

Verdi, Piave e Rigoletto

Di Danilo Ruocco

Si tenterà, con questo scritto, di penetrare nell'officina creativa di **Giuseppe Verdi** (1813 – 1901), ponendo l'attenzione, in particolare sul **Rigoletto**, opera tratta dal dramma *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo e scritta assieme al librettista **Francesco Maria Piave** (1810 – 1876).

Di solito non è semplice poter analizzare la nascita di un fatto artistico, essendo la creazione un evento di così complessa architettura, che sfugge ai normali strumenti del critico. Nel caso di Verdi, ciò può essere tentato, non solo in quanto l'operista, come un qualsiasi compositore per le scene teatrali, scriveva in collaborazione, ma anche perché l'epistolario verdiano è ricco di lettere che fanno esplicito riferimento al periodo di gestazione delle opere.

Si diceva che Verdi scrisse in collaborazione: senza i suoi librettisti, egli non avrebbe scritto le opere che ha scritto, come, d'altra parte, senza Verdi, i librettisti non avrebbero scritto quei libretti. Se non avessero collaborato in sintonia, essi non avrebbero realizzato *quei* capolavori che conosciamo. Di più: paradossalmente, senza l'ingerenza della censura – che nel corso dell'Ottocento interveniva pesantemente già in fase creativa – Verdi e i suoi librettisti sarebbero giunti a creare opere a volte quasi completamente diverse da quelle che invece hanno lasciato. È il caso di *Rigoletto*.

Per entrare nel concreto, va detto subito che il rapporto tra Verdi e i propri librettisti ha assunto quel carattere mitizzante che vuole un Verdi padre-padrone che tiranneggia e striglia per bene i propri poeti di scena, al fine di ottenere da loro ciò che vuole. La critica, infatti, dipinge Verdi, per usare le parole di Massimo Mila, come «il più

terribile torturatore di librettisti che si sia mai conosciuto.»¹. A Piave l'ingrato compito di fare da paradigma: sulla sua si declinano le vicende degli altri. A tal proposito, Gabriele Baldini specifica che i librettisti di Verdi

[...] furono soltanto una sorta di segretari, di scrivani, e scrissero, senza naturalmente saperlo, sotto dettatura. Piave più di tutti, e per questo è il più grande, perché offrendosi di cancellarsi completamente è l'unico che ritrovi sempre un suo stile straordinario e inconfondibile, ch'è in realtà lo stile letterario di Verdi.²

Verrebbe da dire che Piave si offrì in olocausto a Verdi e con lui tutti gli altri librettisti. Ma, se ciò fosse totalmente vero, perché Verdi chiedeva la collaborazione dei librettisti se, alla fine, era lui a fare tutto il lavoro?; e, perché i librettisti accettavano di lavorare con un tiranno simile?; ed, infine, è proprio vero che Verdi era tanto tirannico, oppure c'è una specie di tendenza ad esagerare, perché, in fondo, piace il ritratto dell'artista di genio cui gli altri fanno solo da «scrivani»?

Alla prima lettura delle lettere di Verdi, verrebbe da rispondere che, effettivamente, il compositore aveva un grandissimo merito nella buona riuscita dei libretti da lui musicati e che i suoi librettisti altro non erano che dei facchini della penna pronti ad eseguire alla lettera i voleri del Maestro. Restare, però, alla prima impressione può essere dannoso, specie quando si tratta di un fatto artistico e si finirebbe, paradossalmente, proprio per danneggiare l'immagine di Verdi, dipingendo i suoi librettisti come degli inetti stipendiati per compiacere il padrone. Verdi è Verdi (ovvero un genio assoluto) proprio perché sapeva scegliere i collaboratori tra coloro che rappresentavano il meglio a disposizione sulla piazza.

¹ MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000², p. 182.

² GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele D'Amico, s.l. <ma Milano>, Garzanti, n.e. 2001, p. 142.

Somma, Piave, Cammarano, Ghislanzoni, Boito e Solera, per fare alcuni nomi, non erano degli sprovveduti, incapaci di mettere due versi sulla pagina senza l'aiuto di Verdi. **Piave**, per esempio, scrisse, nella sua vita, circa 40 libretti – 10 dei quali per Verdi, divenendone, per così dire il librettista ufficiale, una sorta di *alter ego* – e alcuni di tali libretti furono musicati da Pacini e Mercadante. **Cammarano** ne scrisse circa 50, otto dei quali per Donizetti e solo quattro per Verdi. **Solera** era anche musicista in proprio; **Ghislanzoni** scrisse 85 libretti, uno solo per Verdi (*l'Aida*); **Somma**, oltre che librettista, era anche avvocato e drammaturgo di successo; e **Boito** era Boito, uno dei personaggi più in voga nell'ultimo scorcio dell'Ottocento. Insomma, costoro erano dei seri professionisti, del tutto in grado di creare dei libretti adatti alle scene.

