

Elena Randi

Victor Hugo regista



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

**Alma
Diamond**

open scholarly
communication

#AlmaDL University of Bologna

il respiro del movimento
DANZA E PROSPETTIVE TEATRALI

IL RESPIRO DEL MOVIMENTO
DANZA E PROSPETTIVE TEATRALI

Direzione scientifica della collana

Elena Cervellati, Elena Randi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

Comitato Scientifico

Sonia Bellavia - La Sapienza Università di Roma

Matilda Butkas Ertz - University of Louisville, Louisville, KY

María del Valle de Moya Martínez - Universidad de Castilla-La Mancha

Doug Fullington - Pacific Northwest Ballet, Seattle, WA

Teresa Megale - Università di Firenze

Stefania Onesti - Università di Siena

Giulia Taddeo - Università di Genova

Lester Tomé - Smith College, Northampton, MA

Il respiro del movimento. Danza e prospettive teatrali

Collana di studi teatrologici

I volumi pubblicati sono stati sottoposti a un processo di *peer-review* non anonima sotto la responsabilità della Direzione scientifica della collana.

Elena Randi

Victor Hugo regista

Alma Diamond
Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
2026

ISBN 9788854972438 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.60923/books/33>

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Alma Diamond - Open Scholarly Communication
via Zamboni, 33
40126 Bologna

Tutti i diritti d'autore e di pubblicazione dell'opera appartengono agli autori senza restrizioni. L'opera è pubblicata con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Questa licenza consente a chiunque di riprodurre, distribuire, comunicare al pubblico, esporre in pubblico, rappresentare, eseguire e recitare o modificare e trasformare il materiale, basandosi su di esso con qualsiasi mezzo e formato per qualsiasi fine, anche commerciale, a patto che venga adeguatamente attribuita agli autori, che ciascuna modifica all'opera sia indicata e che sia fornito un *link* alla licenza.

Impaginazione e grafica: Marco Argentina, Matteo Ferraraesso

I capitoli su *Hernani* e su *Angelo, tyran de Padoue* sono tratti, rivisti e corretti, da Elena Randi, *I primordi della regia: nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Edizioni di pagina, Bari 2009.

Desidero ringraziare di cuore Roberto Alonge per i preziosi consigli intesi a migliorare il *Prologo* e a cassare una *Conclusione* poco convincente.

All'aggiustamento del *Prologo* hanno collaborato anche Paola Degli Esposti, Simona Brunetti ed Elena Cervellati, alle quali sono davvero riconoscente.

Ma la massima riconoscenza la devo, da almeno quarant'anni, ad Umberto Artioli, che aveva idee diversissime dalle mie sulla nascita della regia, ma che mi ha insegnato quasi tutto quello che so e che ho potuto imparare.

Indice

Prologo

La regia primottocentesca

<i>La regia e la sua nascita</i>	11
<i>Un intermezzo sul sistema dei ruoli</i>	22
<i>Il processo di costruzione della messinscena</i>	27

Capitolo I

“Hernani” e il suo Doppio (1830)

<i>Il personaggio nascosto e il tema della specularità</i>	47
<i>Le prove</i>	57
<i>I coefficienti scenici</i>	66
<i>La natura registica</i>	77

Capitolo II

“Marion de Lorme” e il suo sottotesto (1831) 83

Capitolo III

“Le roi s’amuse”. Una messinscena fallimentare in assenza di Hugo (1832) 99

Capitolo IV

“Lucrece Borgia”. Il grottesco in scena (1833) 115

Capitolo V

“Angelo, tyran de Padoue”. Un dramma per due primedonne (1835)

<i>La costruzione della messinscena</i>	131
<i>Il dettato testuale: costanti e varianti fra autografo, copione e princeps</i>	141
<i>Il Doppio, la prigionia e l'autopsia intellettuale</i>	150

*In ricordo di Gustavo,
e a Pino, amorevoli registi
della mia vita*

Prologo

La regia primottocentesca

La regia e la sua nascita

Prendiamo le mosse da una questione preliminare: quali caratteristiche debba possedere uno spettacolo teatrale per poter essere definito registico. A nostro parere, tre sono i requisiti indispensabili. Anzitutto l'evento dev'essere il risultato di una mente ordinatrice alla quale obbediscono tutti gli artisti che contribuiscono alla sua realizzazione (attori, scenografi, costumisti, *light designers*, eventuali compositori della musica), incaricati di ideare, ciascuno, un prodotto *ad hoc*, specifico per *un* determinato spettacolo; il regista deve, insomma, dirigere i vari collaboratori, i cui prodotti sono intesi a rispondere alla visione unitaria da lui elaborata, col risultato che la regia ha una conformazione centripeta, non spezzata, non frammentaria, non costituita da elementi giustapposti ma strettamente interrelati, intesi a tradurre *un* pensiero.

La seconda prerogativa, implicitamente già presente nel precedente enunciato, è che chi dirige e coordina l'evento teatrale abbia la consapevolezza della potenzialità espressiva di tutti i coefficienti scenici e che, nello spettacolo creato, tali coefficienti siano effettivamente significanti. Ad essere eloquente in una regia non è solo il testo drammatico (che, anzi, può essere assente), ma ogni componente spettacolare: dalla scenografia alla gestualità e alla vocalità attorica, dalla costumistica all'illuminazione, dall'oggettistica ai suoni e ai rumori. Ciascuna ha un proprio ruolo semantico nell'economia dell'opera complessiva.

Questa funzione significativa – e arriviamo al terzo requisito, peraltro ineluttabile quando il secondo sia realizzato – deve portare ad un prodotto *originale*, ad un'opera ritenuta *artistica* e non semplice organizzazione materiale dei coefficienti scenici, ad una creazione ulteriore e diversa dal componimento letterario, ad uno spettacolo che non è la mera illustrazione scenica

di un testo drammatico né la ripresa di un evento teatrale precedente¹.

Considerando per ora solo il Novecento, dato che, in riferimento a questo secolo, nessuno ha dubbi sulla presenza della regia, chi la realizza può essere una figura che non svolge nessun'altra funzione (pensiamo a Giorgio Strehler o a Luca Ronconi), può incaricarsi anche della scenografia (Edward Gordon Craig o Adolphe Appia), può essere il drammaturgo della *pièce* rappresentata (Bertolt Brecht o Carmelo Bene), può ricoprire il ruolo dell'attore (Konstantin Stanislavskij o Antonin Artaud). Nessuno studioso, per quanto sappiamo, ritiene che il fatto di svolgere un'attività ulteriore a quella di regista neghi a questi artisti lo statuto di *metteur en scène*. Detto altrimenti, l'assunzione di una duplice funzione non può essere ammessa come criterio per asserire la natura non-registica di un certo artista o degli spettacoli da lui creati.

I tre requisiti indicati non sono sempre esistiti nella storia dello spettacolo. Per esempio, nel teatro a capocomicato italiano ottocentesco, secondo pressoché tutta la storiografia, non compaiono: ciascuna compagnia, essendo itinerante e non esistendo le comodità di trasporto del giorno d'oggi, usa abitualmente tre o quattro scenografie dipinte su carta o su tela raffiguranti ambientazioni generiche come un paesaggio naturale, un salotto, una strada o una piazza. Uno stesso *décor*, di conseguenza, viene utilizzato per rappresentazioni molto diverse tra loro. Ciascun attore indossa uno fra i costumi che sono parte del suo bagaglio, sostanzialmente incu-

¹ Sul tema, cfr. Franco Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, UTET, Torino 2005. Di Perrelli segnaliamo anche, almeno, l'*Introduzione* alla traduzione italiana dell'*Art de la mise en scène* di Louis Becq de Fouquières (*L'arte della messinscena. Saggio di estetica teatrale*, a cura di Franco Perrelli, traduzione di Giovanna Zanlonghi, Dino Audino, Roma 2023), in cui, fra l'altro, lo studioso ricorda alcuni studi che si sono interrogati negli ultimi anni sulla nascita della regia, facendo riferimento a quelli di Roberto Alonge (in particolare, *Il teatro dei registi. Scopritori di enigmi e poeti della scena*, Laterza, Roma-Bari 2006); di Roxane Martin: *L'apparition des termes "mise en scène" et "metteur en scène" dans le vocabulaire dramatique français*, in Mara Fazio et Pierre Frantz (sous la direction de), *La Fabrique du théâtre Avant la mise en scène (1650-1880)*, Desjonquères, Paris 2010; *La "naissance" de la mise en scène et sa théorisation*, in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'Histoire. Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université Nice-Sophia Antipolis en mars 2009, Champion, Paris 2011, pp. 155-172; *L'Émergence de la notion de mise en scène dans le paysage théâtral français (1789-1914)*, Garnier, Paris 2013; di Alice Folco: *La Querelle sur les origines de la mise en scène moderne, et les enjeux mémoriels autour de la figure d'André Antoine*, in «La Revue d'histoire du théâtre numérique», 1, 2013. Alice Folco è anche autrice di un volume a sei mani con Bénédicte Boisson e Ariane Martinez: *La mise en scène théâtrale de 1800 à nos jours*, PUF, Paris 2010. Va aggiunto all'elenco il volume collettaneo: Jean-Yves Mollier, Philippe Régner et Alain Vaillant (sous la direction de), *La production de l'immatériel. Théorie, représentations et pratiques de la culture au XIX^e siècle*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, Saint-Étienne 2008. Una studiosa che si occupa prevalentemente del teatro inglese, Paola Degli Esposti, da diversi anni sostiene tesi che anticipano la data di nascita della regia rispetto agli anni Ottanta dell'Ottocento. Cfr. soprattutto, *La tensione preregistica. La sperimentazione teatrale di Philippe-Jacques de Loutherbourg*, Esedra, Padova 2013, e *L'attore nell'Ottocento europeo. La prassi e la teoria*, Dino Audino, Roma 2021. In quest'ultima monografia si riscontrano spunti molto utili e interessanti sul nostro argomento, benché utilizzati in funzione del tema attorico.

rante di quello portato dagli artisti a cui sono affidati gli altri personaggi dello stesso spettacolo. Le prove sono brevissime (spesso non durano più di due-tre giorni), sicché non c'è tempo per definire una modalità interpretativa per le varie *dramatis personae*, ciascuna concepita dall'attore che la recita a suo modo, a prescindere dalle scelte esegetiche degli altri. Per farla breve, non esiste una visione unitaria dello spettacolo, che è invece formato di elementi giustapposti, ed è centrato sulla *performance* del primattore e non su una visione unitaria dell'evento teatrale. Scenografie, costumi e luci, inoltre, sono meramente funzionali o decorativi, per nulla intesi ad *esprimere*. O, quanto meno, ciò vale certamente per la grandissima maggioranza del teatro italiano ottocentesco².

La corrente storiografica maggioritaria ritiene che la regia nasca nella seconda metà del XIX secolo, con i naturalisti. Le tappe sono ben note: dapprima i Meininger, che si impongono con una serie di fortunate *tournées* in Europa tra il 1874 e il 1890, poi Antoine, il cui Théâtre Libre apre nel 1887, infine quello che molti considerano il vero padre della regia, Stanislavskij, con il suo Teatro d'Arte di Mosca nato nel 1898. Altri studiosi preferiscono far partire la regia dai cosiddetti riteatralizzatori all'inizio del Novecento (Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Georg Fuchs). Se non c'è dubbio che Maestri come Craig o Appia imprimano una svolta fondamentale alla modalità di mettere in scena uno spettacolo, è anche vero che ormai quasi vent'anni fa, nel 2009, chi scrive ha dimostrato che la regia è già nata quasi un secolo prima che essi operino, come, del resto, una linea minoritaria di storici del teatro ha sostenuto fin dal 1938, quando Marie-Antoinette Allévy, sia pure con qualche ineluttabile slittamento o imprecisione nel padroneggiamento della neonata *Theaterwissenschaft*, pubblicava il pionieristico e acuto *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*³. Non intendiamo affermare che la regia venga alla luce nel Romanticismo, ma che a quell'altezza cronologica – quanto meno a Parigi, cioè nella capitale dello spettacolo dell'epoca – certamente è già presente.

Che il fenomeno esista nel primo Ottocento parigino lo abbiamo scritto nei *Primordi della*

² Gli studi di Sara Urban leggono alcune sperimentazioni di Adelaide Ristori in una prospettiva un po' divergente rispetto alla visione della storiografia di tradizione. Cfr. Sara Urban, «Fino a che farò l'artista, sarò anche attrice». *Uno studio sulla prassi teatrale di Adelaide Ristori*, tesi di dottorato, Università di Padova, 2013.

³ Marie-Antoinette Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle*, Droz, Paris 1938; ristampato in forma anastatica assieme a Marie-Antoinette Allévy, *Édition critique d'une mise en scène romantique. Indications générales pour la mise en scène de "Henri III et sa cour" (Drame historique en cinq actes, en prose, de M. A. Dumas), par Albertin Directeur de la scène près le Théâtre-Français (1829)*, Droz, Paris 1938, in Marie-Antoinette Allévy, *La mise en scène en France dans la première moitié du XIX^e siècle; Édition critique d'une mise en scène romantique*, Slatkine, Genève 1976. Ovviamente i numeri di pagina sono quelli delle due pubblicazioni originarie: la prima contiene le pp. IX-XI e 1-245 più 50 tavole senza numeri di pagina. L'edizione critica è di 43 pp. Per semplicità, da qui in avanti si citano le due pubblicazioni dall'edizione Droz.

*regia: nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*⁴, un volume che esamina molto in dettaglio sei spettacoli presi a campione, messi in scena alla Comédie-Française in un decennio quanto mai vivace e infuocato: quello compreso fra il 1828 e il 1837. L'assenza della regia in quegli anni è asseribile, a nostro parere, solo se non se ne esaminano le messinscène, come constatava anche Siro Ferrone in una recensione non ai *Primordi della regia*, ma ad un volume precedente di Roberto Alonge, *Il teatro dei registi* (2006), nel quale, peraltro, Alonge si occupava solo limitatamente degli spettacoli della prima metà del XIX secolo e, di più, dei Meininger, di Antoine, di Stanislavskij, oltretutto di registi più tardi:

La novità dell'analisi di Alonge consiste nella messa in discussione del teorema – a mio avviso tipicamente novecentesco e idealistico – che spiega la nascita della regia soprattutto con motivazioni ideologiche ed estetiche basate sulla contestazione della tradizione. [...] Quando si tratta di illustrare l'opera di protagonisti del secolo appena trascorso, Alonge preferisce concentrarsi, più che sulle idee dei Maestri, su alcuni esempi del loro lavoro. [...] L'analisi delle “varianti” dal testo alla scena costituisce il filo rosso concreto e visibile che dà concretezza a tutto il ragionamento critico: frequente è invece l'abitudine dei nostri storici del teatro – soprattutto quelli operanti intorno al Novecento – a ragionare, riflettere, teorizzare e meditare intorno alle loro idee confrontate con le idee dei teatranti a loro volta misurate sulle idee di altri teatranti, in ultima analisi con le velleità degli uni e degli altri. [...] Qui per fortuna, con l'ausilio delle fonti dirette ora della variantistica ora delle registrazioni video, ci si fonda sulle opere e non sulle chiacchiere.⁵

L'analisi di Alonge – commenta insomma Ferrone – è condotta direttamente sull'oggetto regia anziché sui pensieri e le teorie relativi all'oggetto, condizionati da un'interpretazione personale e dall'ideologia, in sintesi poco credibili scientificamente. Forse *I Primordi* è stato ispirato dal volume di Alonge, o forse da un libro importante di Franco Perrelli ancora precedente, del 2005, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*; vi si analizzava fra l'altro Ludvig Josephson⁶, che è stato sì un regista assai più tardo rispetto agli anni Venti-Trenta in cui Vigny, Hugo, Dumas e altri drammaturghi francesi si sono impegnati nel mestiere di *metteurs en scène* (Josephson intraprende tale carriera nel 1864), ma Perrelli osservava anche come qualche decennio prima del regista svedese a Parigi lavorassero gli artisti di teatro da cui questi aveva preso spunto (sul semi-dimenticato Adolphe Montigny, direttore del Gymnase dal 1844 e regista il cui primo grande successo risale al 1851, si sofferma particolarmente) ed inoltre compiva affer-

⁴ Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, edizioni di pagina, Bari 2009.

⁵ Siro Ferrone, recensione a *Il teatro dei registi* di Roberto Alonge, in «Drammaturgia», 8.1.2007 (data di pubblicazione sul sito web).

⁶ A Ludvig Josephson Perrelli dedica in seguito un'intera monografia: *Ludvig Josephson e l'Europa teatrale*, Bonanno, Acireale 2012.

mazioni che erano testimoni di una chiara consapevolezza della situazione teatrale parigina anche d'epoca romantica. Un esempio: «Fin dal 1835, si può leggere su “Le Monde Dramatique” che la *mise en scène* non solo appare ormai “la prima necessità” del teatro, ma pure “la parte più delicata della rappresentazione”»⁷. Nel 2001, peraltro, chi scrive aveva pubblicato un libro, *Anatomia del gesto*, uno dei cui capitoli era *Vigny e Dumas allestitori di una messinscena*⁸. Era mancato il coraggio, in quell'occasione, di assegnare il titolo di *registi* ai due autori di cui nel titolo, ma molte osservazioni andavano già in quella direzione e ciò a partire dalla ricostruzione di due spettacoli d'epoca romantica realizzata su documenti di prima mano. Vale forse la pena ricordare anche il primo capitolo della sottoscritta in un volume del 2004 a cura di Umberto Artioli, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, che, andando controcorrente persino rispetto al titolo del libro, sosteneva, riferendosi ad alcune messinscene francesi romantiche:

Nei casi più fortunati [...], tutti i coefficienti scenici rispondono ad un'unica prospettiva – quella dello scrittore –, sicché lo spettacolo presenta un’“architettura” unitaria e centralizzata. Studiando singoli allestimenti romantici si scopre qualcosa di più: talvolta l'impianto della rappresentazione nasconde un'intelaiatura simbolica che trapela nelle inflessioni vocali, nei movimenti o nelle posture degli attori, nelle scenografie, nei costumi e nei rapporti reciproci fra le diverse componenti, un'intelaiatura che disvela il senso profondo del lavoro. In questo caso (ma probabilmente anche in spettacoli meno stratificati) la messinscena diviene una tappa fondamentale del prodotto del drammaturgo, senza la quale il processo creativo è incompleto. [...] Il prodotto a stampa non è che un post-testo, il pallido riflesso di un'opera d'arte che esiste solo nel suo farsi rappresentazione, oppure il pre-testo di un allestimento futuro.⁹

Come si vede, non solo erano già dichiarate esplicitamente le caratteristiche tipiche della regia nell'evento scenico d'epoca romantica in Francia, ma, in più, si sottolineava come, al tempo, la rappresentazione fosse considerata da alcuni la tappa finale e principale del processo creativo, senza la quale il testo era un membro mutilo del suo corpo. Quest'ultima concezione non è irrilevante e costituisce una sorta di complemento o di precisazione del concetto di *creazione originale*, distinta dal componimento letterario, già individuato come uno dei tre requisiti della regia. Per Hugo, Vigny, Dumas *père*, oltre che per altre personalità del tempo, la messinscena è l'esito ultimo e preminente del lavoro di cui sono gli artefici. Non solo. La rappresentazione, ossia l'unione di arte attorica, scenografia, costumi, musiche eventuali, illuminazione, per loro, riesce ad esprimere quanto il testo non dice, disvela significati che la scrittura non offre; i linguag-

⁷ Franco Perrelli, *La seconda creazione*, cit., p. 26.

