né il *Rigoletto* sacrificarono a favore della predeterminazione ideologica dell'evento scenico gli svolgimenti propri della pedagogia stanislavskijana. Anzi, nel caso dell'opera verdiana, le modifiche apportate dal regista rivestono il doppio statuto di segni interpretativi e di dispositivi pedagogici. Per animare e formalizzare lo spettacolo, Stanislavskij introdusse infatti una grande quantità di «azioni fisiche» che permettevano agli attori-cantanti di agire con una maggiore verità interiore in quei momenti che risultavano musicalmente centrali, ma sprovvisti di un'azione drammatica evidente. Secondo un procedimento tipico dell'ultimo Stanislavskij, le «azioni fisiche» dovevano favorire il ritorno dell'attore alla vita spirituale del personaggio. Scrisse al proposito: «Mi tocca andare in scena e mostrarvi io stesso come da semplici azioni si passi alla creazione della vita fisica, dalla vita fisica a quella spirituale, e da esse scaturisca la percezione reale della vita dell'opera e del personaggio che a sua volta infonde la disposizione scenica interiore che avete imparato ad evocare in voi stessi» (*Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 1988, p. 215). Ecco quindi che il duca, nell'aria dell'Atto Primo, non si limita a enunciare la sua filosofia libertina, ma brinda stabilendo un reticolo di relazioni drammatiche con Rigoletto e le dame. Ecco che Gilda tocca i petali dei fiori che sono stati forse baciati dalle labbra dell'amato. Ecco che il buffone infuriato si lancia verso il duca brandendo un pugnale. Ecco che il duca non canta più per sé e per il loggione «La donna è mobile», ma si serve di quest'aria per sedurre Maddalena.

Partendo dalle invenzioni e dalle modifiche che s'intrecciano in questo piano di regia è possibile svolgere due percorsi analitici aventi rispettivamente per oggetto la particolare spettacolarità del *Rigoletto* di Stanislavskij e l'arbitraria quanto geniale ricostruzione della genesi originaria del dramma. Ricostruzione che nella prassi creativa individuata dal regista russo si

sostanzia sia nelle creazioni degli attori che in quelle dello stesso Stanislavskij, stabilendo un legame organico fra la drammaturgia letteraria (o musicale) e le arti della rappresentazione scenica. La partitura registica del *Rigoletto* individua una spettacolarità riferita al modello del *grand opéra*, popolarissimo nella Russia dell'ultimo Ottocento allorché Stanislavskij formò i propri gusti teatrali. Al *grand opéra* sono infatti riconducibili le controcene di massa, i gruppi, i *tableau*, la ricerca di livelli scenici differenziati e praticabili e anche il raffinato gusto archeologico delle ricostruzioni ambientali e costumistiche (ispirate a Benozzo Gozzoli e a Francesco Cossa). Dalla civiltà teatrale dell'Ottocento, e non solo da un suo genere specifico, discende l'attenzione del regista per le pose, che in questo contesto formalmente datato e processualmente sperimentale stabiliscono un momento di contatto fra la tradizione e il «metodo delle azioni fisiche». Stanislavskij, com'è noto, non smise di riferirsi all'esempio dei grandi attori osservati durante la giovinezza, nel caso del *Rigoletto*, però, il teatro dell'Ottocento non è soltanto un oggetto di rivisitazioni mnemoniche, ma un mezzo per sfuggire la fin troppo sperimentata tradizione realistica del Teatro d'Arte e l'accusa di abbandonarla, che la critica di stato aveva fatto minacciosamente risuonare in occasione del *Molière*. Il *Rigoletto* si risolse infatti in uno spettacolo che non consentiva di essere catalogato come innovativo o realistico (si pensi alla compresenza banchetto/prigionieri o all'idea di affiancare a Rigoletto uno stuolo di buffoni) e che plasmava in soluzioni originali le tecniche e i modi della teatralità melodrammatica. Paradossalmente, con questa operazione, Stanislavskij riportò la folgorante sintesi di Verdi e Piave alla spettacolarità ridondante, a effetto e ideologicamente informata del *grand opéra* e del coevo teatro romantico.

Circa la ricostruzione del processo genetico originario e il suo uso teatrale, Stanislavskij fornì durante le prove del *Rigoletto* una breve spiegazione che vale la pena riportare: «Per chiarire l'obiettivo verso il quale tutti noi tendevamo realizzando lo spettacolo, e attraverso quali percorsi lo avremmo raggiunto, Kostantin Stanislavskij tracciò disegni schematici su un foglio e ci disse: «A è l'idea primaria che l'autore pone come compito da realizzare e sviluppare attraverso tutta l'opera. Da questo punto partono le linee di sviluppo – le diverse forze che agiscono nel romanzo, nella pièce o in una sinfonia; è lo stesso processo. Esse si sviluppano e come risultato abbiamo l'opera. In tal modo la linea BC che taglia verticalmente le linee che si dipartono a ventaglio da A, indicherà l'opera compiuta – romanzo, pièce o altro. Noi prendiamo questo romanzo o pièce e seguiamo il processo inverso, e cioè cerchiamo il germe dal quale tutto si è sviluppato. Procedendo analiticamente, troviamo e mettiamo a nudo il germe posto dall'autore. Adesso, noi lo 'seminiamo' nuovamente e compiendo il medesimo processo creativo percorso dall'autore facciamo crescere questo seme. Da esso nascerà una nuova opera: la pièce da noi rappresentata. Se troveremo il germe, se comprenderemo cosa fondamentalmente appassionava l'autore, la nostra opera risponderà alla sua idea.