Certo non doveva essere facile per i librettisti avere a che fare con Verdi che era un uomo burbero e andava per le spicce, soprattutto quando si trattava di lavoro. Se si pensa, poi, che in certi periodi della propria vita, egli seguiva, più o meno contemporaneamente, la fase iniziale di un'opera nuova – ossia la scelta del soggetto da musicare – la stesura di un'opera che sarebbe andata in scena di lì a poco e la ripresa in altro teatro di un'opera già composta, risulterà del tutto comprensibile il tono sbrigativo (per usare un eufemismo) che usava nel rivolgersi ai propri librettisti – che, tra l'altro, pagava direttamente – chiedendo loro, né più né meno, di fare il loro mestiere, ovvero di modificare il libretto in base alle esigenze del compositore. Sì, perché, qui sta il bandolo della matassa, il compositore scriveva seguendo delle parole già precedentemente organizzate in una struttura fortemente ritmica; parole, ovvero, chiuse nei versi, e dunque con un'accentuazione marcata che dava una forte suggestione creativa al musicista. Quando Verdi chiedeva a Piave dei versi che avessero un determinato tipo di accento, gli stava chiedendo un aiuto a far nascere la musica e

Piave, da parte sua, comprendeva il ruolo del librettista e modificava il testo ogni volta che Verdi glielo chiedeva. Ciò non vuol dire che Piave fosse un inetto o che Verdi un dittatore. Significa, invece, che i due artisti avevano trovato un modo operativo differente da quello che, per solito, si instaurava tra librettista e compositore e che prevedeva che il primo fornisse al secondo un testo preconfezionato. Al contrario, il testo nasceva dalla collaborazione tra Verdi e il suo librettista, in quanto ciò che stava sorgendo era lo spettacolo verdiano nel suo complesso.

Va detto, infatti, che ciò cui mirava Verdi mentre componeva un melodramma era tenere desta l'attenzione del pubblico ed avere, di conseguenza, successo. Molti i modi per tenere il pubblico sul chi vive e spingerlo ad affezionarsi alla vicenda, molti quelli per non annoiarlo. Tra questi l'uso della *parola scenica* e la ricerca dell'*effetto teatrale*.

Per quanto riguarda la **parola scenica**, Verdi chiedeva ai librettisti che una determinata situazione venisse scolpita con poche parole (continue, a questo riguardo, le sollecitazioni alla brevità rivolte a Piave); parole che fossero d'impatto sul pubblico e dessero agio all'attore di sviluppare una sequenza gestuale. Verdi voleva il teatro e non la poesia: meglio un recitativo che dei versi non teatrali.

Mentre, per quanto riguarda l'**effetto teatrale**, Verdi voleva «varietà» nei soggetti da musicare, per sfuggire alla monotonia e non annoiare il pubblico. L'effetto teatrale, spiega Eduardo Rescigno, è

[...] una mescolanza di tragico e di comico, di commovente e di allegro, di patetico e di grottesco. Una mescolanza di generi [...] ³

Tale mescolanza di generi voluta da Verdi proprio a partire dal *Rigoletto* fu una novità sensazionale (nel senso puro del termine) e fece, com'è naturale, scalpore, oltre che una certa fatica per essere

³ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano*, Milano, Rizzoli, 2001, s.v. *Effetto teatrale*.

accettata in un teatro convenzionale nel quale i generi non venivano mescolati: una tragedia era una tragedia, una commedia una commedia e mischiarli era impensabile e, addirittura, disdicevole.