⁸ Elena Randi, *Anatomia del gesto. Corporeità e spettacolo nelle poetiche del Romanticismo francese*, Esedra, Padova 2001, pp. 205-227.

⁹ Elena Randi, *I primordi della regia in Europa*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma 2004, pp. 19-30; citazione a p. 24.

gi diversi dalla parola, di cui la scena è detentrica, in altri termini, potenziano e arricchiscono il dettato verbale – pur senza modificarne la lettera – di tonalità più accese, più tenui o differenti, fanno traboccare significati nuovi, talvolta non previsti nemmeno dall'autore. Lo dimostra, a titolo esemplificativo, il significato delle scenografie praticabili del *Chatterton* di Vigny percorse dalle azioni degli attori, per nulla deducibile dal dettato testuale¹⁰. Come si è dimostrato nei *Primordi della regia*, figure come Hugo, Vigny o Dumas *père* hanno ben chiara la differenza di fruizione dei due mezzi, il libro e la scena, e non ritengono affatto la scena ancillare al libro.

La loro posizione, dunque, non è quella di letterati che usano il teatro per amplificare quanto già pienamente espresso dal testo, per imprimere semplicemente al dramma scritto una fisionomia tridimensionale. La prospettiva è rovesciata. Si tratta di veri e propri registi, per i quali il prodotto testuale è *uno* dei coefficienti di una creazione promiscua, circostanza dimostrata da diverse caratteristiche dei loro spettacoli, a partire dai tempi usuali di elaborazione: fra la stesura del testo e l'inizio delle prove perlopiù passa solo lo spazio temporale della lettura al comitato preposto ad approvare o rifiutare il dramma e della trascrizione delle copie per il suggeritore e gli attori. Subito dopo, di norma hanno inizio le prove e infine si situa il debutto. Da questa scansione già traspare che il vero fine è la messinscena, non il testo a stampa, il quale, non a caso, di norma esce qualche tempo dopo la prima rappresentazione, cioè dopo la restituzione pubblica, più per un ulteriore guadagno, che per realizzare un prodotto “finito” (fra l'altro, a conferma della consapevolezza della diversa fruizione del libro e della rappresentazione, il testo del copione e della *princeps* sono perlopiù diversi, benché la *princeps* accolga molte delle varianti introdotte nel copione rispetto all'autografo¹¹). La seconda caratteristica a sostegno della concezione dello scritto come primo, incompleto, tassello di un prodotto scenico è la presenza di molteplici cambiamenti di battute e talora persino di atti interi nel copione rispetto all'autografo, a testimonianza che solo a teatro il testo si definisce, nei corpi degli attori che recitano e si muovono nello spazio¹². Ancora si possono osservare le modifiche delle scenografie dai bozzetti, talvolta già presenti nell'autografo, fino al prodotto finale, come a dire che anche l'ambientazione si risolve non nella testa del drammaturgo seduto a tavolino, ma nel farsi scenico. Altre questioni a conforto della tesi si potrebbero addurre, ma saranno evidenti nel prosieguo

¹⁰ Cfr. Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, cit., soprattutto pp. 167-187. Cfr. inoltre Roberto Alonge, “*Chatterton*” di Vigny, *un testo malsano*, in «Il castello di Elsinore», 58, 2008, pp. 43-48.

¹¹ Cfr., ad esempio, Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, a cura di Elena Randi, con la collaborazione di Simona Brunetti, Franco Benucci, Barbara Volponi, Gessica Scapin, Le Lettere, Firenze 2012.

¹² Particolarmente chiaro ciò appare dall'edizione critica complanare di *Angelo, tyran de Padoue* di Victor Hugo, *ibidem*.

del volume¹³.

In sintesi, negli anni Venti-Trenta dell'Ottocento a Parigi, non a caso l'esuberante crogiuolo dello spettacolo europeo, alcuni letterati si fanno registi a partire dalla convinzione che la rappresentazione stia su un gradino più elevato della scrittura drammaturgica¹⁴.

Quale che sia stata la nostra fonte d'ispirazione (forse più d'una, compresi sicuramente la Allévy e il grande Gösta Bergman, autore, nel 1952, di *Regihistoriska studier*¹⁵), conta che attorno all'inizio del XXI secolo un piccolo drappello di studiosi italiani inizia a sostenere una tesi relativa alla data di nascita della regia non più basandosi sulle teorie ma sui riscontri documentari, sulle fonti di prima mano, per ricostruire l'oggetto *mise en scène* e poterlo dunque esaminare prima di tutto nella sua materialità e solo in seconda istanza (non meno importante, ma da compiersi *dopo* aver svolto l'indagine oggettiva e su di essa basata) nel suo "spirito", nella sua concezione, nella rete di significati sottesi, nel suo aspetto immateriale. E queste ricerche giungono a conclusioni molto diverse dagli esiti di chi aveva basato sull'analisi delle teorie le proprie convinzioni sulla nascita della regia.

In alcuni spettacoli d'epoca romantica – non solo di Hugo, Vigny e Dumas *père*, ma anche di altri grandi autori francesi quali, molto probabilmente, Casimir Delavigne, e senza dubbio di drammaturghi oggi meno noti, scrittori di testi ritenuti "minori" come quelli di *mélodrame* o di *vaudeville* – sono ben riconoscibili tutt'e tre le caratteristiche che identificano la regia: la conformazione unitaria, la potenza espressiva di tutti i coefficienti scenici e la natura di creazione originale. Ciò vale non solo quando la messinscena è realizzata dalla stessa persona che scrive il dramma; vale anche (e a maggior ragione) quando drammaturgo e regista sono due persone diverse, come risulta, per esempio, dalla disamina dell'*Otello* shakespeariano messo in scena da Alfred de Vigny, che nel contempo rimaneggia la tragedia comportandosi come un *Dramaturg*¹⁶.

La critica più aggiornata dell'epoca è pienamente consapevole della dimensione espressiva

¹³ Sulla finalità scenica dei testi di personalità oggi più note come letterati che come *metteurs en scène*, può tornare utile quanto scrive Marion Lemaire sul caso particolare della scrittura e della messinscena di *Kean, ou désordre et génie* di Dumas *père*. Cfr. Marion Lemaire, *Frédéric Lemaître et le façonnement de l'espace dans "Kean ou désordre et génie"*, in Sylviane Robardey-Eppstein (sous la direction de), *Sculpter l'espace, ou le théâtre d'Alexandre Dumas à la croisée des genres*, Garnier, Paris 2019, pp. 79-94.

¹⁴ Forse anche la convinzione che l'arte scenica si collochi più in alto della letteratura serve a spiegare come sia più opportuno assegnare il titolo di registi ai romantici francesi, che non, per esempio, ad un autore assai più tardo come Pirandello che, pur curando alcune messinscene dei suoi testi, continua a pensare al teatro come ad un'arte dimidiata, a reputarlo inferiore alla letteratura (drammatica o meno), in quanto più materiale, contaminato dalla fisicità, a suo parere ineluttabilmente degradata.

¹⁵ Gösta Bergman, *Regihistoriska studier*, [Norstedt och Söner], Stockholm 1952.

¹⁶ Cfr. Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, cit., pp. 55-106.

e artistica che alcuni allestimenti racchiudono. Théophile Gautier, in questo, è particolarmente acuto. Quando fa riferimento all’“estetica oculare” di cui il teatro a lui contemporaneo, a suo parere, è latore, dimostra di capire perfettamente che l’estetica, cioè la filosofia o il pensiero sull’arte, e l’elemento materiale, visivo (“oculare”) sono, nei casi più riusciti, perfettamente compenetrati: sono l’uno la forma dell’altra. Ha piena consapevolezza, in altre parole, che la materialità della scena può esprimere, può rendere l’immaterialità del pensiero, può non essere vuota *hyle*, ma prodotto significante¹⁷. Sa che a “parlare” non è solo il testo, ma che lo spettacolo riuscito della sua epoca manifesta un pensiero attraverso *tutti* i coefficienti scenici, compresi quelli della visualità (azioni e gestualità attoriche, scenografie, costumi), che non sono superflua illustrazione di quanto già presentato dal dettato verbale, ma latori di un preciso e ulteriore significato.

In quest’ottica, oltre al Théâtre de l’Opéra di Parigi – dove vengono offerte rappresentazioni *à grand spectacle* fin dal XVIII secolo, in cui scenografie, macchinari e costumi sono ricchissimi e pretendono un notevole magistero tecnico¹⁸ – sono propulsori i cosiddetti teatri “secondari”, ossia le sale popolari, che per legge non possono mettere in scena i testi letterariamente elevati o addirittura non possono proporre una partitura verbale *tout court*, e devono pertanto esercitarsi a rendere più elaborati, ricchi, convincenti ed espressivi i coefficienti scenici diversi dal dettato testuale, al fine di essere concorrenziali. In questi teatri parigini, per lo più disposti lungo i Boulevards, le componenti visive e musicali sono quanto mai accurate¹⁹: le scenografie e i macchinari hanno un peso considerevole e sono utilizzati con grande abbondanza e in modo spettacolare, i costumi sono ricercati e anche l’ingrediente gestuale, cinetico, acrobatico è studiatissimo. Gli attori dei Boulevards, infatti, hanno una formazione meno composta e misurata dei *comédiens* dei due teatri “primari” nei quali si recita il repertorio “di parola” o, più precisamente, la testualità letterariamente elevata. Mentre alla Comédie-Française e all’Odéon l’impo-

¹⁷ Gautier scrive, per esempio, che «il tempo degli spettacoli puramente oculari [visivi] è arrivato», in *Histoire de l’art dramatique*, Hetzel, Paris-Bruxelles 1858-1859, vol. II, p. 75. Cfr. anche Elena Randi, *Anatomia del gesto*, cit. In particolare, il capitolo *La fusione dei sensi e dello spirito: Gautier e il balletto*, pp. 153-203.

¹⁸ Va da sé che neanche le capacità tecniche dell’Opéra nascono dal nulla, ma hanno alle loro spalle altre esperienze, quali, ad esempio, quelle degli *ateliers* dei Menus Plaisirs du Roi nel XVII secolo. Cfr., in particolare, gli studi di Jérôme de La Gorce: *Berain, dessinateur du Roi Soleil*, Herscher, Paris 1986; *L’Opéra à Paris au temps de Louis XIV*, Desjonquères, Paris 1992; *Féeries d’opéra: décors, machines et costumes en France (1645-1765)*, éditions du Patrimoine, Paris 1997; *Carlo Vigarini, intendant des plaisirs de Louis XIV*, Perrin, Paris 2005.

¹⁹ Cfr. Rose-Marie Moudouès (a cura di), *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XVI al XX secolo*, Bulzoni, Roma 1994; in particolare, il saggio di Jean-Marie Thomasseau, *Il Boulevard du Crime*, pp. 163-186, e il contributo di Nicole Wild, *L’opera a grande spettacolo. Dalla Rivoluzione alla Monarchia di Luglio*, pp. 193-205.

stazione attorica è basata anzitutto su una declamazione corretta ed elegante, su una vocalità sorvegliata e su una gestualità contenuta, gli interpreti dei teatri non finanziati dallo Stato sono assai più disinvolti, appassionati, energici, né si sottraggono ad una dinamica acrobatica quando ciò possa manifestare un dato significato o semplicemente ottenere un effetto spettacolare. È a loro e anche agli inglesi visti recitare le tragedie shakespeariane a Parigi alla fine degli anni Venti con una “naturalzza” impensabile a Parigi in relazione alla drammaturgia letterariamente “nobile”, che gli interpreti della Comédie-Française e dell’Odéon si ispirano, sciogliendosi un po’ e avvicinandosi, così, alle istanze romantiche²⁰.

La macchina scenica a Parigi è talmente importante all’epoca, che si inventano, almeno dagli anni Venti secondo Marie-Antoinette Allévy, i *livrets de mise en scène*, vale a dire dei “manuali” per rimontare, tali e quali, gli spettacoli parigini di successo nei teatri stranieri e di provincia: vi si descrivono le scenografie, i costumi, le azioni degli attori, si segnala la collocazione degli eventuali inserti musicali, ecc. Di ogni coefficiente scenico sono illustrati gli elementi fondamentali in modo a volte assai particolareggiato²¹. Alonge, a questo proposito, commenta:

Esattamente come avviene nella dimensione della fabbrica e dell’industria, siamo di fronte al principio della *serialità*. Uno spettacolo non è un *unicum*, non è l’espressione di una creazione personale, ma è un prodotto, che può e deve essere riproposto in teatri diversi, in maniera il più possibile somigliante alla versione originaria che ha verificato il gradimento del pubblico. La funzione del *livret de mise en scène* è di garantire l’omogeneità del prodotto, e dunque l’omogeneità del successo commerciale.²²

Alonge mette in luce l’aspetto *seriale* di cui i *livrets de mise en scène* sono latori, e ha effettivamente ragione. Ma se da un lato la produzione dei *livrets* è incoraggiata dai direttori dei teatri, che, così, guadagnano dalla loro vendita, oltretutto in fama e successo del teatro che dirigono, sicché la loro visione sottende un principio di serialità, è vero anche che questa tipologia di documento è sostenuta, per converso, dai registi, che, con questo strumento, desiderano far rispettare la loro opera, rivendicano, cioè, una sorta di diritto d’autore anche in riferimento alla messinscena: i *livrets*, dunque, sotto un certo aspetto, sono la prova dell’ambizione di divulgare un allestimento non “adulterato”, ma, per quanto possibile, una *creazione* scenica, nella sua *originalità*. Non interessa loro soltanto che venga osservata la lettera del testo, ma che sia

²⁰ Sull’argomento, cfr. anzitutto Maurice Descotes, *Le Drame romantique et ses grands créateurs (1827-1839)*, Presses universitaires de France, Paris 1955.

²¹ Cfr. Marie-Antoinette Allévy, *La mise en scène en France*, cit., in particolare pp. 127-132. Marie-Antoinette Allévy, *Édition critique d’une mise en scène romantique*, cit., è la ri-pubblicazione del *livret de mise en scène* di *Henri III et sa cour* di Dumas père rappresentato nel 1829.

²² Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, cit., p. 5.

rispettata anche la scrittura scenica. *Serialità* e *unicità*, dunque, benché contraddittori, sono paradossalmente concetti restituiti, entrambi, dai *livrets*.

Resta il fatto che la loro stessa esistenza è una testimonianza evidente di una macchina scenica fortemente studiata, importante e collaudata, grazie alla quale i registi romantici possono lavorare con originalità e creatività. Non devono inventare dal nulla, ma si servono di congegni molto avanzati. E le due modalità sceniche – quelle che, secondo noi, sono *due* modalità, ovvero il sistema registico e la prassi più commerciale-seriale, benché il loro confine talvolta sia sfuggente – convivono in uno stesso contesto storico-geografico. Per un certo periodo la parola che designa i due modelli di spettacolo è abbastanza ondivaga ed oscillante: si impiegano varie espressioni e solo nel secondo Ottocento si compie una scelta lessicale definitiva: *régisseur* per l'allestitore che si occupa del coordinamento delle questioni meramente materiali, corrispondente all'attuale *direttore di scena*, e *metteur en scène* per la persona che dirige un evento teatrale occupandosene sotto il profilo artistico, ovvero il regista²³.

Per qualche riflessione relativa al periodo precedente il Romanticismo, si può fare riferimento almeno a *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)* di Sabine Chaouche²⁴. Dal canto nostro, compiamo solo un paio di osservazioni che, una volta contestualizzate e incrociate con altri studi, magari potranno offrire un piccolo contributo. In una ricerca di rilievo, Maurice Descotes accerta che gli attori – quanto meno francesi – per tutto l'*ancien régime* mirano a riprodurre le modalità recitative/espressive della prima messinscena. Per esempio, se un certo personaggio di una tragedia di Racine era stato reso dal suo primo interprete secondo una certa chiave di lettura, per almeno un secolo e mezzo gli attori via via incaricati di recitare quello stesso personaggio hanno ambito a riprodurlo secondo le stesse coordinate esegetiche e a restituire la medesima modalità gestuale e vocale. Solo col Romanticismo – precisa Descotes – la situazione cambia, nel senso che, forti della moderna concezione dell'originalità come categoria apprezzabile e non più riprovevole, i *comédiens* incominciano a realizzare interpretazioni nuove delle *pièces* in repertorio: il modello di riferimento non è più l'attore che per primo ha creato il personaggio e l'importanza della creatività diviene centrale²⁵. Anche solo questa scoperta di Descotes basterebbe a provare che, almeno in riferimento alla

²³ Cfr. *ivi*, pp. 8-13. Cfr. anche Roxane Martin, *L'apparition des termes "mise en scène" et "metteur en scène"*, cit.

²⁴ Sabine Chaouche, *La Mise en scène du répertoire à la Comédie-Française (1680-1815)*, Champion, Paris 2013.

²⁵ Di Maurice Descotes cfr., in particolare, una serie di studi editi a Parigi da Presses universitaires de France: *Les Grands rôles du théâtre de Jean Racine*, 1957; *Les Grands rôles du théâtre de Molière*, 1960; *Les Grands rôles du théâtre de Corneille*, 1962; *Les Grands rôles du théâtre de Marivaux*, 1972; *Les Grands rôles du théâtre de Beaumarchais*, 1974.

messinscena dei testi da anni in cartellone, la regia non esiste fino alla Rivoluzione francese, nel senso che certamente manca l'elemento *creativo* che abbiamo individuato come *conditio sine qua non* del fenomeno registico.

Un secondo micro-apporto è relativo, invece, alle *pièces* settecentesche di nuova creazione. Dalle nostre analisi della prima rappresentazione del *Bourru bienfaisant* di Goldoni alla Comédie-Française²⁶, così come dagli allestimenti realizzati da Voltaire delle sue opere analizzati da Pierre Peyronnet²⁷, constatiamo che queste messinscene ruotano fundamentalmente attorno alla testualità e al modo in cui la rendono gli attori. Scenografia e costumi sembrerebbero più “decorativi” che realmente espressivi o significanti. A primo acchito, dunque, siamo indotti a pensare che la regia sia davvero un'invenzione primottocentesca, un'ipotesi tuttavia da verificare e approfondire.

Resta da chiedersi quale possa essere la ragione per cui si sia tanto insistito sulla collocazione della nascita della regia attorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, se non nei primi del Novecento. A parere nostro (e di altri), questo convincimento si spiega con l'aumento esponenziale delle teorizzazioni sul fenomeno. Se alcune riflessioni sulla *mise en scène* intesa in senso moderno sono già presenti nel primo Ottocento (pensiamo, a titolo esemplificativo, a certi passaggi del *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel, alla prefazione al *Cromwell* di Hugo, all'ultimo capitolo dell'*Estetica* hegeliana o ancora alle riflessioni di Gautier contenute principalmente nelle sue lunghissime recensioni), è vero che teorizzazioni ampie, articolate e assidue si trovano solo a partire dal periodo che sta a cavallo tra Otto e Novecento. Senza esaminare nel dettaglio gli eventi scenici romantici si è pertanto fatalmente pensato che là dove si trovano speculazioni importanti in materia di regia, si situi anche la sua invenzione. Ma le concezioni estetiche, perlopiù, per poter essere ricche e complesse, devono basarsi su un'esperienza consolidata, sicché, a ben vedere, non stupisce che arrivino dopo un'estesa vita del fenomeno registico.

²⁶ Cfr. Elena Randi, *Il primo allestimento del “Bourru bienfaisant”*, in «Problemi di critica goldoniana», vol. XVI, 2009, pp. 225-237.

