

12. Quartetto (Gilda, Maddalena, Duca e Rigoletto)

Il brano consta di due tempi: un *Allergro* in *mi* maggiore (tempo d'attacco), e un *Andante* in *re bemolle* maggiore (*cantabile*, o quartetto vero e proprio), entrambi in forma bipartita. Quanto alla mancanza della consueta *scena* introduttiva, s'è già osservata a proposito della struttura di questo brano (cap. III, 3) che essa risulta assorbita nel postludio della *Canzone* sopra descritto (ulteriore elemento di saldatura che fa dei due brani un unico omogeneo blocco). Si inizia dunque subito, in *media res* con un tempo d'attacco basato sostanzialmente sul dialogo fra Maddalena e il Duca: Gilda, che dal di fuori osserva la scena col padre attraverso una fenditura del muro, interviene solo con brevi interiezioni di dolorosa e sdegnata sorpresa; e Rigoletto solo alla fine, cioè all'inizio della cadenza d'attesa che conduce al quartetto vero e proprio, fa sentire la sua voce: "E non ti basta ancor?". Il motivo strumentale di sostegno alla schermaglia amorosa fra il Duca e Maddalena è caratterizzato dalla briosa vitalità dei disegni ritmici:

Es. 72



Significativamente riappaiono due figurazioni ritmiche in precedenza legate al personaggio di Gilda: il *si* ripetuto dei violini (es. 72a), che richiama l'analogo disegno di un violino solo in controcanto a "Caro nome" (reminiscenza questa già rilevata da Budden, p. 504); e la figurazione ritmica "della gioia" (es. 72b), già udita all'apparizione di Gilda nel I atto (cfr. es. 16b). Un ricorso puramente accidentale o inconsapevole da parte del compositore?... o non piuttosto un deliberato proposito di "trivializzazione" determinato dalla situazione ambientale e drammatica?... L'accompagnamento ritmico degli archi è infatti volgarmente iterativo,

volutamente banale, a mo' di organetto. E cade qui a proposito un'osservazione avanzata da DALL'APICCOLA (pp. 99-100): «Si ascolti la coraggiosa esecuzione di Toscanini; la più coraggiosa, la più vera fra tutte quelle che abbia udite: Toscanini non teme la cosiddetta volgarità. Se, in questo senso, l'attacco orchestrale della "canzone" è probante al massimo, ai limiti addirittura della polemica, ascoltiamo il dialogo fra il Duca e Maddalena: l'orchestra si trasforma in un sublime, gigantesco organo di Barberia. Sparafucile aveva già provveduto a presentarci indirettamente, ma non perciò in termini meno chiari, Maddalena, personaggio che assurgerà a importanza drammatica di primo piano nel corso dell'atto. Alla domanda di Rigoletto, come gli sia possibile assassinare la gente con tanta disinvoltura in casa sua, risponde: "È facile... m'aiuta mia sorella... per le vie danza... è bella...". Alban Berg, nell'episodio orchestrale destinato a unire le due parti del terzo atto di *Lulu*, nelle Variazioni (Grandioso, Grazioso, Funebre, Affettuoso), ha inteso rappresentare *en raccourci* i momenti fondamentali della vita della sua eroina. Alla fine della quarta variazione, ecco un'ultima, incompleta, apparizione del tema di Frank Wedekind: quattro battute sole, con l'indicazione "wie eine Drehorgel". Lulu è scesa al punto più basso della degradazione: è prostituta nell'East-End londinese. Alban Berg, a più di ottant'anni dal *Rigoletto*, continuò a considerare - come si vede - l'organo di Barberia lo strumento più appropriato alla rappresentazione scenica e musicale della prostituzione».

In *Rigoletto* si assiste infatti a una schermaglia di «bassa galanteria» (MURA p. 433), ambientata in un'osteria equivoca, fra due persone che conoscono bene le regole del gioco amoroso e sanno perfettamente condurlo per dare alle loro parole e alle loro azioni l'apparenza di un sentimento vero, di una passione reale: da una parte Maddalena, astuta e provocante, che fa la ritrosa di fronte agli assalti del "signorino", dall'altra il "libertino" che sa essergli facile la via della conquista amorosa (dopo tutto ha a che fare con una prostituta...) e che tuttavia sta alle regole del gioco ostentandosi in una plateale opera di seduzione. Due cadenze a *do diesis* minore scandiscono questa prima parte del brano: la prima, su un motto sentenzioso del Duca "Ogni saggezza chiudesi nel gaudio e nell'amore..."; avvia alla ripresa del motivo ("La bella mano candida!"); la seconda introduce, con trapasso enarmonico, alla seconda parte, cioè al quartetto vero e proprio. Questo prende le mosse da un cantabile del Duca: "Bella figlia dell'amore"; nel suo moto ascensionale il canto si carica di un'ostentazione melodica che bene esprime l'enfasi erotica del seduttore, trovando il momento di maggiore esaltazione nella cadenza sulla parola "palpitar" che prepara la ripresa del motivo. Questo infine si

conclude su una cadenza perfetta a *re bemolle* maggiore ("le mie pene a consolar"); ma proprio a questo punto scatta la risposta irridente di Maddalena con una frase a semicrome puntate, "Ah! ah! rido ben di core, ch  hai baie costan poco", la cui energia propulsiva si trasmette al canto di Gilda: "Ah cos  parlar d'amore", frase discendente su ritmo spezzato, come di chi piange, e all'intervento "parlante" di Rigoletto: "Taci, ti piangere non vale"...