Ad ogni modo, Verdi, non rivoluzionò del tutto le consuetudini teatrali e le aspettative del pubblico, tanto che è possibile individuare, come ha fatto Massimo Mila, una sorta di vicenda tipica verdiana, fatta di pochi personaggi caratteristici:

[...] l'eroe generoso, patriota o guerriero e amante contrastato; e l'antieroe, il «vigliacco», spesso un tiranno, spinti uno contro l'altro non solo da passione politica, desiderio di vendetta, odio secolare, ma anche da rivalità amorosa per la solita dolce figura di innamorata paziente e infelice, che in mezzo ai due fieri contendenti mitiga con la propria tenerezza l'asprezza dell'urto e spesso ne deriva per sé una tinta di animoso e virile coraggio. [...] Attraverso le esperienze delle prime opere viene maturandosi un tipo di vicenda verdiana, dove l'uomo, asservito e snaturato dalla più violente passioni, ritorna, per effetto diretto o no di un amore, a poco a poco umano, passando attraverso l'esperienza capitale del dolore.⁴

Novità sostanziale nei caratteri dei personaggi verdiani, però, presentano alcuni dei protagonisti della famosa trilogia (*Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*) che recano in sé i sintomi del dissidio, del contrasto e, dunque, sono ben lontani dai personaggi monolitici, tipici della *routine* melodrammatica.

In *Rigoletto* coesistono e lottano il padre e il buffone, in *Azucena* <da molti indicata come la vera protagonista del *Trovatore*> la madre e la zingara, in *Violetta* la cortigiana e l'amante.⁵

Non è raro, allora, che nel medesimo "pezzo chiuso" affidato a questo o quel personaggio si presenti una sorta di spaccatura, un contrasto comportamentale, come è nel caso, per esempio, della

⁴ MASSIMO MILA, *Verdi*, op. cit., p. 13.

⁵ *Ibidem*, p. 25.

cabaletta *Veglia o donna questo fiore* che unisce nella partitura ciò che nel libretto viene diviso tra parte della scena decima e l'undicesima del Primo Atto; cabaletta affidata a Rigoletto e Gilda e nella quale il padre è sia tenero genitore, sia sospettoso guardiano. Ciò che presenta i caratteri della novità – si ripete – è il fatto che Rigoletto possa essere sia genitore affettuoso, sia inflessibile guardiano che tiene segregata la figlia nel timore che il di lei fiore venga divelto, ovvero perdi la verginità.

Si è detto che la **censura**, nel corso dell'Ottocento, era solita intervenire sul lavoro di librettisti e compositori già in fase creativa: ai censori, infatti, doveva essere sottoposto per l'approvazione sia il soggetto di un'opera, sia, in seguito, la sua trasformazione in libretto. Si poteva incorrere negli strali della censura per ragioni di tipo politico, oppure religioso o anche di buon costume.

Verdi ebbe con le censure dei vari stati che allora affollavano il suolo italiano un rapporto particolarmente tormentato: fatte salve alcune eccezioni, non esiste soggetto che non causasse battaglie con i censori. Una delle opere contro cui la censura si accanì particolarmente fu proprio il *Rigoletto*.

Va detto che Piave aveva, forse in modo troppo superficiale, rassicurato Verdi sul fatto che a Venezia – città per la quale i due stavano lavorando – la censura non avrebbe creato troppi problemi relativamente alla realizzazione de *La Maledizione* (titolo che Verdi avrebbe voluto dare all'opera, riferendosi alla maledizione scagliata ad inizio di spettacolo contro Rigoletto).

Le difficoltà opposte dalla censura <invece> furono molto più gravi di quanto avesse supposto il facile ottimismo del librettista. In un primo tempo proibì tutto. Il 21 novembre 1850, cioè cinque giorni dopo la presentazione del libretto, l'Imperiale Regio Direttore centrale Martello comunica alla Presidenza del Gran Teatro La Fenice: <che>

«Sua Eccellenza il Signor Governatore Militare Cavalier de Gorzkovski... deplora che il poeta Piave ed il celebre Maestro Verdi non abbiano saputo scegliere altro campo per far emergere i loro talenti, che quello, di una ributtante immoralità ed oscena trivialità, qual è l'argomento del libretto intitolato *La Maledizione*.⁶

Dunque Verdi e Piave, a dire dei censori, erano scaduti nella più triviale pornografia. Siccome Verdi protestò il fatto che non c'era più tempo per dedicarsi a un altro libretto, in quanto ne rimaneva ben poco prima di andare in scena, si tentò di correre ai ripari chiedendo ai censori di indicare i cambiamenti da effettuare sul libretto. Ebbene, costoro si accanirono al tal punto che Verdi si vide restituire un libretto affatto nuovo. Comprensibilmente, il compositore insorse e scrisse a Carlo Marzari, Presidente del Teatro La Fenice, una lettera, dalla quale si può intuire, con facilità, quali fossero i punti tematici che più avevano infastidito i censori:

[...] ho avuto ben poco tempo per esaminare il nuovo libretto: ho visto però abbastanza per capire che ridotto in questo modo manca di carattere, d'importanza, ed in fine i punti di scena sono divenuti freddissimi. [...] Senza questa maledizione quale scopo, quale significato ha il dramma? Il Duca diventa un carattere nullo e il Duca deve essere assolutamente un libertino, senza di ciò non si può giustificare il timore di Triboletto <uno dei tanti nomi assegnati a Rigoletto> che sua figlia sorta dal suo nascondiglio, senza di ciò impossibile questo Dramma. [...] Non capisco perché siasi tolto il sacco: cosa importava del sacco alla polizia? Temono dell'effetto? Ma mi si permetta di dire, perché ne vogliono sapere in questo più di me? Chi può fare da Maestro? Chi può dire questo farà effetto, e quello no? [...] Tolto quel sacco non è probabile che Triboletto parli una mezza ora al cadavere senza che un lampo venga a scoprirlo per quello di sua figlia. Osservo infine che si è evitato di fare Triboletto brutto e gobbo! Per qual motivo? Un gobbo che canta dirà taluno! e perché no?... Farà effetto?... non lo so, ma se non lo so io, non lo sa, ripeto, neppure chi ha proposto questa modificazione. Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio

⁶ *Ibidem*, p. 460.

esternamente deforme e ridicolo, ed internamente appassionato e pieno d'amore.⁷

La lettera si conclude con l'affermazione di Verdi che non può musicare un libretto come quello proposto dalla censura, in quanto la sua musica non poteva essere scritta indifferentemente su certe parole piuttosto che su altre.

Se, alla fine, la censura del Lombardo-Veneto accettò un gobbo che canta (insieme malvagio e tenero), la maledizione iniziale, un Duca libertino (ma signore di Mantova, ovvero di un ducato scomparso ormai da tempo), e un sacco – oggetto triviale – in scena, in altri luoghi, come a Roma o a Napoli, «l'opera dovette viaggiare sotto altri tre titoli, con trame quasi completamente nuove, senza buffone, senza maledizione e senza sacco.»⁸. Verdi, ovviamente, ebbe da ridire su tali abusi e a Ricordi, suo editore ed impresario, scrisse:

Il pubblico vuole interesse: gli autori fanno il possibile per trovarne: se i Censori lo levano il *Rigoletto* non è più opera mia. Con altre parole, con altre posizioni io non avrei fatto la musica del *Rigoletto*. Nel manifesto a Roma doveva dirsi:

«*Rigoletto, poesia e musica di Don...* »
(e qui il nome del Censore) [...] ⁹

Si noti, tra l'altro, come, implicitamente, Verdi dia grande risalto, nel suo modo di comporre, al lavoro fatto dai librettisti: è la presenza delle loro parole a far nascere la sua musica.

Ricapitolando, il lavoro creativo di Verdi era soggetto ad alcune variabili, qualcuna tanto forte – come quella dovuta al potere della censura – da determinare cambiamenti imprevedibili al lavoro stesso

⁷ GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, a cura di Michele Porzio, Milano, Mondadori, 2000, pp. 211-212.

⁸ JOHN ROSSELLI, *Verdi e la censura*, in FRANCESCO DEGRADA A CURA DI, *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, Ginevra-Milano, Skira, 2000, p. 48.

⁹ GIUSEPPE VERDI, *Lettere*, op. cit., p. 216.

di composizione. Tale lavoro, inoltre, continuava anche durante le prove in teatro, in quanto Verdi ultimava l'orchestrazione proprio mentre allestiva lo spettacolo:

[...] io <ebbe a scrivere nel 1843> per sistema faccio l'istromentale durante le prove a cembalo, e lo spartito non è mai intieramente finito che all'antiprova generale.¹⁰

Presumibilmente, dunque, Verdi modificava le parti in corso d'opera, adattandole alle esigenze di cantanti ed orchestrali.

Terminate le prime tre repliche, alle quali Verdi doveva partecipare per contratto, lo spettacolo camminava con le proprie gambe.

Il *Rigoletto* vide la luce al Teatro La Fenice di Venezia l'11 marzo del 1851.

¹⁰ GIUSEPPE VERDI in EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano*, op. cit., s.v. *Metodo di composizione*.