²⁷ Cfr. Pierre Peyronnet, *Voltaire “metteur en scène” de ses propres œuvres*, in «Revue d'histoire du théâtre», 117, I, 1978, pp. 38-54. Quattro anni prima Peyronnet aveva pubblicato anche un volume intitolato *La mise en scène au XVIII^e siècle* (Nizet, Paris 1974). Si tratta di uno studio importante, che offre informazioni di rilievo sull'unitarietà dello spettacolo nei suoi molteplici coefficienti conseguita, a suo parere, nel XVIII secolo. Ma da un lato Peyronnet focalizza l'attenzione solo sull'unitarietà tecnica, “meccanica”, dall'altro non esamina specifici eventi scenici, basandosi, invece, fundamentalmente sull'analisi delle caratteristiche relative alle singole componenti sceniche nel teatro francese “in generale”, circostanza che, come anticipato, dimostra poco sull'esito effettivo dei singoli spettacoli. È probabilmente proprio per questo che successivamente inizia l'analisi di specifici eventi scenici, esercitandosi su alcuni lavori di Voltaire.

Un intermezzo sul sistema dei ruoli

Come in tutti i paesi europei di cui abbiamo contezza, anche in Francia il sistema teatrale è impostato sui ruoli, ad uno dei quali ciascun attore appartiene, come indicato dal suo contratto d'ingaggio. Vediamo schematicamente quali siano i principali, basandoci fondamentalmente sull'assetto della Comédie-Française ed entrando solo marginalmente nelle differenze fra i diversi teatri che hanno il permesso di mettere in scena la parola parlata²⁸. Conoscerli sarà utile per intendere alcune delle scelte registiche compiute da Victor Hugo.

Qualche informazione preliminare, a cominciare da una questione lessicale: il termine francese per *ruolo* è *emploi*; *rôle* è un falso amico, significando *parte*.

Tendenzialmente l'attrice principale non viene definita col titolo di primattrice, come in Italia, ma come *jeune première*, sottinteso *amoureuse*. L'aggettivo sottaciuto implica che al ruolo femminile principale di una compagnia in Francia spettano ineluttabilmente personaggi di innamorata, una categoria larga che comprende innamorate vere e proprie ma anche, quasi al contrario, donne sensuali, passionali, perverse o *femmes fatales*.

Diversi *emplois* (per esempio, l'*amoureux*, il *comique* e l'*amoureuse*) contemplano più gradini gerarchici, per cui nei teatri più grandi si trovano, ad esempio, un *premier*, un *second* e anche un *troisième comique*. Il *premier* (o *chef d'emploi*) interpreta le parti di *comique* più importanti e, a scalare, il *second* (o *double*) e il *troisième*. Gli attori posti sui gradini inferiori possono anche sostituire il loro *chef* in caso di malattia o di altri impedimenti²⁹.

Gli interpreti di alcuni ruoli importanti possono specializzarsi ulteriormente. A titolo esemplificativo, se certi *premiers rôles* interpretano indifferentemente personaggi tragici, comici o di dramma, altri si concentrano solo su uno dei tre generi; le *jeunes premières* possono recitare senza difficoltà le parti da *ingénue* e anche quelle di donne giovani ma non adolescenti, o, invece, possono limitarsi ad una sola delle due categorie.

Alcune classi di personaggi prevedono più ruoli. Ad esempio, le figure di vecchio possono essere composte e rispettabili, abbastanza vivaci oppure ridicole. Taluni teatri definiscono le diverse tipologie in modo differente: *rôle à manteau*, *rôle marqué*, *financier*, *père*, *grime*.

²⁸ Per tutti i riferimenti bibliografici utili, i ruoli e gli esempi di parti afferenti ai vari ruoli, cfr. Elena Randi, *La Comédie Française nei primi decenni dell'Ottocento: tipologia dei ruoli e realizzazione di un allestimento*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Esedra, Padova 2000, pp. 29-82.

²⁹ Sull'argomento, cfr., per esempio, Auguste Vivien, Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres ou Exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics*, Brissot-Thivars, Paris 1830, pp. 149-150.

LA REGIA PRIMOTTOCENTESCA

RUOLI MASCHILI

Premier rôle: attore principale, di bell'aspetto, robusto, dotato di voce potente.

Fort premier [rôle]: *premier rôle* specializzato in personaggi potenti, eccessivi, senza moderazione, a volte violenti.

Comique: personaggio comico.

Valet: servo.

Niais: sempliciotto, grullo (*mélodrame* e *vaudeville*).

Paysan: sempliciotto proveniente dalla campagna.

Triot: personaggio tonto (*vaudeville*, *opéra-comique* e *mélodrame*).

Queue-rouge: giovane ingenuo fino alla stupidità. Indossa una parrucca con una coda fermata da un nastro rosso.

Amoureux: innamorato. Attore giovane (almeno in apparenza), piuttosto bello o affascinante.

Jeune premier [amoureux]: ruolo più alto nella gerarchia degli *amoureux*.

Rôle à manteau: personaggio anziano, dotato di una certa presenza.

Rôle marqué: vecchio, *segnato*, *marcato* da rughe.

Financier: anziano, piuttosto vivace e meno rigido.

Père: vecchio onesto, dignitoso e rispettabile, coi capelli e la barba bianchi, le rughe e un'andatura affaticata che contrasta con la voce potente.

Grime: vecchio talvolta ridicolo e caricaturale.

Tyran: tiranno vero e proprio, personaggio cattivo, o figura dispotica nel carattere.

Traître (mélodrame): personaggio cattivo e malvagio.

Raisonneur: personaggio che espone riflessioni su alcune questioni.

In disuso:

Roi e *Prince*: re e principe; corporatura maestosa e venerabile, voce imponente, movimenti nobili e misurati.

Chevalier français: personaggio giovane nobile.

Petit-maître: damerino, giovane elegante e a volte dalle maniere pretenziose, *viveur*.

Confident: figura matura e con una posizione sociale "rassicurante", a cui un personaggio di rilievo svela i propri sentimenti e i propri piani.

RUOLI FEMMINILI

Amoureuse: innamorata giovane e bella o graziosa, dalla voce fresca e femminile.

Jeune première [amoureuse]: ruolo più alto nella gerarchia delle *amoureuses*. Interprete delle parti femminili principali.

Forte jeune première: *jeune première* specializzata in innamorate con una certa energia o forza.

Ingénue: innamorata giovanissima (quasi adolescente), senza malizia, moralmente candida.

Coquette: attrice bella e giovane, dalla voce femminile e vivace. Personaggio di smorfiosa e civetta o anche di donna decisamente passionale o sensuale.

Reine e *Princesse*: regina e principessa.

Soubrette: servetta o appartenente ad un ceto sociale basso, brillante. Attrice graziosa con doti quasi virtuosistiche di recitazione e dizione.

Rôle en travesti: bambino o giovanetto, spesso un paggio (da non confondere con il *rôle à travestissement*: attore, maschio o femmina, che cambia costume nel corso dello spettacolo, fingendosi di volta in volta un personaggio diverso: un “non-ruolo”, dato che chi lo impersona indossa indifferentemente i panni del cattivo, dell’innamorato, dello sciocco o del vecchio).

Caractère: anziana dalla bellezza sfiorita e formosa.

Mère: anziana tendenzialmente seria.

Duègne: anziana comica, talvolta megera ridicola e caricaturale.

Coquette marquée: anziana probabilmente comica.

Gli *accessoires*, maschili e femminili, corrispondono ai *generici* italiani, a cui spettano parti secondarissime, di una o due battute.

Diversi storici del teatro ritengono che il sistema dei ruoli sia in stretto rapporto con una situazione di standardizzazione: l’organizzazione per *emplois*, quanto meno in Italia, sarebbe un modulo organizzativo che, nelle singole categorie di personaggio, agevolerebbe il fissarsi di specifici stereotipi recitativi, sicché ciascun ruolo offrirebbe un proprio repertorio di formule fisse, in concreto applicate dalla maggior parte degli attori. Tali *clichés* sarebbero lo specchio di un’interpretazione «ridotta a un comune denominatore di genericità tradizionale»³⁰ necessaria in un sistema teatrale, come quello italiano, in cui normalmente occorre stabilire una certa concertazione fra gli attori in tempi di prova strettissimi. Osserva ironicamente Silvio D’Amico, riferendosi in particolare alla maggioranza dei “figli d’arte”:

Le fanciulle ingenue entrano puntualmente in scena con un fascio di fiori in mano, e confessandosi alla nonna seduta in poltrona si accoccolano ai suoi piedi; ad esse gl’innamorati dichiarano il proprio amore parlando loro per dietro, su la nuca, mentr’esse guardano il suggeritore; quando l’attore legge una notizia terribile, ha il dovere di gualcire nervosamente il foglio, epistola o giornale, su cui l’ha letta; quando parla di bimbi, tende la mano a un metro d’altezza davanti a sé, per accennare alla loro statura; e quando nomina Dio, guarda in su, verso il cosiddetto *plafond*.³¹

Secondo questa visione, il sistema dei ruoli si accompagnerebbe spesso ad una recitazione fortemente convenzionale, in cui, per esempio, si ritroverebbero peculiari atteggiamenti e modi di fare in ogni innamorato, riflesso dello scarso approfondimento interpretativo compiuto dall’attore sul personaggio³².

³⁰ Sergio Tofano, *Il teatro all’antica italiana*, Rizzoli, Milano 1965, p. 43.

³¹ Silvio D’Amico, *Tramonto del grande attore*, Mondadori, Milano 1929, p. 30.

³² Eugenio Buonaccorsi oppone le «norme del recitare» «fisse e immutabili» favorite dalla struttura dei ruo-

Se ciò può valere in larga misura per l'Italia e per altri paesi diversi dalla Francia o anche per i teatri francesi minori, la tesi regge assai meno per le grandi sale parigine. Proprio grazie alla specializzazione in ruoli, già in epoca romantica l'attore dei teatri principali della capitale può pervenire ad un'estrema raffinatezza interpretativa, ad un'indiscussa abilità nel disegnare le sfumature e i chiaroscuri psicologici del personaggio. Recitare una stessa categoria di individui per tutta la vita, o comunque per un lasso di tempo molto ampio, può consentire agli attori meno adagiati nella *routine* di penetrarne più facilmente le specifiche sfaccettature, differenziando ogni figura rappresentata dalle altre appartenenti alla stessa famiglia. È questa la tesi di Pierre-Victor, per un breve periodo *pensionnaire* della Comédie-Française e autore di qualche scritto. Quando l'Odéon è in crisi, ne vede una delle ragioni proprio nella facoltà concessa agli attori di «esercitarsi in tutti i ruoli. Se questa abitudine fosse spinta oltre, le parti presto non avrebbero più carattere, i ruoli non avrebbero più fisionomia, le *pièces* perderebbero ogni contrasto ed ogni opposizione»³³.

Lo studio approfondito che gli attori anche minori sono obbligati da varie concause a compiere sul personaggio, studio che applicano concretamente nella recitazione e che è dimostrato oggi da vari ricercatori, è frequente nei grandi teatri parigini d'epoca romantica, e costituisce evidentemente l'esatto contrario della standardizzazione denunciata da D'Amico e da altri in riferimento all'area italiana. Di più: l'analisi penetrante del personaggio spesso comporta una lettura inattesa della parte, per esempio come, secondo Alfred de Musset, capita a volte alla Rachel³⁴, o come, stando a Madame de Staël, in più occasioni succede già a Talma³⁵. Inattesa, in certi casi, perfino per l'autore, come osserva Gautier in riferimento a Marie Dorval: «Dalla frase

li, proprie di molti attori, alla recitazione del grande attore (Eugenio Buonaccorsi, *La recitazione del "grande attore" da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, Genova 1974; citazione a p. 6). A questo proposito, in un prezioso volume sugli attori italiani visti nel Nord Europa fra 1879 e 1906, Franco Perrelli riporta una citazione del danese Edvard Brandes: «In generale una compagnia consiste di una o due stelle, circondate da un drappello più o meno brillante di comprimari. Dalla stella al centro si diffonde sovente luce sull'intera cerchia e si crea così un certo piano, un'idea, un'atmosfera che dir si voglia nell'insieme dell'interpretazione». Brandes continua osservando che, nonostante quanto asserito, una vera e propria coerenza artistica non è propriamente presente. «Ciò che [...] è altamente curato in queste tournée è il virtuosismo delle stelle della compagnia», alle quali una recitazione convenzionale e standardizzata non è minimamente imputabile (Franco Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 8-9).

³³ Pierre-Victor, *Lettre à M. Marquis de Lauriston, ministre de la Maison du Roi, sur l'état de la scène française, et sur les réformes qu'elle nécessite*, 1822, in Pierre-Victor, *Documens pour servir à l'histoire du Théâtre-français sous la Restauration, ou Recueil des écrits publiés de 1815 à 1830*, Guillaumin, Paris 1834, p. 58. Questa e tutte le prossime traduzioni in italiano da pubblicazioni in lingua straniera si devono alla scrivente, se non diversamente segnalato.

³⁴ Cfr. Maurice Descotes, *Le Drame romantique*, cit., p. 331.

³⁵ Cfr. Germaine de Staël, *De l'Allemagne*, Garnier-Flammarion, Paris 1968, vol. II, p. 34.

più semplice, da un'interiezione, da un *oh!* da un *mio Dio!* faceva zampillare effetti elettrici inattesi, che l'autore non aveva nemmeno supposto»³⁶. Ciò non vale solo per le parti di un dramma di nuova creazione, ma anche per quelle di una tragedia o di una commedia del passato, come dimostra la ricerca già ricordata di Maurice Descotes.

Anche i manuali di pedagogia teatrale francesi dell'epoca vanno in questa direzione. Si pensi all'*Art Théâtral* di Isidore Samson, un volume che, se non risale al primo cinquantennio dell'Ottocento quanto a data di pubblicazione, è tuttavia testimonianza del lavoro dell'attore in quel periodo³⁷, quando Samson insegna al Conservatorio³⁸, presso il quale si formano molti degli artisti delle più illustri sale parigine. Samson dedica una sezione assai consistente del libro alla definizione psicologica di vari personaggi, a rintracciarne i caratteri non-scritti, a delineare il testo sotteso di diverse parti, lavoro preliminare che ritiene di primaria importanza per l'attore e sulla base del quale va elaborata la rete di gesti e di inflessioni vocali da offrire in scena. Non solo. Samson si sofferma ad analizzare le differenze fra numerosi personaggi afferenti ad uno stesso ruolo.

Oppure pensiamo al metodo per l'arte attorica concepito da François Delsarte, che prevede anzitutto la stesura di una *traduction elliptique*, vero e proprio sottotesto costruito secondo *un unico* e preciso punto di vista, dall'autore ritenuto necessariamente soggettivo e differente da prospettive precedentemente proposte. Delsarte crea inoltre un metodo grazie a cui rendere con precisione, mediante gesti ed inflessioni vocali, la traduzione ellittica pensata, a partire dalla convinzione che uno stesso scritto possa essere interpretato in mille maniere diverse³⁹.

Possiamo, da qui, compiere un'affermazione paradossale. La regia può affacciarsi anche *grazie* al sistema dei ruoli o, più precisamente, ad un loro particolare utilizzo, molto diverso da quello riscontrabile in Italia: chi dirige l'allestimento sfrutta la confidenza che un attore ha con una certa tipologia di personaggio per spingerlo a sondarne gli anfratti più reconditi della psiche, a scandagliarne le intenzioni in modo approfondito e personale, forte dell'estensione delle prove (da quindici giorni a tre mesi, anche a seconda del teatro).

È vero, altresì, che i ruoli nei paesi in cui il Romanticismo prende seriamente piede diventano molto sdruciolosi perché la drammaturgia tende a creare personaggi duplici e sfaccettati, e

³⁶ Théophile Gautier, *Histoire du Romantisme*, G. Charpentier et C^{ie}, Paris 1874, p. 274.

³⁷ Isidore Samson, *L'Art Théâtral*, Dorbon-Ainé, Paris [s.d.].

³⁸ Cfr. Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier): Biographie, bibliographie, iconographie*, Slatkine, Genève 1969 (réimpression de l'édition de Paris, 1902-1908), *ad vocem* "Samson, Joseph, Isidore".

³⁹ Cfr. Elena Randi, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padova 1996; Elena Randi, *François Delsarte. La scène et l'archétype*, L'Harmattan, Paris 2016.

dunque poco circoscrivibili entro categorie rigide. La compresenza di versanti psichici contraddittori in uno stesso personaggio, infatti, non è contemplata dall'architettura per ruoli, pensati per offrire sostanzialmente figure monolitiche o, quanto meno, unitarie, dotate di un io indiviso. Quando dunque un drammaturgo scrive drammi abitati da *dramatis personae* sdoppiate (terrene e spirituali, comiche e tragiche, sublimi e grottesche, per di più talvolta motivando la scelta negli scritti teorici⁴⁰) si ritrova a mettere in discussione l'organizzazione tradizionale. Non si tratta semplicemente della sostituzione di un *emploi* ad un altro, evento che nel corso della storia teatrale si verifica necessariamente col modificarsi della società. Si è di fronte ad un avvenimento più radicale: il personaggio non è più inquadrabile dentro ad uno schema psico-fisico, in lui sono rinvenibili più volti, personalità diverse e opposte, mentre la logica del sistema in vigore si regge sostanzialmente sull'idea che in un ambiente relativamente circoscritto (la Francia del XIX secolo, per esempio) si possano identificare "tipi" più o meno costanti, che riassumono una determinata struttura caratteriale e sociale. Nel momento in cui i "tipi" saltano, perché si mescolano tra loro convivendo in una stessa *dramatis persona* con altri, sostanzialmente inconciliabili, l'organizzazione per ruoli vacilla. La situazione passa semi-inosservata e con pochi scossoni perché a Parigi nella maggior parte dei casi sono i drammaturghi, per regolamento, a scegliere la distribuzione e a dirigere le prove, sicché c'è meno controllo da parte della direzione all'aderenza dei personaggi ai ruoli esistenti nel teatro.

Il processo di costruzione della messinscena

Questo volume focalizza l'attenzione sulle regie di Victor Hugo, ma ciò, come si è capito, non significa affatto che egli costituisca un'eccezione rispetto alla norma per il solo motivo d'essere un regista: Hugo appartiene ad una linea di tendenza. Si è scelto lui perché è famosissimo, benché assai poco come regista, perché ha lavorato in teatri delle cui produzioni è ancora possibile reperire molto materiale, oltretutto per la qualità delle sue regie, profonde, ricche, stimolanti, innovative, capaci di mettere in moto il pensiero. Incrociando una mole notevole di differenti documenti iconografici e scritti reperiti nel corso degli anni (recensioni, programmi delle sale teatrali e avvisi editi nei giornali parigini, bozzetti e *maquettes* di scenografie e costumi, copioni del suggeritore e per la censura, manoscritti autografi di drammi, varie tipologie di registri dei teatri, *livrets de mise en scène*, memorie, epistolari, stampe di costumi e di scene particolari,

⁴⁰ Pensiamo, ad esempio, alla prefazione al *Cromwell* di Hugo o a tanti scritti di Gautier.

piantazioni, contratti degli attori, testi programmatici dei drammaturghi-registi, trattati di legislazione teatrale, rendiconti delle spese dei costumi, delle scenografie, degli accessori, ecc.) è stato possibile ricostruire gli spettacoli con un margine piuttosto elevato di dettagli e decifrarne i sensi sottesi secondo accezioni a volte inattese. Sensi spesso non desumibili alla lettura del testo drammaturgico, ma comprensibili analizzando l'evento scenico nella sua complessità e nella fertile promiscuità.