Prende cos  avvio una delle scene pi  emblematiche del teatro musicale d'ogni tempo e paese, in cui pi  altamente rifugge la funzionalit  drammatica della musica. «E intanto le quattro parti seguivano con varie armonie, che preparano al tenore la ripresa delle prime sette battute di "Bella figlia dell'amore" ecc. Ma questa volta Maddalena, ogni due battute, e precisamente ove riposa il canto del Duca, imita la sua prima frase da civettuola; e Rigoletto e Gilda procedono insieme con un canto *largo* in modo tale ordinato, che non disturba le altre due parti. Dipoi Gilda seguita con un canto spezzato analogo a quello notato nel duetto tra soprano e baritono nel primo atto dello *Stiffelio*, e che bene si applica a rappresentare l'affanno prodotto dall'intenso dolore dell'anima. Ma in questo punto, oltrech  torna pi  a proposito, produce miglior effetto, perch  meglio accentato; e la troncatura   quasi sempre tra le note che tenderebbero, per attrazione, ad unirsi tra s . In alcuni intervalli lasciati dal soprano si odono tratto tratto le risa di Maddalena. Il Duca, in questo mezzo, continua, con modi sdolcinati, ad amoreggiare; e Rigoletto pro-mette alla figlia che la vendicher . Il canto spezzato del soprano, cominciato *pianissimo* insieme a quello degli altri, va poi crescendo, e, collossesso ritmo, adoprando quella maniera di progressione che genera ansiet  nell'uditore, scoppia in un *fortissimo*, ove la passione trova il suo sfogo. Ma bentosto ripigliasi il *pianissimo*, e giunti la seconda volta al *fortissimo*, il pezzo ha fine con una cadenza conforme al predetto canto spezzato» (basevi pp. 197-8).

S'  gi  osservato (cap. III, 2) che nell'analoga scena del *Roi s'amuse* (V, 2) l'azione drammatica si sviluppa attraverso la successione, in senso diacronico, di due dialoghi distinti: dapprima quello del re e Maguelonne, indi quello di Triboulet e Blanche. Il genio di Verdi ha afferrato la possibilit  di far intervenire simultaneamente i quattro personaggi organizzando il discorso musicale per linee multiple in senso sincronico, e conferendo a ciascuna delle quattro voci, attraverso la caratterizzazione melodica, la propria identit  drammatica: la foga erotica del Duca, le risate sprezzanti di Maddalena, il pianto diretto di Gilda, il furore represso di Rigoletto. La potente efficacia drammatica del brano e la sua splendida fattura sono state sovente paragonate dai commentatori al quintetto

dei *Maestri Cantori* di Wagner e al terzetto del *Cavaliere della rosa* di Richard Strauss (ma perch  ignorare il quartetto dello *Stiffelio* o i terzetti dei *Lombardi* e dell'*Ernani*?... Un paragone ben pi  acconcio suggerisce semmai il Budden (p. 505) con il sestetto delle *Nozze di Figaro* e con il quartetto del *Don Giovanni*). In proposito Pizzetti ha ben ragione d'osservare: «se uno esamina il quintetto dei *Maestri Cantori*, sottraendosi all'ammirazione dovuta al compositore per la maestria con la quale egli ha saputo intrecciare, verticalmente e orizzontalmente, le varie parti costitutive del suo discorso, vede benissimo che, salvo Eva, tutti gli altri personaggi del quintetto - Walter e Sachs, e Maddalena e David - perdono completamente nel tessuto polifonico ogni carattere personale, sino al punto che a due personaggi secondarissimi quali sono Maddalena e David, il musicista permette di fare loro propri, senza una qualsiasi giustificazione accettabile, gli elementi pi  caratteristici del canto di Eva e di Walter. Nel quartetto del *Rigoletto*, invece, tutt'e quattro i personaggi - e Gilda e Rigoletto, e il Duca e Maddalena - hanno dalla musica conferito ciascuno un suo proprio inconfondibile carattere, ciascuno una sua personalit  nettamente rilevata e differente da quella degli altri personaggi».³⁵

Alla fine del quartetto i soprani effettuano abitualmente una puntatura cadenzando da *la bemolle* al *re bemolle* acuto: anche in questo caso si tratta di una puntatura inopportuna, tanto pi  inopportuna richiedendo l'accordo finale delle quattro voci un attacco in pianissimo (in partitura vi sono tre *p*) seguito da una doppia forcella (crescendo e diminuendo). Il quartetto ha una breve appendice in un recitativo secco costruito sulle note della triade maggiore di *re bemolle*: Rigoletto ordina alla figlia di tornare a casa a prendervi denaro e a vestirsi in abiti virili, e quindi ripartire a cavallo per Verona dove egli stesso la raggiunger  l'indomani. Gilda esce di scena.