Eppure sarà del tutto nuova e alquanto dissimile di quella composta dall'autore perché noi vi avremo apportato il nostro lavoro creativo, anche se il nostro risultato deve essere affine e servire la medesima idea che l'autore ha posto alla base della sua opera. Tutti voi interpreti siete queste linee, che partendo da un punto si diramano a ventaglio, ognuna per la propria strada. La linea B,C, che taglia la raggiera che si diparte da A, il germe ritrovato, sarà lo spettacolo e attraverso essa passa la vostra vita, la vita di tutte le vostre parti, sia quelle negative, sia quelle positive» (P.I. Rumjancev, *Rabota Stanislavskogo...*, cit., pp. 90-91). Nei suoi scritti, Stanislavskij spiega dettagliatamente le funzioni del germe nel lavoro creativo degli attori e del regista, al quale sembrerebbero spettare mansioni maiculiche e di coordinamento poiché la sua opera viene presentata come la somma dei compiti e delle azioni trasversali degli attori. Scrive: «Le partiture dei diversi ruoli, finito il costante lavoro d'insieme delle prove, e fatti i debiti aggiustamenti tra di loro da parte degli attori, alla fine si fondono nella *partitura dell'intera rappresentazione*» (K.S. Stanislavskij, *L'arte dell'attore e l'arte del regista* (1929), trad. it. in *Civiltà teatrale nel XX secolo*, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 135). Il carattere sintetico dello schema spiegato durante le prove del *Rigoletto* mette però in evidenza che il percorso germe originario/opera/germe riscoperto/spettacolo delinea anche una poetica artigianale che il regista può esercitare sia di concerto con gli attori durante le prove, sia individualmente allorché compone il piano di messa in scena dando corpo ai propri percorsi d'individuazione e ricerca.

A proposito del *Rigoletto*, possiamo quindi chiederci quali germi Stanislavskij abbia individuato nel dramma verdiano facendone poi la base di partenza della realizzazione spettacolare. La partitura registica riprodotta da Rumjancev si impenna su due temi generali. L'uno consiste nel conflitto fra il protagonista e il duca, e non è propriamente un germe poiché non figura nell'opera verdiana dove la contrapposizione drammatica corre fra Rigoletto e i cortigiani, mentre il Signore vive in una sua svagata sfera tenorile. L'altro, invece, per Stanislavskij, è indubbiamente il germe del dramma di Hugo-Piave-Verdi. Si tratta della natura metateatrale del personaggio di Rigoletto, i cui conflitti fra sentimento e ruolo sociale, realtà e finzione, interiorità e apparenza sono riconducibili a una fenomenologia generale dell'attore. Per dare evidenza scenica al germe, Stanislavskij trasformò l'ambigua e drammatica entrata in scena di Rigoletto nell'Atto III in una processione grottesca dove il buffone interpretava un ruolo di re dal quale usciva sotto la spinta della pressione emotiva dimenticando «qualcuno dei pezzi già provati». Inoltre, nel *Rigoletto* del 1938, il carattere metateatrale del personaggio si comunica anche al tema del rapporto con il potere e quindi al duca, il quale non solo dichiara la sua affinità con il buffone («Io e te siamo i re del banchetto»), ma viene continuamente fatto oggetto di osservazione da parte dei cortigiani, che si assiepano alle murelle del cortile interno per sorprendere la sua intimità con la contessa di Ceprano, lo spiano al di là delle tende, commentano i suoi comportamenti

e precedono le sue reazioni. Non è infine escluso che il germe individuato da Stanislavskij sia effettivamente stato uno dei punti di partenza della concezione originaria di Hugo, il quale, appassionato frequentatore di teatro, aveva scritto a proposito dei comici della Porte-Saint-Martin: «Que d'éternelles et incurables douleurs dans la gaieté d'un bouffon! Quel lugubre métier que le rire!» (V. Hugo, *Choses vues*, Paris, Nelson Editeurs, s.a., p. 343).

I rapporti tra Stanislavskij e il teatro d'opera sono poco noti al di fuori degli studi in lingua russa. Le conversazioni al Teatro Bol'soj sono tradotte in *Stanislavskij: L'attore creativo. Con una «risposta a Stanislavskij» di Jerzy Grotowski*, a c. di F. Cruciani e C. Falletti, Firenze, La Casa Usher, 1980. Importante per la panoramica che offre C. Stanislavski-P. Rumyantsev, *Stanislavski on opera*, Translated and Edited by Elizabeth Reynolds Hapgood, New York, Theatre Arts Books, 1975. Degli studi e dei documenti in lingua russa ci limitiamo qui a citare K.S. Stanislavskij, *Kollektivu opernoj studii* (Al collettivo dello studio d'opera), in Id., *Stati, reči, besedy, pis'ma* (Articoli, discorsi, discussioni, lettere), Moskva, 1953; Id., *Stanislavskij - reformator opernogo iskusstva* (Stanislavskij - riformatore dell'arte operistica), a c. di G. Kristi, Moskva, iz. Muzyka, 1983; G. Kristi, *Rabota Stanislavskogo v opernom teatre* (Il lavoro di Stanislavskij nel teatro d'opera), Moskva, iz. Iskusstvo, 1952; P.I. Rumjancev, *Sistema Stanislavskogo v opernom teatre* (Il sistema di Stanislavskij nel teatro d'opera), in *Ežegodnik Moskovskogo Chudozestvennogo Teatra* (Annuario del Teatro d'Arte), Moskva, 1949, pp. 375-522; B. Beliaev, *Gosudarstvennaia opernaja studija im. «K.S. Stanislavskogo»* (Lo studio d'opera statale «K.S. Stanislavskij»), Moskva, 1928. Notizie utili si traggono dalle autobiografie dei cantanti S.J. Lemesev e G. Baranova, del direttore d'orchestra A.M. Pazovskij e dello scenografo M.P. Bobyšov.