Hugo svolge l'attività registica presumibilmente fra il 1830 e il 1843, dunque per un tempo relativamente breve, e i suoi testi teatrali messi in scena mentre è in vita sono nove:

Amy Robsart, Théâtre de l'Odéon, 1828;
Hernani, Comédie-Française, 1830;
Marion de Lorme, Porte-Saint-Martin, 1831;
Le roi s'amuse, Comédie-Française, 1832;
Marie Tudor, Porte-Saint-Martin, 1833;
Lucrece Borgia, Porte-Saint-Martin, 1833;
Angelo, tyran de Padoue, Comédie-Française, 1835;
Ruy Blas, Théâtre de la Renaissance, 1838;
Burgraves, Comédie-Française, 1843.

Amy Robsart è rappresentato, anonimo (e probabilmente rimaneggiato da Paul Faucher), una sola volta, quasi certamente con la direzione di una persona diversa da Hugo, dato che lui non avrebbe nemmeno voluto che fosse allestito. Il risultato è fallimentare. Adèle Hugo – cui si deve un'importante biografia dello scrittore, pur con qualche deviazione romanzesca o inesattezza, utilizzata a fini di studio da eruditi come Venzac, Gohin, Ubersfeld, Lejeune, i quali smussano il verdetto fortemente negativo espresso da Pommier – ricorda che il poeta era presente tutti i giorni alle prove di *Marie Tudor*⁴¹, sicché, alla luce della sua ormai acquisita abi-

⁴¹ Cfr. *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, texte intégral établi et annoté par Evelyne [sic] Blewer [et al.], sous la direction d'Annie Ubersfeld et Guy Rosa, Plon, Paris 1985, p. 539. Della biografia esistono due edizioni con differenze non irrilevanti. La prima, in ordine di tempo, è *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, Nelson, Paris 1863, edita anonima, ma il cui autore – come risaputo – è Adèle Hugo. Stando a Irène Frain, la prima versione manoscritta della biografia è «censurata dai suoi», e «il testo pubblicato» nel 1863 «è stato la riscrittura di una serie di bozze redatte da Adèle» (Irène Frain, *Une voix dans le demi-jour*, in *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., pp. 11-28; citazioni a p. 12). L'edizione del 1985, invece, sceglie di «seguire [...] la versione più antica e di arricchirla di aggiunte effettuate nelle seguenti, quando esse completino l'informazione», affermazione, quest'ultima, in realtà non rigidamente rispettata (Annie Ubersfeld et Guy Rosa, *D'Adèle au "témoin", et retour*, in *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., pp. 57-63; citazione a p. 63). Citeremo di volta in volta dalla versione più utile, posto che esse presentano un analogo margine di credibilità storica.

tudine a detenere il ruolo di regista delle sue opere, è assai probabile che anche in questo caso a lui si debba la regia, tanto più in quanto di certo stabilisce la distribuzione (lo asseriscono in tanti, e il *cast* è molto discusso soprattutto per la presenza di Juliette Drouet, amante di Hugo e pessima attrice, secondo molti). Alcuni aneddoti narrati da Adèle fanno supporre che Hugo sia il regista anche di *Ruy Blas*: ad un certo punto, ad esempio, l'Autrice scrive che durante le prove il poeta va a posizionare due attori che, a suo parere, in una scena stavano in una collocazione inadatta, circostanza che testimonia, quanto meno, una sua presenza attiva nel corso della preparazione dello spettacolo⁴². Con i *Burgraves* convenzionalmente si chiude il Romanticismo. Non abbiamo certezze, ma visto che Hugo dirige la gran parte delle *répétitions* dei suoi spettacoli, è probabile che le abbia sovrintese anche in questo caso.

Non ci occuperemo, tuttavia, dei quattro lavori elencati, né di *Esmeralda*, rappresentato il 14 novembre 1836 all'Académie Royale de Musique, un'opera in musica su libretto di Hugo di cui verosimilmente l'autore non dirige le prove. Analizzeremo, invece, quattro regie prese a campione: *Hernani*, *Marion de Lorme*, *Lucrece Borgia*, *Angelo, tyran de Padoue*; e, in più, *Le roi s'amuse*, benché la sua messinscena non si debba a Hugo e, forse non a caso, sia stato un clamoroso insuccesso.

Prima di passare all'analisi dettagliata di questi lavori campione, però, vediamo come si svolge la costruzione delle regie realizzate da Hugo, la quale segue, peraltro, un procedimento del tutto simile a quello di altri *metteurs en scène* dell'epoca a Parigi.

Tutto ha inizio da un manoscritto concepito già pensando all'allestimento. Non sempre Hugo immagina attori precisi, perché non sempre sa quali saranno. Il dramma, infatti, perlopiù non gli è commissionato, ma, *dopo* essere stato scritto, passa al vaglio del *comité de lecture* di un teatro, ossia del gruppo di persone (alla Comédie-Française composto da sette o otto attori della compagnia incaricati della scelta delle *pièces* da accogliere e rappresentare) che può, magari, non accettarlo. Quando ciò accade, un autore è dunque costretto a rivolgersi ad un'altra *troupe* e ha dunque a disposizione attori diversi da quelli attivi nel primo teatro preso in considerazione. Certamente fin dalla redazione della prima versione, Hugo si figura, però, le azioni dei personaggi, gli spostamenti nello spazio, le intenzioni; e anche pensa alle ambientazioni, come dimostrano gli abbozzi di scenografia presenti nei suoi manoscritti autografi.

Una volta accolto il testo in un certo teatro, un copista ne trascrive per intero le copie per gli attori e il suggeritore, che lo ricevono entro pochi giorni, e quindi iniziano le prove. Quando un drammaturgo è vivente, dirige quelle del primo allestimento di una sua *pièce* in moltissimi

⁴² Cfr. *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 580.

casi. Pensiamo al *Chatterton* di Vigny, a *Hernani* o a *Marie Tudor* di Hugo, a *Le mari de la veuve* o al *Caligula* di Dumas père e ad altri lavori. La consuetudine, resa un diritto, è talmente radicata, che qualora l'autore sia assente, la *répétition* salta, come si può dimostrare per un'opera allestita negli anni delle ultime regie di Hugo. Nel registro giornaliero degli attori della Comédie-Française, infatti, in data 26 giugno 1840 prima è scritto «all'una, prova di *Japhet*» di Scribe; accanto viene successivamente precisato: «La prova non ha avuto luogo» e la motivazione addotta è che «Monsieur Scribe non è venuto». Analoga annotazione per il 29 e, di nuovo, per il 6 luglio⁴³.

Le prove iniziali sono quelle a tavolino, di cui, in riferimento alle prime messinscene dei testi di Hugo, non conosciamo la durata approssimativa. Solo riguardo al caso di *Hernani*, Adèle Hugo afferma si siano protratte per più di un mese, un tempo peraltro non troppo credibile, forse più lungo del vero, stando alle informazioni sui tempi a ciò riservati da altri autori-registi. Comunque sia, il periodo dedicato ad uno studio fondamentalmente teorico è senza dubbio di un certo rilievo.

La distribuzione spetta, per regolamento, al drammaturgo, come apprendiamo dai trattati di legislazione teatrale:

Quando si tratta di avviare la preparazione di un'opera, a chi spetta il diritto di scegliere gli attori che saranno incaricati di ciascuna parte? Spetterà alla direzione del teatro? Si dovrà rispettare l'ordine d'anzianità degli attori e affidare la parte solo agli *chefs d'emploi*? Si potrà imporre ad un attore l'obbligo di rappresentare un personaggio che non appartenga al suo ruolo? Tutte queste questioni sono risolte dalla consuetudine. Gli antichi regolamenti della Comédie-Française e dell'Opéra-Italien davano ai soli autori il diritto di scegliere gli attori. La maggior parte dei teatri ha adottato questa regola. In caso di difficoltà, i regolamenti interni indicano in che modo esse debbano essere appianate. Quando gli autori sono ammessi a fare la designazione, possono farla senza altra restrizione se non il rispetto dei diritti attribuiti agli attori dai contratti d'ingaggio. Essi possono affidare le parti ad un attore secondario, a un *double*, di preferenza allo *chef d'emploi*, ma non potranno obbligare un attore ad uscire dal ruolo per recitare nella loro opera. Dopo aver scelto il *double*, non potranno esigere dallo *chef d'emploi* che prenda la parte per rimpiazzare quello che l'abbia smessa [...]. Questi usi conosciuti dagli autori devono essere considerati legge.⁴⁴

⁴³ Cfr. *Registre du Travail quotidien* relativo all'annata teatrale 1840-1841 (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Parigi, collocazione: 208).

⁴⁴ Auguste Vivien, Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, cit., pp. 275-276. Lacan e Paulmier scrivono più o meno altrettanto (Adolphe Lacan, Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Durand, Paris 1853, t. II, pp. 113-115). E inoltre cfr. Elena Randi, *La Comédie-Française nei primi decenni dell'Ottocento*, cit., pp. 50-51. Sulla legislazione e gli usi relativi ai ruoli e alla distribuzione delle parti nei vari teatri parigini, cfr. l'informato Paul Olgner, *Le Droit des Artistes interprètes et exécutants*, Librairie générale de droit et de jurisprudence, Paris 1937, pp. 101-166.

Nel processo intentato nel 1837 da Hugo contro la Comédie-Française per non aver realizzato alcune riprese pattuite di *Hernani* e *Angelo*, uno dei motivi addotti dalla difesa del teatro per il mancato rispetto degli accordi relativi a *Hernani*, è che Hugo avrebbe definito la distribuzione del primo *cast*, ma non del secondo. Ciò induce a credere che la norma prevedrebbe non solo il diritto ma addirittura l'obbligo, da parte dell'autore, di determinare, oltre agli attori "di prima scelta", persino i *doubles*. Alla fine, l'«avocat général», che, a quanto capiamo, è un legale *super partes*, dichiara:

Quanto a *Hernani*, la distribuzione delle parti era stata compiuta dall'autore, e il fatto di non aver effettuato la distribuzione dei sostituti, che qui gli si rimprovera, non sarebbe motivo di decadenza dei suoi diritti. In ogni caso, la distribuzione dei sostituti sarebbe stata, per questo dramma, materialmente impraticabile al Théâtre-Français, il personale non essendo abbastanza numeroso.⁴⁵

In linea con la consuetudine, Hugo sceglie sempre il *cast* delle opere di cui è il drammaturgo e il regista⁴⁶. Nonostante il trattato di legislazione citato poco sopra sia possibilista sull'eventualità che un teatro attribuisca la distribuzione ad una persona diversa dall'autore, alcuni contenziosi dimostrano che la prassi è radicatissima e che il drammaturgo ritiene leso un proprio diritto quando ciò non accade non solo per quanto riguarda la distribuzione del debutto ma persino delle repliche. Quando Vigny, ad esempio, traduce l'*Othello* shakespeariano e questo viene accettato alla Comédie-Française per essere messo in scena, acquisisce i diritti-doveri del drammaturgo e, come tale, è estremamente risentito per non essere stato interpellato riguardo alla sostituzione di Joseph David (Cassio) e di Jean Menjaud (Roderigo), ammalatisi. Il teatro (probabilmente nella persona di Hyacinthe Albertin, *directeur de la scène*) decide infatti di sostituire David con Adolphe Bouchet e Vigny si oppone formalmente: «La mia opinione è che [la parte] non si addica alla natura del suo talento. Non l'ho visto provare e non posso acconsentire alla sostituzione. Preferisco che lo si rimandi a giovedì»⁴⁷. David tuttavia viene

⁴⁵ *Procès d'«Angelo» et d'«Hernani»*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes* [sous la direction de Jacques Seebacher et Guy Rosa]. *Théâtre I*, Présentation de Anne Ubersfeld, Laffont, Paris 1985, pp. 1292-1313; citazione a p. 1312. Il *Procès d'«Angelo» et d'«Hernani»* è stato pubblicato per la prima volta nella «Gazette des Tribunaux» il 7 e il 21 novembre e il 6 e il 13 dicembre 1837.

⁴⁶ Di certo alla Comédie-Française e alla Porte-Saint-Martin si rispetta la norma secondo cui al drammaturgo, quando vivente, pertiene l'onere della distribuzione, come si può dimostrare per molti spettacoli. Pensiamo al *Chatterton* o al *More de Venise* di Vigny, a *Hernani*, a *Marie Tudor* o a *Ruy Blas* di Hugo, a *Le mari de la Veuve* o a *Caligula* di Dumas père. Probabilmente può capitare che qualcuno rinunci al diritto, ma ciò pare infrequente.

⁴⁷ Lettera del 6.11.1829 a Hyacinthe Albertin, in Alfred de Vigny, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés sous la direction de Madeleine Ambrière, Presses Universitaires de France, Paris 1989-1997, t. I (1816 - juillet 1830), p. 204.

rimpiazzato da Bouchet, e Vigny, offeso, si rivolge ai membri del comitato:

Vi prego, Signori, di rispondermi a due domande:

1) La Comédie Française si crede in diritto di distribuire e modificare le parti di un'opera senza la volontà formale dell'Autore?

2) Da chi sono state assegnate le parti agli attori che, a mia insaputa, sabato hanno recitato i personaggi di Cassio, dell'Araldo e dell'Ufficiale di Cipro? e chi ha detto loro di recitarle?

[...] Il dovere dell'Amministrazione era di domandarmi le mie intenzioni. Esse sarebbero state talmente contrarie alla distribuzione fatta, che avrei preteso che la rappresentazione fosse aggiornata.⁴⁸

La distribuzione deve tenere conto anche del sistema dei ruoli, il quale, tuttavia, soprattutto nei teatri più grandi, gli lascia un'autonomia decisionale abbastanza ampia, non solo perché un autore può scegliere tra *chefs d'emploi*, *doubles* e *troisièmes*, ma anche perché, come dimostra la disamina di molti *cast*, la definizione del ruolo è piuttosto soggettiva e pertanto il drammaturgo può includere un dato personaggio in un certo ventaglio di ruoli. Certo, non potrà assegnare una parte comica ad un *traître*, ma abbastanza agevolmente potrà decretare, per esempio, che un determinato *rôle* è di *coquette* anziché di *soubrette* come, magari, altri lo avrebbero definito, e potrà, di conseguenza, attribuire quel dato personaggio all'attrice da lui preferita.

Non abbiamo rintracciato informazioni relative alla cadenza con cui si attuano le *répétitions* dei drammi messi in scena da Hugo, né la loro durata⁴⁹. Consultando i registri della Comédie-Française e le notizie apparse nei giornali, sappiamo però in generale che le prove di uno spettacolo nel più antico teatro europeo duravano all'incirca da un minimo di tre settimane ad un massimo di tre mesi. Dall'incrocio delle informazioni tratte dai quotidiani e dalle riviste specializzate, nonché da memorie e diari di attori ed altri artisti teatrali, si può dedurre che alla Porte-Saint-Martin probabilmente sono un po' più brevi: quindici-venti giorni, benché a volte sembra si protraggano oltre. Conosciamo poi la cadenza delle prove alla Comédie-Française, non alla Porte-Saint-Martin, che, però, non dev'essere troppo diversa. Le *répétitions* si svolgono giornalmente, con pause per le feste. Vediamone qualche esempio più in dettaglio. Stando all'accurata *Note quotidienne* redatta da Jouslin de Lasalle allorché è *régisseur* della Comédie-Française, in data 15 dicembre 1831 Casimir Delavigne inizia a provare *Louis XI*, e l'attività continua a svolgersi con frequenza pressoché quotidiana per quasi due mesi. Fanno eccezione

⁴⁸ Lettera del 9.11.1829 ai membri del comitato della Comédie-Française, ivi, t. I, pp. 205-207; citazione a p. 206.

⁴⁹ Non abbiamo rintracciato maggiori indicazioni sulla durata delle prove di spettacoli dell'epoca, se non che si tratta di "alcune ore". Nei *Mémoires* di Dumas, per esempio, è scritto che quando sua madre si ammala, lui, per assistere alle prove di *Henri III et sa cour*, deve abbandonarla «per qualche ora», per il tempo, cioè, della durata delle *répétitions* (Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, Laffont, Paris 1989, vol. I, p. 941).

solo i giorni 17, 22 e 25 e il periodo compreso fra il 31 dicembre e il 4 del mese successivo. Saltano le prove anche il 6, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 16 e 22 gennaio e infine l'8 febbraio, data precedente quella della prima⁵⁰. Dieci anni dopo la situazione è analoga, come si apprende dal *Registre du travail quotidien* degli attori della Comédie-Française relativo al periodo compreso fra il 1° aprile 1840 e il 31 maggio 1841⁵¹. Il 12 ottobre 1840 si compie una prima prova “a tavolino” della *Verre d'eau* di Scribe, mentre i giorni a seguire devono essere destinati alla memorizzazione del testo (di qui l'assenza di prove). Quindi, a partire dal 21, si passa sul palcoscenico e si lavora con una cadenza pressoché giornaliera. Fanno eccezione solo il 25 e il 28 ottobre e il 1°, il 5 e l'8 novembre. Per il resto, non s'interrompe l'attività nemmeno la domenica. Lo spettacolo va in scena il 17. È indicata l'ora d'inizio delle prove (tra le 11.00 e le 14.00, a seconda dei giorni), ma non la durata. In certi casi, dopo la prima si decide di operare delle modifiche e dunque c'è bisogno di nuove *répétitions*; per esempio, per il *Latréaumont* di Dinaux e Sue, che debutta il 26 settembre 1840, nei giorni successivi alla prima si operano tagli al testo (si cassa il terzo atto) e, di conseguenza, si attuano prove ulteriori a quelle precedenti la rappresentazione, per andare infine in scena il 30 nella versione raccorciata. Quindi hanno luogo le repliche. Un'altra testimonianza è più tarda, ma può servire da indizio. Dumas *fils*, parlando nel 1882 di *Demi-monde*, propone un confronto tra l'interpretazione data da Dupuis della parte di Olivier de Jalin alla prima (Gymnase-Dramatique, 20 marzo 1855) e la stessa offerta da Delaunay quasi tre decenni dopo alla Comédie-Française:

Nel momento in cui scrivo queste righe, Delaunay recita alla Comédie-Française la parte di Oliviero che Dupuis ha creato ventisette anni fa al Gymnase. È la stessa parte, è lo stesso piacere per lo spettatore, è lo stesso successo per i due artisti, e non è più la stessa interpretazione perché non si tratta dello stesso uomo. *Ho fatto provare Dupuis e Delaunay, ciascuno trenta o quaranta volte, e ogni prova durava in media quattro o cinque ore.*⁵²

La preparazione di uno spettacolo alla Comédie, e probabilmente anche alla Porte-Saint-Martin, non si ferma quando si stanno approntando altri allestimenti. Spesso succede infatti che due o anche tre *cast* diversi montino, ciascuno, il proprio spettacolo nella stessa giornata, in

⁵⁰ Cfr. *Note quotidienne* di Jouslin de Lasalle, conservata nella Bibliothèque-Musée della Comédie-Française (dossier Jouslin de La Salle, AR ad 7/1). Sulla messinscena della traduzione del *Louis XI* di Gustavo Modena e sulla sua derivazione da quella di Delavigne a Parigi, cfr. Elena Randi, *Il “Luigi XI” di Gustavo Modena*, in Armando Petrini (a cura di), *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, Bonanno, Acireale 2012, pp. 165-178.

⁵¹ Il registro è conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, alla collocazione 208.

⁵² Alexandre Dumas *fils*, *Note a “Le Demi-monde”*, in Elena Randi (a cura di), *Visioni e scritture. Studi sul teatro fra Otto e Novecento*, Esedra, Padova 2006, pp. 139-153; citazione alle pp. 142-143. I corsivi sono nostri.

spazi differenti.

La durata prolungata dell'elaborazione dello spettacolo è un dato che merita d'essere sottolineato. È evidente infatti che costituisce una condizione fondamentale della regia, che l'accuratezza nell'analisi testuale, nella resa delle intenzioni da parte degli attori, nella costruzione dell'*ensemble*, nella creazione delle scenografie, dei costumi, delle soluzioni luministiche ed eventualmente degli inserti musicali dipende in primo luogo dal tempo a disposizione.

Come testimoniano molti documenti, sicuramente nel corso delle *répétitions* “a tavolino” il testo di Hugo (ma anche di molti altri drammaturghi dell'epoca) subisce le prime modifiche⁵³. Poi si passa alla sala prove o al palcoscenico, mentre gli scenografi realizzano i *décors*, si definisce il piano luci, le persone incaricate disegnano i costumi e, se c'è, un compositore crea le musiche.

Durante le prove “in azione”, sopravvivono ulteriori cambiamenti testuali, gestuali e degli spostamenti dei personaggi nello spazio rispetto a quanto previsto dalle didascalie dell'autografo e della prima stesura del copione.

Quotidianamente è presente il suggeritore, che ha il compito di trascrivere a matita nel suo copione, con grande rapidità, tutti i cambiamenti decisi via via dal regista. Una volta finita la lavorazione della giornata, il suggeritore passa il copione al copista, il quale, nottetempo, ricopia le correzioni a penna in bella copia, per esempio ponendo un foglietto incollato sopra ad una frase pasticciata e riscrivendovela in grafia chiara oppure cancellando con la gomma una modifica e riportando la nuova versione a penna in modo pulito. Così, il giorno dopo, alle prove, il *manuscrit du souffleur* è corretto per bene e si può continuare la preparazione dello spettacolo seguendo lo stesso *iter* della *répétition* precedente. Alla fine del processo, il testo per la scena è sempre parecchio diverso dal manoscritto di partenza ossia dall'autografo. Possono essere tagliati atti interi o cassate parti più piccole, possono essere modificate parole o frasi, o essere aggiunte delle battute. Capita anche che siano corrette le didascalie che suggerivano una certa ambientazione, un dato movimento dei personaggi, una determinata luce, ma questo di solito non veniamo a saperlo dal copione del suggeritore, poiché non vi è trascritta quasi nessuna didascalia: sono mantenute solo quelle che possono servire al suggeritore per orientarsi; la gran parte è cassata per non confonderne la lettura, perché lui possa suggerire le battute e non essere distratto da parole che non devono essere pronunciate. Alcuni emendamenti al copione del *souffleur* sono introdotti talvolta anche nel corso delle repliche perché non di rado Hugo,

⁵³ Cfr. Thibaut Thibaut, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, pubblicato a puntate nel «Journal des comédiens» alle date: 18, 20, 23, 25, 27 e 30 décembre 1830; 6, 13 janvier, 20 février, 6, 13, 17 mars, 3 avril, 28 juillet, 4 septembre 1831. Il *Manuel* tratta anche delle prove “a tavolino” in generale, non in riferimento allo specifico caso di Hugo.

come molti altri registi dell'epoca, alla verifica di fronte al pubblico si accorge di lungaggini, oscurità o debolezze.

L'edizione critica di *Hernani*, condotta da Evelyn Blewer⁵⁴, e quella di *Angelo*, curata dalla sottoscritta⁵⁵, testimoniano le correzioni intervenute tra manoscritto autografo e copione con qualche indicazione anche sul momento in cui questi cambiamenti sono stati introdotti. Per la verità, il lasso di tempo in cui le modifiche sono intervenute è definibile in modo abbastanza largo e non troppo o non sempre puntuale.

Se i *comédiens* sono tenuti a rispettare le scelte testuali dell'autore, siano esse sovrapponibili alla versione edita o meno, è anche perché in Francia, ben diversamente da quanto accade in Italia nello stesso periodo, sin dal 13 gennaio 1791 esiste un diritto di rappresentazione dei testi teatrali, che nel corso degli anni viene via via aggiustato a favore dei drammaturghi, e che prevede che «la rappresentazione di un'opera drammatica, stampata o no», debba «essere autorizzata dall'autore»⁵⁶. Una volta «ricevuto» definitivamente un testo da una *troupe*, il drammaturgo, «può [...] farvi le correzioni che giudica convenienti»⁵⁷, purché non lo stravolga, ma altrettanto non è permesso ad altri: «non è più facoltà dei direttori» né di diversi rappresentanti del teatro «esigere dagli autori alcuna correzione», un principio secondo Vivien e Blanc «fondato sulle regole più positive e più elementari del diritto»⁵⁸ e che va applicato «ad ogni specie di impresa di teatro, quali che ne siano la forma e l'organizzazione»⁵⁹.

Agli scrittori interessa certo il risvolto economico della questione, ma anche che le loro *pièces* siano messe in scena senza che siano ritoccate, come spesso accadeva. Lo dimostra, ad esempio, una petizione di Beaumarchais, rivolta al Comité d'Instruction Publique de la Législative, data 23 dicembre 1791:

Volli approfittare del successo di una delle mie opere che si desiderava recitare in provincia per lavorare alla riforma del più grande degli abusi, quello di rappresentare le opere senza pagare gli autori. Risposi ai richiedenti del *Mariage de Figaro* che non lo avrei fatto stampare e che non ne avrei permesso la rappresentazione in provincia, se non quando i direttori delle *troupes* si fossero sottomessi con un atto a pagare, non solo a me, ma a tutti gli autori viventi, la stessa retribuzione di cui essi godevano nella capitale.

Che fecero allora i direttori? Fecero scrivere la mia povera *pièce* mentre la si rappresentava; la

⁵⁴ Evelyn Blewer, *La campagne d'"Hernani": édition du manuscrit du souffleur*, Eurédit, Saint-Pierre-du-Mont 2002.

⁵⁵ Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, cit.

⁵⁶ Paul Olagnier, *Le Droit d'Auteur*, Librairie générale de droit & de jurisprudence, Paris 1934, t. II, p. 61.

⁵⁷ Auguste Vivien, Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, cit., p. 274.

⁵⁸ Ivi, p. 263.

⁵⁹ Ivi, p. 266.

fecero stampare seduta stante, con tutte le bestialità, con tutte le sozzure e le scorrettezze che i loro assai maldestri copisti vi avevano inserito dappertutto; poi la rappresentarono così sfigurata nei teatri di provincia. [...] Me ne lamentai con i nostri Ministri [...]. La mia domanda non ebbe alcun successo [...].

Alcuni direttori di provincia vennero a domandarmi di rappresentare la mia vera opera. Esposi loro le mie condizioni. Quelli di Marsiglia, Versailles, Rouen, Orléans, ecc. le accettarono senza tergiversare.⁶⁰

Anche al rispetto del testo licenziato dall'autore mirano le leggi promulgate a partire dal 1791. Soprattutto alle battaglie di Beaumarchais, com'è noto, si deve la normativa del 19 luglio 1793, in cui agli scrittori vengono riconosciute maggiori garanzie relativamente al diritto di rappresentazione. I principi che la reggono – scrive Paul Olgner nel 1934 – «sono applicati ancora ai nostri giorni»⁶¹.

Il diritto d'autore viene ad essere tutelato così attentamente, che persino quando si vende il testo, è vietato «cambiar[lo], riprogettar[lo], aumentar[lo] con intercalari» o «ridurlo facendo tagli. Il teatro che abbia acquistato un'opera drammatica può» al massimo «farvi i tagli che la rappresentazione ha indicato come necessari»⁶².

A conferma del rispetto della partitura drammaturgica osservato dagli attori, viene quanto scrive Thibaut nel prezioso *Manuel du souffleur* (1830-'31), quando osserva che nei teatri reali gli interpreti sanno perfettamente a memoria le parti, sicché il lavoro del *souffleur* è molto leggero⁶³. Che altro può significare questo se non che lo memorizzano secondo il dettato prescritto dal poeta? Tanto più che Thibaut aggiunge che i *comédiens* di provincia si riconoscono subito, perché improvvisano, non fanno mai la parte «alla lettera» e «snaturano» le «intenzioni reali dell'autore» (evidentemente differiscono da quelli della capitale, che non improvvisano, ma recitano «alla lettera» e non corrompono le «intenzioni dell'autore»)⁶⁴. Sarebbe pretestuoso sostenere la presenza di una contraddizione tra la libertà dei *metteurs en scène* autori anche del testo di modificare durante le prove il dettato concepito «a tavolino» e la loro aspirazione a far rispettare ad altri eventuali allestitori il testo a stampa. È evidente, infatti, che le due questioni

⁶⁰ *Pétition à l'Assemblée nationale par Pierre-August Caron Beaumarchais, contre l'usurpation des propriétés des Auteurs, par des Directeurs de Spectacles: lue par l'Auteur, au Comité d'Institution publique, le 23 Décembre 1791*, De l'Imprimerie de Du Pont, [Paris 1791], pp. 13-15.

⁶¹ Paul Olgner, *Le Droit d'Auteur*, cit., t. II, p. 72.

⁶² Auguste Vivien, Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, cit., pp. 303-304. Un'antologia di leggi, decreti e regolamenti di materia teatrale tra 1699 e 1829 è pubblicata ivi, pp. 333-422.

⁶³ Cfr. Thibaut Thibaut, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, in «Journal des comédiens», 18.12.1830 (chapitre I: *Introduction – Utilité du Souffleur – Qualités requises pour exercer*), pp. 1-2; riferimento a p. 2.

⁶⁴ Ivi, 6.3.1831 (chapitre VIII: suite), pp. 2-4; citazione a p. 3.

rientrano in due campi diversi: da un lato, l'ambizione di creare un proprio spettacolo "ideale", dall'altro il desiderio, ovviamente utopico, che quell'ideale, almeno per quanto riguarda la partitura verbale, sia rispettato dagli altri.

Oltre a pretendere la fedeltà alla "superficie" del testo, Hugo, come gli altri autori-registi dell'epoca, esige dalla compagnia l'osservanza di una precisa trama fonetica e gestuale, a volte spiegando, durante le prove, come desideri sia realizzata una certa azione o sia risolto un dato movimento, al fine di rendere una determinata sfumatura del carattere di una *dramatis persona* o un significato nascosto. A dimostrarlo, oltre a tutti gli argomenti offerti nei capitoli a seguire, risultano utili le note di messinscena per la prima di *Marie Tudor* di Hugo alla Porte-Saint-Martin, di cui si conservano appunti senza dubbio dettati dall'autore, benché – osserva Anne Ubersfeld – scritti concretamente dalla mano dell'amante-attrice Juliette⁶⁵. Questi appunti, posti alla fine dell'autografo di *Marie Tudor*⁶⁶, dopo il testo del dramma, come scrive Marc Blanchard, sono «annotazioni prese alle prove, critiche e consigli agli attori»⁶⁷. Evidentemente, per non fermare troppo di frequente le *répétitions*, Hugo detta all'attrice, seduta accanto a lui, qualche veloce promemoria e, una volta interrotta l'esecuzione, sulla base di quelle annotazioni, fornisce indicazioni agli interpreti per migliorare l'esecuzione, sicuramente argomentando e spiegando in modo più esaustivo le poche parole scritte. Decriptando la grafia non facilmente comprensibile di Juliette, troviamo prescrizioni gestuali come: «Delafosse faccia un gesto espressivo», «Carte gettate male», «Jane faccia più sforzi sulla porta», «Lockroy mostri le carte», «M^{lle} [Georges] fa male il gesto della tavola», «Pugnale mal eseguito». Possiamo poi rintracciare indicazioni vocali e di articolazione verbale quali: «Si deve sentire meglio la parola morte», «Monsieur Delafosse dica le sue confidenze più *a parte* alla regina», «Gilbert parli meno alto all'orecchio di Fabiani», «Dire più chiaramente *Parliamo d'altro*», «Non si sente *Oh no! Abbiate pietà di me, Gilbert!*», «Ah, è tutto quel che voglio! più marcato dalla regina». Diversi consigli riguardano l'intenzione di uno o più personaggi: «Il monologo di Monsieur Provost più distaccato», «Durante l'atto Gilbert s'illumini a poco a poco», «I paggi spaventati», «*Figlio di un calzolaio* con più trionfo». Capita anche, naturalmente, che Hugo corregga un attore che non ha rispettato il testo prescritto, come sembra di capire, ad esempio, dal se-

⁶⁵ Cfr. Anne Ubersfeld, *Hugo metteur en scène*, in *Victor Hugo et les images*, colloque de Dijon, [19 et 20 octobre 1984], textes réunis par Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Aux Amateurs de Livres, Dijon 1989, pp. 168-183; in particolare, p. 174.

⁶⁶ Manoscritto autografo di *Marie Tudor* conservato nella Bibliothèque Nationale de France, Parigi, site Richelieu, Département des Manuscrits, collocazione: Naf 13385, cc. 144r.-149v.

⁶⁷ Marc Blanchard, "*Marie Tudor*". *Essais sur les Sources du Drame avec des notes inédites de Victor Hugo*, Boivin et C^{ie}, Paris 1934, p. 93.

guente appunto: «Consigliare a Valmore di rileggere tutto bene»⁶⁸. Giusto per intendere un po' meglio alcune delle frasi riportate, si può ricordare che Lockroy interpreta il personaggio di Gilbert, M^{lle} Georges è la Regina Marie, a Delafosse è assegnata la parte di Fabiano Fabiani, a Provost spetta quella di Simon Renard, Valmore recita il personaggio dell'Ebreo⁶⁹.

Nel lavoro con gli interpreti Hugo non si occupa solo dei singoli, ma anche dell'*ensemble*, ossia dei rapporti tra loro, della loro interconnessione, e lo fa definendo sia gli spostamenti nello spazio, quindi la loro relazione fisica, sia le loro intenzioni, che devono essere compatibili con quelle degli altri membri del *cast*. Stabilisce, in altre parole, tanto i nessi materiali quanto quelli interiori, psicologici. Talvolta inserisce anche scene di massa, a cui dedica una cura piuttosto attenta (un caso particolarmente interessante è costituito dalla scena nella cappella mortuaria di Carlo Magno nell'*Hernani*). Tutto è deciso nei minimi dettagli, nulla è lasciato all'improvvisazione nel prodotto finale. Qualche appunto al riguardo si trova, ancora, nelle indicazioni agli attori poste in fondo all'autografo di *Marie Tudor* cui si è già fatto riferimento. Per esempio, «Secondo atto. Tutti i figuranti meno freddi», oppure «Tutti quelli che assistono hanno l'aria di ghiaccio» (ma, per la verità, nel secondo esempio è dubbia la scena a cui Hugo si riferisce, sicché può essere che non alluda ad un gruppo di comparse, ma ad alcuni personaggi)⁷⁰.

I coefficienti drammaturgico e attorico, però, sono solo due dei tanti aspetti di cui Hugo si occupa. Prima di tutto è attento all'architettura teatrale in cui lo spettacolo è collocato, come dimostra un episodio svoltosi nella Salle Ventadour in fase di restauro per essere riaperta, nel 1838, come Théâtre de la Renaissance:

Arrivando, una volta Victor Hugo vide falegnami e tappezzieri occupati a separare in poltrone le panche del *parterre*. Anténor Joly gli spiegò che il teatro, vista la sua situazione, non poteva contare sul pubblico dei *boulevards*, che la sua clientela sarebbe stata quella alla moda e l'alta borghesia, che bisognava dunque fare un teatro comodo e ricco. Victor Hugo rispose che la gente alla moda avrebbe avuto le poltrone d'orchestra e i palchi, ma che voleva si lasciassero al pubblico popolare i suoi posti, vale a dire il *parterre* e le gallerie; che quello era per lui il pubblico vero, vivente, impressionabile, senza pregiudizi letterari [...]; che quel pubblico non aveva l'abitudine di rinchiudersi e isolarsi nella sua poltrona, che era tanto più ardente, intelligente e contento quanto più era stipato, mescolato, confuso, e che, quanto a lui, se gli fosse stato tolto

⁶⁸ Manoscritto autografo di *Marie Tudor*, cit., cc. 144r.-149v.

⁶⁹ La distribuzione completa della prima messinscena di *Marie Tudor* si trova, ad esempio, in Victor Hugo, *Œuvres. Drames*, vol. VI, Renduel, Paris 1833, p. 2: Marie, Reine: M^{lle} Georges, Jane: M^{lle} Juliette, Gilbert: Lockroy, Fabiano Fabiani: Delafosse, Simon Renard: Provost, Joshua Farnaby: Valmore, un Ebreo: Chilly, Lord Clinton: Auguste, Lord Chandos: Monval, Lord Montagu: Tournan, Maître Eneas Dulverton: Delaistre, Lord Gardiner: Héret, un Carceriere: Vissot; Signori, Paggi, Guardie, il Boia.

⁷⁰ Manoscritto autografo di *Marie Tudor*, cit., cc. 149r.-149v.

il suo *parterre*, avrebbe ritirato la *pièce*.⁷¹

Eccellente pittore, Hugo dedica speciale attenzione e attribuisce grande importanza alle scenografie⁷². Non di rado, come si vedrà, i primi bozzetti sono disegnati da lui; poi però, spesso i *décors* – perlopiù tridimensionali e praticabili – sono molto diversi dallo schizzo di partenza, il che fa pensare che Hugo discuta con gli scenografi e si accordino su vari cambiamenti in base al significato che Hugo intende far rivelare all’ambiente, un senso non di rado diverso da quello pensato “a tavolino”. Il risultato finale, comunque, deve rispondere alle idee del *metteur en scène*.

Lo stesso dicasi per i costumi. Come spiega uno studio di Olivia Voisin, fondato anche sull’esame delle pratiche correnti quanto meno alla Comédie-Française, era d’uso, all’epoca, che i disegni dei pittori fossero impiegati molto più che in passato per guidare nella scelta dei costumi dentro ai guardaroba o al magazzino⁷³. Detto in altri termini, un artista veniva incaricato di disegnare i costumi come avrebbero dovuto essere, dopo di che gli attori principali facevano realizzare il proprio da un sarto oppure cercavano l’abito più simile a quello concepito dal pittore nel loro guardaroba personale – che, per contratto, dovevano possedere – o nel magazzino del teatro, magari mettendo assieme pezzi di provenienze diverse e “facendo aggiustare” l’effetto⁷⁴. Le vesti degli attori minori e dei figuranti, invece, erano sempre un onere del teatro.

Varie fonti riportate nei capitoli a seguire dimostrano che Hugo interviene anche sulle luci e le musiche, impartendo istruzioni agli illuminotecnici e al compositore. Relativamente ad entrambi i coefficienti, troviamo un paio di annotazioni utili negli appunti presi durante le prove di *Marie Tudor* a cui abbiamo già fatto riferimento. Per esempio, Hugo fa scrivere come promemoria: «Che si faccia buio all’ingresso di Joshua»⁷⁵, un appunto utile a confermare che è lui a decidere se in un certo momento dell’azione ci sia bisogno di una luce alta o bassa e di che tipo. E sul dettato sonoro troviamo, nello stesso manoscritto di *Marie Tudor*, appunti come:

⁷¹ Victor Hugo raconté par Adèle Hugo, cit., p. 581.

⁷² Sulla pittura di Hugo, cfr. il catalogo della mostra tenuta a Venezia, alla Galleria d’Arte Moderna Ca’ Pesaro, nel 1993 (13 marzo-23 maggio): *Victor Hugo pittore*, Mazzotta, Milano 1993.

⁷³ Olivia Voisin, *Splendeurs et misères du costume de scène. La Comédie-Française dans un siècle romantique (1799-1897)*, in Centre national du costume de scène et de la scénographie, [sous la direction d’Agathe Sanjouan], *L’art du costume à la Comédie-française*, exposition du 11 juin au 31 décembre 2011, Bleu autour, Paris 2011, pp. 29-48; in particolare, p. 35.

⁷⁴ Oltre all’articolo citato alla nota precedente, cfr. Anne Queguiner, *Les pratiques du costume de théâtre (fin XVII^e-XIX^e siècle)*, in Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue (sous la direction de), *Art et usages du costume de scène*, Lampsaque, Vignon 2007, pp. 201-214.

⁷⁵ Manoscritto autografo di *Marie Tudor*, cit., c. 146v.

«Musica troppo alta sul [parola illeggibile]»⁷⁶. Il termine che non siamo riusciti a decriptare era senza dubbio una prescrizione sul punto dello spettacolo in cui il volume della musica andava abbassato. In quanto *metteur en scène*, insomma, Hugo ha l'ultima parola su ogni coefficiente scenico. Succede non di rado che gli attori, gli scenografi o i disegnatori dei costumi suggeriscano qualche soluzione, ma questa viene accolta solo laddove Hugo dia il proprio benestare.

Ciò vale anche per vari altri drammaturghi-*metteurs en scène* parigini del tempo. Lo conferma il prezioso *Traité de la législation des théâtres*, riferendosi alla generale situazione del periodo, non ad un teatro specifico:

L'autore [...] deve assistere alle prove, può dare agli attori gli avvertimenti che gli paiono convenienti, prescrivere i cambiamenti che la messinscena gli dimostri essere vantaggiosi e, su tutti questi punti, i suoi pareri devono essere seguiti. Tutto ciò che concerne l'esecuzione della sua opera, i mezzi di produrla, l'interpretazione dei suoi pensieri, gli appartengono personalmente; è il suo diritto più intimo.⁷⁷

Il ruolo direttivo dell'allestimento nelle sue varie componenti detenuto da chi ha scritto la *pièce* è confermato da un'importante dichiarazione firmata da alcuni drammaturghi, fra i quali Hugo. Il documento si sofferma soprattutto sull'esigenza di una stretta collaborazione tra poeta e scenografo. Se la fonte risale al 1839, è vero, però, che si precisa come l'attività congiunta delle due figure sia prassi comune, di tradizione. Si è costretti a ribadirlo a causa di un ingiustificato divieto imposto dalla commissione dei teatri reali agli scenografi attivi all'Opéra di accedere al palcoscenico, divieto che li obbliga a rivolgersi al tribunale per riacquisire il diritto contestato. A loro sostegno interviene, come si diceva, un gruppo di scrittori. Leggiamo solo il passo della loro arringa a noi più utile:

Quando si tratta di montare un'opera drammatica, è sulla scena che l'autore dell'opera e lo scenografo si incontrano per fissare la composizione della scenografia; è ancora sulla scena che si riuniscono per piantare la scenografia eseguita, per disporne le diverse parti secondo l'intenzione del poeta e la necessità dell'opera; infine, è là che il pittore può concertare col macchinista il movimento [*jeu*] della scenografia e la disposizione dell'illuminazione. [...] L'opera dramma-

⁷⁶ Ivi, c. 149r.

⁷⁷ Auguste Vivien, Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, cit., p. 277. Un paio di decenni dopo, Lacan e Paulmier sono molto meno perentori: «È un diritto [...] che non può essere negato all'autore quello di essere presente alle prove della sua opera, di fare le sue osservazioni sull'interpretazione degli attori, di iniziarli al suo pensiero per renderne più fedele l'espressione, e infine di comunicare le sue idee sulla scenografia e sui costumi. L'autore può dare su tutto questo i suoi consigli, ma non può forzare a seguirli» (Adolphe Lacan, Charles Paulmier, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, cit., t. II, pp. 115-116). Di fatto, nei teatri parigini in cui si rappresenta il dramma romantico, negli anni Trenta (ma probabilmente già prima e anche negli anni Quaranta) le cose stanno diversamente, poiché al drammaturgo è riconosciuto il diritto di imporre le soluzioni sceniche da lui ritenute più appropriate.

tica esige il concorso di più arti, e conseguentemente la presenza sulla scena di tutti gli artisti che si sono riuniti per eseguirla. La necessità per gli autori e gli scenografi di incontrarsi sulla scena è passata nelle loro abitudini e nelle tradizioni del teatro. Così noi affermiamo che l'uso ha consacrato il diritto rivendicato dagli artisti scenografi dell'Opéra, e diciamo che la pretesa contraria sarebbe funesta per l'arte drammatica in generale, rendendo del resto impossibile ogni progresso nell'arte dello scenografo.⁷⁸

Un sunto delle fasi di preparazione di una *mise en scène* è offerto da Jouslin de la Salle, direttore della Comédie Française fra il giugno 1833 e il gennaio 1837. Benché la testimonianza risalga al 1860, è pressoché certo che si riferisca anzitutto agli anni in cui dirige la Comédie e che la descrizione sia analoga in riferimento a molti teatri parigini dell'epoca:

Il pubblico non immagina l'immensità di lavori, il numero di prove, le scenografie, gli accessori, tutti i dettagli minuziosi, necessari, indispensabili per mettere in scena un'opera nuova. Macchinisti, falegnami, incollatori, tracciatori, disegnatori, pittori, costumisti si mettono all'opera. Che dispendio di spirito, di tempo e di denaro! Che fatica bisogna fare per un mese, due mesi, tre mesi, per procurare al pubblico un divertimento di qualche ora!

Si inizia a studiare la *pièce*. Le prime prove hanno luogo nel ridotto, attorno a un tavolo, e gli attori hanno in mano la loro parte. Là l'autore fa le prime correzioni.

Quando gli attori sanno più o meno le parti, ci si sposta in teatro, dove la luce fioca di qualche lampada non consente più loro di leggere il copione; occorre dunque che si abituino a provare a memoria. Il suggeritore sta ad un tavolino in scena, poiché ad ogni istante si operano ancora tagli o cambiamenti. I personaggi sono introdotti in scena, si indica ad ognuno il posto adatto. Tutto viene previsto e combinato: le entrate, le uscite, gli spostamenti, gli incontri, in poche parole tutti i movimenti richiesti dalla situazione. È quanto si definisce *mise en scène*.

Questa prima *mise en scène* si fa senza scenografie. Una volta che la *pièce* è memorizzata, che l'autore ha dato tutte le indicazioni e le sue intenzioni sono state afferrate dagli attori, che il gesto, la dizione e le intonazioni sono regolate e fissate ed il copione è reso conforme al manoscritto riportato dalla censura, vengono le scenografie, gli accessori, l'illuminazione, le prove d'assieme e infine la prova generale. La scena allora è occupata unicamente dagli attori; si ostentano le *toilettes*, tutti sono al loro posto. Nella sala si trovano l'autore e alcuni amici che lui ha il diritto di portare, il direttore, gli artisti del teatro che non appaiono nella nuova *pièce*, e l'ispettore della Commissione censoria, incaricato di verificare se i cambiamenti indicati sono stati strettamente eseguiti. Solo dopo questa prova la *pièce* è autorizzata.

A volte viene fatta un'ultima prova con i costumi completi, cosa che capita molto raramente al Théâtre-Français.⁷⁹

Che la macchina teatrale illustrata sia quella dei decenni precedenti il 1860 e che valga per

⁷⁸ *Justice Civile. Cour Royale de Paris (1^{re} chambre). (Présidence de M. Seguier, premier président). Audience du 9 mars*, in «Gazette des Tribunaux», 10.3.1839, pp. 475-476; citazione a p. 475. La sentenza del tribunale e le interessantissime discussioni che la precedono sono proposte più esaurientemente in Cristina Grazioli, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 95-98.

⁷⁹ Jouslin de La Salle, *Souvenirs sur le Théâtre-Français (1833-1837)*, Annotés et publiés par Georges Monval et Maurice Fleury, Paul, Paris 1900, pp. 104-105. La prima edizione risale al 1860, tre anni prima della morte dell'autore (ivi, p. 1).

quasi tutti i teatri parigini è attestato dal *Manuel du souffleur* di Thibaut, uscito nel 1830. La prima operazione svolta per allestire uno spettacolo – vi troviamo scritto – è la serie delle letture “a tavolino”, fondamentali per impostare sin da principio un’interpretazione unitaria del testo. Seguono le *répétitions* vere e proprie: «Vi sono vari tipi di prove: I. la collazione delle parti, II. la prova preparatoria nel *foyer*, III. la *mise en scène*, IV. la prova di memoria e d’insieme, V. la prova generale, e VI. la prova parziale»⁸⁰. Thibaut passa quindi a descrivere le varie fasi, ciascuna delle quali non dura affatto una sola giornata, come potrebbe indurre a far pensare l’uso del singolare. Saltiamo i primi due momenti e soffermiamoci sul terzo, che, pur focalizzato sul lavoro del suggeritore, offre informazioni preziose su vari aspetti:

Il suggeritore è utile a partire dalla *mise en scène*. Tuttavia ciò dipende dalle abitudini di chi è incaricato di montare l’opera, compito assai faticoso e che compete o all’autore, o al *régisseur-général*, o ad uno dei direttori o amministratori il cui talento a questo riguardo sia provato e riconosciuto. Se questa persona vuole tenere il copione e fare da sé le modifiche che sopravvengono nel corso delle prove, la presenza del suggeritore non è necessaria. In caso contrario urge. Si predispongono a teatro, per queste prove, un tavolo e uno scrittoio provvisto di candele se la sala è buia.

Non si può immaginare come un copione cambi aspetto quando ha subito una *mise en scène* accurata. Vi sono tagli, rinvii, trasposizioni, cambiamenti di frasi, di parole, di pensieri, di espressioni; vi sono scene interamente snaturate, rifatte e riscritte parola per parola; a volte vi sono atti da comporre e ricopiare interamente [...].

Le prove di *mise en scène* sono dunque le più penose per il suggeritore, poiché ad ogni istante è obbligato ad operare sul suo copione e sulle parti degli attori le modifiche decise e non sempre irrevocabili [...]. Occorre che il suggeritore scriva molto in fretta [...].

Fortunatamente la *mise en scène* comporta continuamente difficoltà vantaggiose per il suggeritore. Si rifà un’entrata o un’uscita; si chiede al macchinista di aggiungere un praticabile; si deve aspettare un accessorio; un gioco di scena muto non è stato abbastanza espressivo e si ripete quattro, cinque, sei volte finché l’esecuzione non è perfetta; l’autore comunica all’artista un’intenzione, ecc. ecc. Tutte queste piccole pause, che si rinnovano di frequente, allungano, certo, la seduta, ma danno respiro al suggeritore intelligente [...]. Quando Guilbert de Pixérécourt montò il suo *mélodrame* intitolato *Le Fanal de Messine* al Théâtre de la Gaîté, si repeté cinquantadue volte, senza soluzione di continuità, l’azione di ritirare dal *bouquet* di Phrosine il biglietto che lei vi aveva posto per Mélidore (atto II, scena VIII).

Le prove di memoria e d’insieme sono quelle che si svolgono a teatro quando la *pièce* è interamente stabilita, per fissare la memoria, assicurare l’esecuzione perfetta e mantenere gli artisti in esercizio fintantoché si portano a termine le scenografie, i costumi, ecc. Quando gli autori sono minuziosi, queste prove comportano ancora qualche leggero cambiamento nel dialogo o nell’azione.⁸¹

Il passo merita una pausa di riflessione. Non solo conferma che la prassi è di far dirigere le

⁸⁰ Thibaut Thibaut, *Manuel du souffleur*, cit., 30.12.1830 (chapitre VI: *Des Répétitions*), pp. 2-4; citazione a p. 2.

⁸¹ Ivi, p. 3.

prove ad una persona diversa da un attore, non di rado l'autore; il *Manuel du souffleur* ci induce anche a sottolineare come il fatto che il copione del suggeritore di una prima non sia steso dalla mano dell'autore non sia per nulla il segno di una sua estraneità alla specifica partitura testuale. Al contrario, a lui si deve in molti casi la paternità, i copisti non facendo altro che trascrivere quanto avviene in sede di prove, ossia quanto deciso dal drammaturgo-*metteur en scène*, magari su suggerimento degli attori⁸², sicché il copione va considerato con la massima attenzione. Le edizioni critiche dei testi drammaturgici sono state condizionate per decenni da un presupposto di matrice letteraria oggi inaccettabile, che ha indotto a trascurare i *manuscripts du souffleur*, quando è ormai noto che essi offrono talvolta una versione fondamentale di un testo; anzi, in diversi casi, la versione fondamentale è assolutamente autoriale. Infine, il passo sopra citato dal *Manuel du souffleur* convalida la tesi che chi presiede alle *répétitions* vigila anche sui gesti, le azioni e le intenzioni degli attori.

Le operazioni descritte erano già teorizzate e concretamente messe in atto da Guilbert de Pixérécourt negli allestimenti dei suoi *mélodrames* nel primissimo Ottocento:

Occorre che l'autore drammatico sappia mettere in scena di persona la sua *pièce*. Ciò è della massima importanza. [...]

Senza dubbio sono stato debitore della metà dei miei successi alla cura minuziosa e severa con cui ho costantemente sovrinteso alle prove, ma ho anche avuto il vantaggio di comporre da solo tutte le mie *pièces*: ne risulta un *ensemble* che non si può ottenere da molti collaboratori separati e spesso lontani l'uno dall'altro da grandi distanze. *Occorre un solo e identico pensiero nella composizione, nella confezione e nell'esecuzione completa di un'opera di teatro.* [...]

Una *pièce* di teatro non può essere ben pensata, ben fatta, ben dialogata, ben provata, ben recitata, che sotto gli auspici e mediante le cure di *un solo uomo*, che ha lo stesso gusto, lo stesso modo di giudicare, lo stesso spirito, lo stesso cuore e la stessa opinione.

Per trent'anni ho lavorato da solo, e così le mie opere generalmente sono riuscite. A partire dal 1830 sono stato forzato [...] ad associarmi contro la mia volontà con alcuni confratelli. Che ne è derivato? solo pallidi successi. Non c'è più *il pensiero di una sola persona*, non c'è più una sola fonte, tutto è in disaccordo.⁸³

Tutti i coefficienti scenici esprimono, collaborando a definire questo pensiero: gli attori non si limitano a dare voce al testo, ma ne scelgono un'interpretazione che, nel caso di nostro interesse, è quella esposta loro da Hugo e su cui ineluttabilmente essi mettono del proprio, offrendo dunque, nei gesti e nelle modalità vocali, un significato ellittico, che il copione contiene in potenza ma non in modo esplicito. Disvelano, cioè, attraverso i movimenti e le inflessioni fo-

⁸² Cfr. Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, cit.

⁸³ Charles Guilbert de Pixérécourt, *Dernières réflexions de l'Auteur sur le Mélodrame*, in Charles Guilbert de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Slatkine, Genève 1971 (réimpr. de l'éd. de Nancy, 1841-1843), t. IV, pp. 493-499; citazione alle pp. 495-497. I corsivi sono nostri.

netiche, ciò che sta sotto al dettato scritto. Scenografie, costumi, luci ed eventuale musica non sono la mera illustrazione di quanto offerto nelle didascalie, ma, nella loro realizzazione materiale, dischiudono l'immateriale: un tracciato intangibile assai più articolato, ricco, profondo di quello manifestato (o, meglio, *non* manifestato) da una brulla didascalia.

I diversi coefficienti scenici sono interrelati, ciascuno esprimendo una certa declinazione, un dato aspetto, una determinata sfumatura del pensiero complessivo. Alla Porte-Saint-Martin grandi drammaturghi-registi come Hugo aggiungono spesso anche la componente musicale, utile ad imprimere un particolare ambiente emotivo, a rafforzare una tonalità sentimentale, a sottolineare una tragedia, ad introdurre l'idea del pericolo e così via, in modo simile a quanto accade nel *mélo*.

Hugo, Vigny, Dumas *père* e altri agiscono sulle varie componenti dello spettacolo, per mezzo degli artisti collaboratori, da un lato con una sapienza panoramica che abbraccia il tutto, dall'altro con la capacità miniaturistica dell'orafo. In altri termini, lavorano in grande, coordinando e facendo esprimere tutti i coefficienti scenici, dei quali curano l'interdipendenza, e si occupano contemporaneamente del dettaglio con l'attenzione del cesellatore.

Come è scritto, ad esempio, nella prefazione al *Cromwell*, il prodotto scenico realizzato dai registi romantici non ha mai una natura realistica: è, sì, uno specchio su cui si riflette la natura, ma non uno specchio comune, una superficie piatta e senza rilievo, che ripete fedelmente la realtà. È, invece, concavo e, in quanto tale, capace di condensare i colori e, così, di vivificarli e – andrebbe aggiunto – in questo specchio si riflette anche la prospettiva dell'artista⁸⁴. Se la superficie della *mise en scène* appare simile all'ambiente e alle persone del "reale", questo strato epidermico sottende sempre significati di molto eccedenti. Pensiamo sinteticamente, a titolo esemplificativo, alla prima messinscena del *Chatterton* di Alfred de Vigny, in cui gli spostamenti lungo l'asse verticale, compiuti mediante una scala posta quasi al centro del palcoscenico, spettano solo ai personaggi eletti, nobili, superiori e ne manifestano la natura spirituale ed elevata, di contro ai movimenti compiuti sull'asse orizzontale, destinati ai personaggi materialisti, indici della loro identità volgare e grossolana⁸⁵. Oppure ricordiamo, nella prima del *Caligula* dumasia-

⁸⁴ Sul tema, non è possibile non citare uno studio magistrale ed imprescindibile sulle teorie romantiche, benché dedicato al Romanticismo inglese e non francese, vale a dire Meyer H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Il Mulino, Bologna 1976 (I ed. in inglese: Oxford University Press, New York 1969). Solo un passo della *Prefazione*: «Il titolo del libro, *Lo specchio e la lampada*, identifica due comuni e antitetiche metafore della mente umana: l'una la paragona a un riflettore di oggetti esterni, l'altra ad un proiettore luminoso che apporta un contributo proprio agli oggetti che percepisce. La prima di queste metafore è tipica, in genere, del pensiero da Platone fino al secolo XVIII; la seconda caratterizza la concezione romantica dello spirito poetico» (p. 18).

⁸⁵ Cfr. Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, cit., pp. 167-187.

no, la differenza tra le scene “piene”, ricche, sovrabbondanti, e quelle scarse, spartane, povere: se le une sono abitate dai personaggi pagani, le altre sono destinate ai cristiani, mettendo in luce la bassa terrestrità degli uni e la natura spirituale degli altri, che non hanno bisogno di oggetti, suppellettili, beni materiali⁸⁶.

Hugo dimostra la sua lontananza dal realismo, per esempio, in un passo degno di rilievo nel quale, fra l'altro, conferma un'attenzione significativa per l'illuminazione e per l'architettura teatrale in cui lo spettacolo è collocato. Durante il restauro della Salle Ventadour prima della riapertura nel 1838, Anténor Joly gli si rivolge per averne l'approvazione ad approntare un nuovo impianto luci in cui i lumi della ribalta siano sostituiti da lampade poste in alto, capaci di offrire un effetto più naturale, meno artificioso. Hugo si sarebbe opposto all'idea, sostenendo, nel contempo, tesi suggestive ed eloquenti:

La realtà cruda della rappresentazione è in disaccordo con la realtà poetica della *pièce*, [...] il dramma non è la vita stessa, ma la vita trasfigurata in arte; [...] è dunque bene che anche gli attori siano trasfigurati, [...] che lo sono meglio dalle luci della ribalta e che questa linea di luce che separa la sala dalla scena è la frontiera naturale del reale dall'ideale.⁸⁷

⁸⁶ Cfr. *ivi*, pp. 252-265.

⁸⁷ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 580.

Capitolo I

“Hernani” e il suo Doppio (1830)

Il personaggio nascosto e il tema della specularità

Il manoscritto autografo di *Hernani*, conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, riporta le date d’inizio e di fine stesura – rispettivamente il 29 agosto e il 24 settembre 1829 – precisate da Victor Hugo stesso¹. Come si constaterà, vari altri testimoni successivi restituiscono versioni riviste rispetto a questa prima redazione².

La mattina del 29 settembre l’autore spedisce agli amici l’invito a partecipare ad una lettura del dramma fissata per la sera successiva alle sette³, mentre una settimana dopo il lavoro è accolto all’unanimità dal *comité de lecture* della Comédie-Française⁴. Probabilmente a leggere la *pièce* al comitato è Hugo in persona, in quanto, secondo Dumas *père*, «legge molto bene, soprattutto le sue opere»⁵. È possibile che l’audizione alla Comédie induca il drammaturgo a

¹ La segnatura dell’autografo di *Hernani*, conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, è Ms 645. Anche in Victor Hugo, *Le manuscrit de “Hernani”*, Maisonneuve et Larose, Paris 2002.

² Cfr. Evelyn Blewer, *La campagne d’“Hernani”: édition du manuscrit du souffleur*, cit., pp. 9-182; in particolare, il capitolo intitolato *Caractères flamboyants* (pp. 17-36). Può essere utile riportare il passo seguente riferito all’autografo: «Il testo è scritto recto-verso, con l’inchiostro, sulla metà destra del foglio. La metà sinistra è servita alle aggiunte e alle nuove redazioni. Alcuni di questi interventi, come pure alcune delle correzioni e delle indicazioni di soppressione apportate alla redazione primitiva sulla metà destra, risalgono alle prove, altre al debutto della rappresentazione. Alcuni sono nettamente posteriori all’epoca che ci interessa, poiché è questo manoscritto che Hugo ha affidato all’editore Renduel nel 1836 per la pubblicazione di *Hernani* nelle sue *Œuvres complètes*. Inoltre vi sono dei segni degli stampatori corrispondenti ai fogli di stampa e alle pagine» (ivi, p. 28).

³ Cfr. ivi, p. 21.

⁴ Per l’esattezza, il registro indica il 5 ottobre (*Registre Comité de lecture*, segnatura 450, conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française).

⁵ Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, cit., vol. I, p. 1058.

qualche modifica, benché Evelyn Blewer, sulla base di una serie di indizi convincenti, ritenga che la maggioranza dei circa settanta cambiamenti introdotti precedentemente alla data della presentazione di *Hernani* alla censura siano stati apportati ancor prima del giorno dell'accettazione da parte della compagnia, soprattutto nei giorni immediatamente antecedenti⁶.

Nelle due settimane seguite all'approvazione del *comité*, il teatro consegna due copie, non pervenute sino a noi, al consigliere di stato Dominique-Armand Rives, come previsto dal regolamento censorio, e il 23 ottobre è pronto il giudizio di quattro esaminatori, cui si aggiunge il responso di Rives⁷. Il 31 dello stesso mese il testo, con le indicazioni sui tagli e le modifiche da effettuare, probabilmente è già stato reso alla Comédie, ma il 3 novembre ancora Hugo non l'ha ricevuto, non si sa per quale intoppo⁸. Di certo lo ha in mano il 6, poiché a questa data risale la sua protesta contro alcune soppressioni. Si tratta di una contestazione molto modesta, dato che si limita a chiedere il ristabilimento di sole quattro parole, evidentemente non volendo irritare i censori, con i quali aveva già avuto problemi notevoli con *Marion de Lorme*⁹, e l'11 del mese, recatosi personalmente a discutere con il ministro dell'interno, ottiene quanto desiderato in tre dei casi controversi¹⁰.

Chi si occupa di copiare il testo per il suggeritore, conservato negli archivi della Comédie-Française (Ms 647), è Pierre-Marie Masson¹¹. Che si tratti proprio del *manuscrit* per l'allestimento datato 1830 non si apprende tanto dall'indicazione a penna posta sul quaderno («primo copione del suggeritore 1830»), visto che è scritta da una mano sconosciuta, di certo diversa da quella del copista ed evidentemente tarda in quanto la stessa grafia si ritrova in un'annotazione dello stesso tipo, presente sul *manuscrit du souffleur* per la ripresa di *Hernani* nel 1867¹²; lo si capisce, invece, da una serie di prove rintracciabili lungo la consistente parte storico-filologica scritta da Evelyn Blewer e anteposta al testo del copione nella *Campagne*

⁶ Cfr. Evelyn Blewer, *La campagne d'"Hernani": édition du manuscrit du souffleur*, cit., pp. 37-51.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 24-25.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 25.

⁹ Cfr., per esempio, *Le Roman d'"Hernani"*, texte d'Anne Ubersfeld, iconographie réunie et commentée par Noëlle Guilbert, Comédie-Française – Mercure de France, Paris 1985, pp. 16-26.

¹⁰ Cfr. Evelyn Blewer, *La campagne d'"Hernani": édition du manuscrit du souffleur*, cit., pp. 25-27.

¹¹ D'ora in avanti per le citazioni dal copione del suggeritore della rappresentazione di *Hernani* datata 1830 (Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Parigi, segnatura Ms 647) si fa riferimento all'edizione critica di *Hernani* che prende come testo base il copione, contenuto in Evelyn Blewer, *La campagne d'"Hernani": édition du manuscrit du souffleur*, cit., pp. 186-382 (di qui in poi, citiamo la sezione storica antecedente la trascrizione critica del copione con Evelyn Blewer, *La campagne d'"Hernani": édition du manuscrit du souffleur*, e la trascrizione del copione con CPH).

¹² La segnatura del *manuscrit du souffleur* della ripresa di *Hernani* datata 1867, conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie Française, Parigi, è Ms 648.

d’*Hernani*”, alla quale rimandiamo¹³.

La storia, in cinque atti, che Masson ha il compito di trascrivere è piuttosto complessa. Si è a Saragozza nel 1519. Don Carlos, re di Spagna, è infatuato dell’angelica e bellissima Doña Sol. Ma la ragazza, pur promessa in sposa allo zio, l’aristocratico, ricco e vecchio Don Ruy Gomez, ama riamata Hernani, un nobile proscritto, ribelle al monarca e costretto alla latitanza.

Se nel secondo atto il Re tenta di rapire Doña Sol e l’uomo prediletto dalla fanciulla sventa il sequestro, nel terzo, ambientato nel castello di Ruy Gomez, sta per compiersi il matrimonio di Doña Sol con lo zio, quando entra Hernani travestito da pellegrino. Benché egli riveli la propria identità di bandito, il padrone di casa lo accoglie, come pretendono le regole del vivere cortese; per tutta ricompensa, dopo poco Ruy Gomez sorprende abbracciati i due innamorati. Ciononostante, all’arrivo del Re nasconde Hernani sostenendo che un ospite va sempre protetto e si rifiuta di consegnarlo a Don Carlos. Il sovrano prende allora con sé Doña Sol come “risarcimento”. Una volta fuori dal suo nascondiglio, Hernani giura al vecchio che potrà disporre in qualunque momento della sua vita or ora salvatagli: basterà suonare un corno. Quindi, assieme, i due partono per cercar di sottrarre Doña Sol al rapitore.

Quarto atto. Nella cappella funebre di Carlo Magno, Don Carlos sta aspettando il risultato dell’elezione del nuovo imperatore, che potrebbe essere (ed effettivamente sarà) lui stesso, col nuovo nome di Carlo V. Nel frattempo, nello stesso luogo si riuniscono gli uomini che cospirano contro Don Carlos, Hernani compreso, subito catturati dagli armigeri del Re, ma magnanimamente liberati dal neo Carlo V, che, sentendosi responsabile di un potere molto più vasto, decide anche di rinunciare nobilmente a Doña Sol cedendola a Hernani, cui restituisce, in aggiunta, il titolo nobiliare e i beni che gli erano stati confiscati.

Atto quinto. Terminata la festa di nozze dell’ex-proscritto con Doña Sol, i due si dichiarano il reciproco amore, quando si sente dal parco un suono di corno, seguito dall’arrivo di Ruy Gomez, che rivendica il proprio diritto sulla vita di Hernani. Il giovane lo implora di concedergli almeno quella notte, ma l’altro rifiuta. Quando Doña Sol apprende del giuramento, beve lei stessa il veleno porto dal vecchio all’amato, e poi offre al fidanzato il rimanente. I due muoiono abbracciati, e Ruy Gomez, sempre innamorato della nipote, si uccide.

Il responsabile della distribuzione di *Hernani* è senza dubbio Hugo, come provano i documenti relativi al già menzionato processo intentato nel 1837 dall’autore contro la Comédie per non aver realizzato alcune riprese pattuite di *Hernani* e *Angelo*. In questa occasione è dichiarato dalla Comédie che Hugo avrebbe definito solo la distribuzione del primo *cast* («Quanto a *Her-*

¹³ Evelyn Blewer, *La campagne d’“Hernani”*: édition du manuscrit du souffleur, cit.

nani, la distribuzione delle parti era stata fatta dall'autore»)¹⁴.

Se andiamo a leggere le biografie degli attori che di fatto recitano le parti di *Hernani*, non abbiamo sorprese sul versante femminile, poiché M^{lle} Mars-Doña Sol, come d'uso, ricopre un *emploi* di *jeune première*, mentre M^{me} Tousez, già Emilia nell'*Othello* di Vigny e nell'*Hernani* governante di Doña Sol, interpreta una parte perfettamente collocabile nel tipico ruolo di *duègne*. Assai meno "regolari" le scelte per la compagine maschile, come si può intuire anche soltanto da qualche veloce indicazione sulle parti secondarie, per lo più pressoché accessorie e in diversi casi affidate ad attori già di rilievo o che presto diverranno tali, come il *premier rôle* Edmond Geffroy, di lì a poco Chatterton nell'omonimo dramma di Vigny e nell'*Hernani* interprete di tre differenti figure di nobili¹⁵, o come Jean Menjaud, già Roderigo nell'*Othello* di Vigny e qui nelle vesti di un aristocratico e anche di un congiurato¹⁶, o ancora come il *comique* e grande pedagogo Isidore Samson, che rappresenta uno dei parecchi signori della *pièce*¹⁷.

Come si vede, alcuni attori recitano due o tre personaggi, un particolare abbastanza inconsuetto alla Comédie, la cui *troupe* è assai numerosa, comprendendo una quarantina di persone, tra *sociétaires* e *pensionnaires*, cioè tra i soci dell'azienda teatrale (*comédiens* a tempo indeterminato) e gli attori a contratto a tempo determinato. La ragione è certamente "tecnica" in prima battuta: i personaggi maschili sono molti (sedici) e gli artisti adatti a recitare il dramma non bastano, tanto più in quanto in cartellone, contemporaneamente, sono presenti anche altre *pièces*¹⁸. Ma non si deve escludere che ciò stuzzichi Hugo, il quale, in questo modo, può lavorare sull'idea, tipicamente romantica, della frammentazione dell'io; rappresentare due personaggi con lo stesso volto può essere una maniera per "mischiare" o "fondere" le personalità, per introdurre il tema del Doppio che ossessiona Hugo.

L'ipotesi assume maggiore credibilità se si considera che la mescolazione investe anche i tre eroi maschili del dramma. Si rifletta sulla distribuzione: Firmin (*Hernani*) è un *jeune premier*, Joanny (Don Ruy Gomez) è un *premier rôle* tragico dalle caratteristiche di energia, passione, intensità, che inducono a definirlo spesso un *fort premier rôle*, e che, più o meno a quest'altezza

¹⁴ *Procès d'«Angelo» et d'«Hernani»*, cit., p. 1312 (udienza del 12 dicembre 1837). La distribuzione è indicata, ad esempio, dal «*Courrier des Théâtres*» del 25.2.1830, p. 1.

¹⁵ Il Duca di Gotha, Don Francisco e Don Gusman de Lara.

¹⁶ Più precisamente, Menjaud recita i personaggi di Don Sanchez e del Primo Congiurato.

¹⁷ Nel *cast* troviamo inoltre Dumilâtre (Re di Boemia), Saint-Aulaire (Duca di Baviera), Faure (Duca di Lutzelbourg), Bouchet (Don Matias), Casaneuve (Don Juan de Haro) e Montigny (Don Gil Tellez Giron e un Montanaro).

¹⁸ Nello stesso periodo va in scena anche *Le Bourgeois gentilhomme* di Molière. Anche in questo caso, i personaggi maschili sono sedici, e tanto Montigny quanto Dumilâtre recitano due parti, come si può verificare nella distribuzione contenuta nelle programmazioni giornaliere dei teatri nel «*Courrier des Théâtres*» dei giorni limitrofi al 25.2.1830.

cronologica, cinquantacinquenne, inizia a rivestire parti di *père noble*; infine, Michelot (Don Carlos) è *marquis* o *petit maître* nella commedia. A giudicare da questa scansione, dunque, del personaggio eponimo Hugo intenderebbe accentare il volto di innamorato e di Don Carlos la leggerezza e la superficialità; più dubbio il perno attorno a cui l'autore vuol far ruotare la figura di Don Ruy Gomez. È evidente tuttavia che ogni personaggio, assai complesso e poliedrico, è poco inquadrabile nelle categorie di tradizione: Hernani è un bandito, un innamorato e un nobile, dunque, tradotto in termini di ruolo, un *traître*, come viene definito di quando in quando nella *pièce* e, nel contempo, un *jeune premier*; Don Carlos potrebbe essere un *roi* o, in alternativa, un *amoureux* traditore, alla Don Giovanni, o anche un *petit-maître* da commedia; Ruy Gomez si colloca tra il *père noble* e il *fort premier rôle*. Non vi è dubbio, dunque, che gli attori, come sempre quando sono impegnati in lavori di matrice romantica, siano costretti ad aprirsi a diverse sfaccettature, a trovare volti differenti da quelli più abituali, e che la caratteristica poliedricità dei personaggi drammatici dell'epoca scuota alle radici il sistema per *emplois*, così come, del resto, la scelta di mischiare ruoli di commedia con altri di tragedia, una conseguenza, questa, del mescolamento di situazioni comiche e tragiche (le preponderanti scene del secondo genere si alternano a quelle divertenti in cui, per esempio, l'anziana governante di Doña Sol replica al Re in principio di dramma, o in cui si propongono in tono serio motivi tipici della commedia quali il vecchio che s'innamora della giovane o lo scambio di persona).

La conformazione duplice, ambigua, variegata della triade maschile assume contorni più eloquenti quando si scopre la presenza nei due personaggi principali (e forse anche in Ruy Gomez) di un comune denominatore, nella fattispecie costituito dalla figura di Don Giovanni, una tesi che anche la teoria hugoliana contribuisce a rendere credibile, posto che nella famosa prefazione al *Cromwell*, edita nel dicembre del 1827, si parla del mitico seduttore come di un modello grottesco (e dunque da Hugo prediletto) e, in quanto tale, ricco, sfaccettato, multiforme¹⁹.

Cominciamo anzitutto a mettere in rilievo alcune componenti minori dell'*Hernani*, che da sole non basterebbero a provare la presenza di un sottotesto dongiovanneo, celato dietro il copione come dietro la prima edizione, nonostante le loro differenze. In un'ambientazione spagnola, esattamente quella in cui nasce l'eroe mitico, un uomo – più precisamente Don Carlos – penetra di notte nella stanza di una fanciulla, di nascosto, in modo tale da non essere riconosciuto, ripetendo un'azione tipica di tanti Don Giovanni a partire dalla versione di Tirso. Nel

¹⁹ Cfr. Victor Hugo, *Préface de "Cromwell"*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes* [sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa]. *Critique*, présentation de Jean-Pierre Reynaud, Laffont, Paris 1985, pp. 1-44. In particolare, p. 18.

dramma secentesco solo dopo essere giaciuta con quello che crede essere il fidanzato, Isabella gli chiede di fare luce scoprendo, così, di essere stata posseduta, invece, da Don Giovanni; inizia allora a strillare, e alle sue grida arriva il Re. Nella *pièce* di Hugo è il Re ad essere, indesiderato, nella camera di Doña Sol, questa urla quando lo scopre, ed entra il promesso sposo. In entrambi i casi, dunque, è coinvolto un re, con la differenza che da un lato ha il ruolo del difensore, dall'altro dell'aggressore, da una parte rappresenta la giustizia, dall'altra il potere prevaricatore.

La versione di Molière ispira presumibilmente la scelta di far salvare a Ruy Gomez la vita del bandito Hernani, suo rivale, che gli resta, così, debitore. Anche in Molière, infatti, un personaggio salva un proprio nemico e nella scena sono presenti dei briganti, benché, in questo caso, tali siano gli assalitori, mentre nel dramma hugoliano il brigante è l'assalito. Più in particolare, nella commedia molieriana uno dei fratelli di Elvira, ossia della donna innamorata di Don Giovanni – di nome, guarda caso, Don Carlos –, sorpreso dai fuorilegge, è nobilmente difeso da Don Giovanni, che non conosce l'identità dell'assalito, sicché in una successiva occasione proprio Don Carlos intercede presso il fratello perché non uccida chi gli ha risparmiato la morte.

Come nel personaggio dongiovanneo costituito dal Lovelace di Richardson, in *Hernani* è presente una fanciulla virtuosissima e destinata in sposa dal padre ad un uomo che non ama e decisamente “fuori luogo”: in Richardson, un essere indegno, in Hugo un vecchio zio. Lovelace, per di più, si paragona a Cromwell, eroe al quale Hugo da poco più di un anno ha dedicato un dramma famosissimo e ritiene – novello Carlo V – che avrebbe potuto essere uno dei più grandi re della terra.

Nelle *Liaisons dangereuses* la figura di Don Giovanni, di cui il libertino Valmont è un *alter ego*, si sdoppia, viene tagliata in due, nel senso che Valmont, come è esplicitamente dichiarato, possiede un ottimo senso pratico, ma la mente geniale della coppia è la marchesa di Merteuil, che ne dirige i passi, ricordando, in tal modo, il Francesco I di *Le roi s'amuse*, autore delle manovre e delle tattiche di seduzione ideate da Triboulet. Già i Don Giovanni precedenti le *Liaisons* avevano il gusto del travestimento e dunque apparivano sotto aspetti diversificati, un gusto ereditato dal libretto di Da Ponte, ma con le *Liaisons* siamo di fronte a due diversi esseri, uno dei quali incarna la testa, e l'altro il corpo della medesima figura. Il mito di Don Giovanni, dunque, inizia a confrontarsi, più da presso, con il tema del Doppio, un tema che diviene primario nel breve scritto di Hoffmann dedicato al mitico seduttore, quando il suo continuo errare da una donna all'altra viene interpretato come la ricerca dell'Ideale, sicché ciascuna delle creature femminili incontrate da Don Giovanni non è che una delle facce di un modello di perfezione. Ebbene: non solo il tema della maschera e del travestimento torna continuamente nell'*Hernani*, culminando nella finale festa in maschera per le nozze di Doña Sol e del personaggio principale, ma a nostro parere le due figure maschili centrali sono l'una il doppio dell'altra, similmente a

quanto accade in *Le roi s’amuse*, uno dei cui protagonisti, oltretutto, è Francesco I, più volte nominato nell’*Hernani* in quanto contendente di Don Carlos all’Impero (e in un caso, per di più, il suo nome si accompagna a quello di Triboulet). Più precisamente, Hernani e Don Carlos paiono incarnare aspetti diversi della stessa figura di Don Giovanni. Se è probabilmente azzardato parlare di proiezioni di un unico io, al modo dei protagonisti del monodramma, di certi drammi strindberghiani o espressionisti, si può però affermare qualcosa di analogo a quanto sostenuto in riferimento ad un testo non troppo noto di Brentano, *Die lustigen Musikanten*. Il vecchio Piast del *Singspiel* è infatti una riproduzione moderna dell’Edipo errante, ormai accatosi, mentre Rinaldo raddoppia la fisionomia del giovane Edipo, ed Eusebio rievoca l’Edipo bambino, abbandonato nel bosco e raccolto dal re di Corinto. Tre diversi personaggi (Piast, Rinaldo ed Eusebio) si spartiscono dunque le fattezze del modello mitico, incarnandone le tre età cui allude l’enigma della Sfinge²⁰.

Ad apparire per primo come una sorta di controfigura del mitico seduttore – e arriviamo, finalmente, a toccare i punti in cui più viva e perspicua si manifesta la presenza dell’ispirazione dongiovannea nel dramma hugoliano – è il giovane re Don Carlos, sin dalla prima scena impegnato ad introdursi nella camera di Doña Sol allo scopo di possederla, successivamente a rapirla per condurla nel proprio castello eseguendo, però, una manovra fallita, infine a sottrarla davvero al vecchio fidanzato. Il tutto con una leggerezza e una superficialità estreme, dimostrando ampiamente di non nutrire alcun amore per la giovane, come risulta con particolare evidenza in una battuta piuttosto triviale, rivolta a Hernani: «Offro dunque il mio amore alla signora. Spartiamocelo, vi va? Ho visto nella sua bella anima tanto amore, tanta bontà, sentimenti così teneri, che la signora ne ha sicuramente per due amanti»²¹. Come non disdegna la possibilità di condividere Doña Sol con Hernani, così non si accontenta di una donna, ma apprendiamo che di femmine ne ha sedotte più d’una.

Non appena è eletto imperatore, muta atteggiamento: riconsegna la fanciulla all’amato e, in aggiunta, si risolve ad accogliere i tratti di serietà, compostezza e autorevolezza richiesti dal nuovo ruolo. Nel momento stesso in cui Don Carlos si svincola dalla natura dongiovannea mentre Hernani riacquisisce il proprio nome e i propri titoli, l’ex-proscritto viene a chiamarsi

²⁰ Cfr. Elena Randi, *Percorsi della drammaturgia romantica*, UTET, Torino 2006, pp. 1-24.

²¹ COPH, pp. 202-203 (I, 2); Victor Hugo, *Hernani ou L’honneur castillan: drame*, Mame et Delaunay-Vallée, Paris 1830, p. 15 (I, 2). L’edizione Mame et Delaunay-Vallée, Paris 1830, è la prima, completa, di *Hernani*. Di qui in avanti, PRIH. I passi citati comuni al copione e alla prima edizione conservano la punteggiatura della *princeps*, pur con le eventuali piccole modifiche richieste dalla traduzione italiana. Ne conservano anche la grafia, quando qualche passo sia riportato in francese, e il modo di indicare il nome dei personaggi.

significativamente Don Juan²². Si è indotti dunque a pensare che il personaggio eponimo assuma le caratteristiche del mitico seduttore, tanto più se si riflette sulla sintomatica gemellarità di Hernani e Carlos, sulla quale insiste in modo convincente Georges Zaragoza, le cui considerazioni meritano, almeno in parte, d'essere segnalate.

In primo luogo, in tutti gli atti, ad eccezione dell'ultimo, i due si incontrano nello stesso posto e compiono la medesima azione, sia pure con intenzioni diverse: introdottisi illecitamente in casa di Doña Sol nell'atto d'esordio, nel successivo entrambi decidono di rapirla ed entrambi falliscono; nel terzo agiscono in modo da impedire le nozze di Doña Sol con Ruy Gomez, mentre si ritrovano per ragioni politiche nella tomba sotterranea di Carlo Magno nel penultimo atto.

Sin dal principio i due, oltretutto coetanei (hanno circa vent'anni), vengono confusi. La governante di Doña Sol infatti attende Hernani, ma entra il Re col volto coperto, e la donna, allora, che va ad aprire la porta e intuisce d'essere di fronte ad un uomo diverso da quello che sta aspettando, esclama: «Come! signor Hernani, non siete voi?»²³, una battuta decisamente comica in cui chi la pronuncia dà un nome ad un individuo che dichiara, nel contempo, non essere colui al quale quel nome appartiene. Il commento della donna è dunque un modo per evidenziare la confusione o la sovrapponibilità delle due personalità di Hernani e Don Carlos, tanto più in quanto, «contrariamente al lettore, lo spettatore non conosce l'identità dell'uomo che si è appena introdotto in scena»²⁴ e che identificherà solo diverso tempo dopo²⁵.

Alla fine del primo atto si svolge un significativo monologo di Hernani: «Oui, de ta suite, ô roi! de ta suite! – j'en suis. / Nuit et jour, en effet, pas à pas, je te suis!»²⁶. I verbi «en être» e «suivre» «giocano abilmente su una coincidenza fonica»²⁷, introducendo un'eloquente «confusione, ripresa successivamente dall'espressione: “je suis de ta suite”, e sviluppata ancora da: “Va devant je te suis”, e poi da: “Va je suis là, j'épie et j'écoute, et sans bruit / Mon pas cherche ton pas et le presse et le suit»²⁸. Oltretutto, continuando a ribadire di voler seguire il Re, Hernani evoca nello spettatore l'immagine dell'ombra.

Ai rilievi sin qui proposti se ne possono aggiungere altri di significativi, tratti soprattutto dalla seconda e dalla terza scena del secondo atto, quando, tra l'altro, finalmente Doña Sol di-

²² Cfr. Copenhaghen, pp. 338-339 (IV, 6); PRIH, p. 120 (IV, 6).

²³ Copenhaghen, p. 190 (I, 1); PRIH, p. 2 (I, 1).

²⁴ Georges Zaragoza, *Héroïsme et marginalité: le crépuscule du héros*, Éditions du Temps, Nantes 2002, p. 96.

²⁵ L'identificazione si colloca in Copenhaghen, p. 211 (I, 3); PRIH, p. 22 (I, 3).

²⁶ Copenhaghen, p. 219 (I, 4); PRIH, p. 29 (I, 4).

²⁷ Georges Zaragoza, *Héroïsme et marginalité*, cit., p. 97.

²⁸ *Ibidem*.

mostra di possedere qualche consistenza. Allorché il Re, fingendosi Hernani e dunque giocando sullo scambio di identità, cerca di rapire Doña Sol, alla battuta «Non è il tuo bandito che ti tiene; è il re!», la ragazza compie una nuova inversione delle personalità: «No! il bandito siete voi!»²⁹; e poi aggiunge: «se l'uomo nascesse dove lo pone la sua anima, se il cuore solo facesse il brigante e il re, a lui spetterebbe lo scettro e il pugnale a te»³⁰. Infine definisce l'amato «mio Hernani, mio re»³¹. Una volta arrivato, questi si premura subito di osservare che la sua rabbia lo innalza allo stesso livello del sovrano³².

Ma se i due personaggi appaiono l'uno il doppio dell'altro, è anche vero che libertino e gaudente è solo Don Carlos. Si può forse affermare che a lui spettano i tratti del Don Giovanni di stampo antico. Una volta passate le consegne a Hernani, si verifica la stessa trasmutazione avvenuta nell'eroe leggendario, quando, nel Romanticismo (e più specificamente nelle opere di Mérimée, Zorrilla o Dumas *père*, alle prime due delle quali *Hernani* si avvicina anche quando si allude ad un funerale, presagito, del protagonista³³) si trasforma in un essere capace di redenzione grazie all'amore di una donna angelicata.

La terza figura portante del dramma, Don Ruy Gomez, è, dal canto suo, sotto molti aspetti assimilabile al Convitato di pietra, pur presentando caratteristiche *sui generis*, anzitutto in quanto rivela una natura larvatamente incestuosa, laddove in lui sono mischiate la figura tradizionale del padre con quella dell'innamorato: non solo Ruy Gomez è lo zio di Doña Sol, dunque un parente vecchio, dell'età del padre (ha sessant'anni, o forse qualcuno in più³⁴), ma, in aggiunta, si paragona, lui stesso, ad un padre per la ragazza³⁵. In molte versioni il mito si conclude con la morte di Don Giovanni, trascinato nell'inferno dal Convitato di pietra, per lo più il genitore defunto di una delle donne sedotte con l'inganno, manifestatosi sotto forma

²⁹ Copenhague, p. 230 (II, 2); PRIH, p. 38 (II, 2).

³⁰ PRIH, p. 38 (II, 2). La versione del copione è un po' diversa. Dopo «anima», infatti, si riscontra: «Se Dio facesse il rango all'altezza del cuore, certo egli sarebbe il re, Principe, e voi il ladro» (Copenhague, p. 230; II, 2).

³¹ Copenhague, p. 231 (II, 2); PRIH, p. 39 (II, 2).

³² Cfr. Copenhague, p. 236 (II, 3); PRIH, p. 43 (II, 3). Sulla gemellarità Hernani-Don Carlos, cfr. Georges Zago, *Héroïsme et marginalité*, cit., pp. 94-97.

³³ Hernani arriva poco prima del matrimonio che si dovrebbe celebrare tra Doña Sol e Ruy Gomez, e in Hernani scatta un sentimento di gelosia: «Ci si sposa qui! Voglio esserci. Anche la mia fidanzata mi aspetta. (*Al duca*). È meno bella della vostra, signore, ma non è meno fedele: la morte!» (Copenhague, p. 265, III, 4; PRIH, p. 67, III, 4). Il protagonista in *Les âmes du Purgatoire* e nel *Don Juan* di Zorrilla assiste al proprio funerale e poi si pente.

³⁴ Cfr. Copenhague, p. 277 (III, 6); p. 305 (IV, 1); p. 347 (V, 1); PRIH, p. 73 (III, 6); p. 97 (IV, 1); p. 126 (V, 1).

³⁵ È lo stesso Ruy Gomez a presentarsi come un padre per Doña Sol («ti amo da sposo, da padre». Copenhague, p. 254, nota 6; PRIH, p. 57, III, 1). Precedentemente Doña Sol parla di un bacio che Ruy Gomez le ha dato come di «un bacio da padre» (Copenhague, p. 197, I, 2; PRIH, p. 9, I, 2), come notato dal recensore del «Moniteur Universel» (cfr. P., *Théâtre Français. "Hernani", drame en cinq actes, en vers, de M. Victor Hugo*, in «Le Moniteur Universel», 27.2.1830, pp. 231-232; in particolare, p. 231).

di statua. Il tema si ritrova nell'*Hernani*. Per via traslata è anticipato nel primo atto, quando il protagonista definisce Ruy Gomez «spectre glacé», *spettro di ghiaccio*, e, data l'età, lo vede come sposato con la morte³⁶. Ed è ripreso poi nella sesta scena del terzo atto, quando il vecchio si auto-definisce «pietrificato»³⁷, una sorta di «statua» da porre «sulla propria tomba»³⁸. Il tema si ripropone quindi, in modo meno sfumato, nell'ultimo atto. Egli si fa sentire diverse volte prima di apparire: si fa annunciare a brevi intervalli dal suono del corno, così come nel più tardo *Don Juan* di Zorrilla la statua del Commendatore, che già bussava nella versione di Molière, picchia a porte sempre più ravvicinate alla sala da pranzo della casa di Don Giovanni. Una volta apparso Ruy Gomez, Hernani dubita che si tratti di «uno spettro sfuggito alle fiamme, un morto dannato»³⁹, esattamente come è il Commendatore del mito (e, del resto, già prima gli invitati alla festa, vedendolo passare vestito di nero come uno «spettro»⁴⁰, lo avevano equiparato ad un morto che cammina⁴¹).

Segue la richiesta di partecipare assieme ad un banchetto, ma mentre era Don Giovanni a fare la proposta alla personificazione della morte, ancora presuntuosamente pensando di poterla vincere, nel dramma hugoliano è Ruy Gomez ad invitare Hernani a pranzare con lui («Ti invito al mio ultimo banchetto, mio ospite»⁴²; il banchetto a cui allude è quello i cui piatti in tavola sono una fiala di veleno e un pugnale: uno per Hernani e uno per sé), sicché si opera una curiosa inversione dei personaggi.

Come la statua a Don Juan, Ruy Gomez dice quindi a Hernani «dammi la mano»⁴³, e, porgendogliela, Don Giovanni-Hernani dovrebbe afferrare la fiala di veleno che gli si offre, consegnandosi alla morte allo stesso modo in cui Don Giovanni, una volta porta la mano al Commendatore, viene da questi trascinato all'Inferno. In realtà, in *Hernani* è Doña Sol ad afferrare la fiala di veleno inaspettatamente e poi a berne il contenuto, consegnandola poi, piena solo a metà, a Hernani.

Il dramma hugoliano si chiude infine con un «sono dannato»⁴⁴, ma non è Hernani a pronunciare la frase, come ci si dovrebbe aspettare dato che a Don Giovanni spetta nella tradizione di urlare la propria caduta all'inferno; è invece Ruy Gomez a proferirla.

³⁶ Copenhague, p. 198 (I, 2); Prih, pp. 9-10 (I, 2).

³⁷ Cfr. Copenhague, p. 277 (III, 6); Prih, p. 73 (III, 6).

³⁸ Copenhague, p. 278 (III, 6); Prih, p. 73 (III, 6).

³⁹ Copenhague, p. 368 (V, 5); Prih, p. 142 (V, 5).

⁴⁰ Copenhague, p. 349 (V, 1); Prih, p. 128 (V, 1).

⁴¹ Cfr. Copenhague, p. 350 (V, 1); Prih, p. 129 (V, 1).

⁴² Copenhague, p. 367 (V, 5). Manca nella prima edizione.

⁴³ Copenhague, p. 368 (V, 5); Prih, p. 141 (V, 5).

⁴⁴ Copenhague, p. 382 (V, 6); Prih, p. 152 (V, 6).

Del tutto credibile sembra dunque la tesi che Hugo immetta nel vecchio zio tratti appartenenti al Commendatore d'origine secentesca. Più sfumati sono i comportamenti e gli aspetti che Ruy Gomez condivide con Don Giovanni (desidera una donna giovane, bella e pura, invita un rivale a pranzare con lui nel momento in cui si sta avvicinando la morte, muore proclamandosi dannato). Il fatto che la comunanza col mitico personaggio spagnolo sia voluta e ricercata dall'autore potrebbe essere confortato dalla presenza di talune curiose consonanze fra Ruy Gomez e Hernani, interpretabili come segni del loro essere le facce di una stessa identità. Colpisce, per esempio, la reazione del giovane proscritto all'ingresso del vecchio nella quarta scena del quinto atto: la didascalia che descrive l'entrata vuole Hernani «*pietrificato*»⁴⁵, un participio impiegato più volte in riferimento a Ruy Gomez. La didascalia in questione, oltretutto, assomiglia significativamente ad una riguardante il vecchio: all'«*Hernani si ferma pietrificato*» corrisponde, nella quinta scena del terzo atto «*Don Ruy Gomez [...] si ferma come pietrificato*»⁴⁶, quando, entrando in una stanza, vede Hernani abbracciare la promessa sposa.

Nei primi tre atti, in sintesi, siamo in presenza di un Don Giovanni intento a possedere una fanciulla ed incarnato da Don Carlos; nel quarto, il Re acquisisce il nuovo statuto di imperatore, che lo modifica anche sotto il profilo comportamentale (in quella sorta di grembo materno costituito dal sotterraneo in cui giace Carlo Magno, Carlos nasce ad una nuova vita, contraddistinta da un carattere sacro). Il ruolo dismesso da Don Giovanni-Carlos viene assunto da Hernani, ma questo Don Giovanni redivivo accoglie le sembianze dei Don Juan romantici, caratterizzati dalla capacità di innamorarsi e di convertirsi. Nel conclusivo quinto atto si svolge una situazione simile a quella con cui spesso si chiudono le commedie dongiovanee con la tipica apparizione della statua del Commendatore, il quale rivela parecchie, significative analogie con Ruy Gomez, mentre condivide con Don Giovanni tratti forse occulti persino a Hugo.

Le prove

Non sembra esservi dubbio che a guidare le *répétitions*, iniziate il 6 dicembre 1829⁴⁷, sia Victor Hugo, come dimostrano diversi documenti, a partire dai *Mémoires* di Dumas père, che ai difficili rapporti tra autore e attori dedica pagine citatissime e che, ciononostante, ci piace riproporre:

⁴⁵ Copenhague, p. 365 (V, 4); Parigi, p. 140 (V, 4).

⁴⁶ Copenhague, p. 275 (III, 5); Parigi, p. 72 (III, 5).

⁴⁷ Cfr. Evelyn Blewer, *La campagne d'«Hernani»: édition du manuscrit du souffleur*, cit., p. 105.

Le cose andavano più o meno così.

Nel bel mezzo della prova, mademoiselle Mars si fermava all'improvviso.

- Scusa, amico mio, diceva a Firmin, a Michelot o a Joanny, devo dire una parola all'autore.

L'attore al quale si rivolgeva faceva un segno di assenso e restava muto e immobile al suo posto.

Mademoiselle Mars avanzava fino in proscenio, metteva la mano sopra gli occhi e, benché sapesse benissimo in che zona dell'orchestra fosse l'autore, fingeva di cercarlo.

Era la sua piccola messinscena.

- Monsieur Hugo? domandava, monsieur Hugo, siete lì?

- Eccomi, madame, rispondeva Hugo alzandosi.

- Ah! benissimo! grazie... Ditemi, monsieur Hugo...

- Madame?

- Devo dire questo verso: "Vous êtes mon lion superbe et généreux!".

- Sì, madame, Hernani vi dice: "Ahimè! amo di un amore profondissimo! Non piangere... piuttosto moriamo! Se avessi il mondo, te lo regalerei! Sono davvero sfortunato!". E voi gli rispondete: "Vous êtes mon lion superbe et généreux!".

- Amate questo passo, monsieur Hugo?

- Quale?

- Vous êtes *mon lion*!...

- L'ho scritto così, madame, dunque ho creduto che andasse bene.

- Allora tenete al vostro *lion*?

- Vi tengo e non vi tengo, madame; trovatemi qualcosa di meglio e lo metterò al posto di questo.

- Non tocca a me trovarlo: non sono l'autore, io.

- Bene, allora, madame, se le cose stanno così, lasciamo semplicemente quel che è scritto.

- Il fatto è che mi sembra così ridicolo chiamare Firmin *mon lion*!

- Ah! perché recitando la parte di doña Sol volete restare mademoiselle Mars. Se foste veramente la pupilla di Ruy Gomez de Sylva, vale a dire una nobile castigliana del sedicesimo secolo, non vedreste in Hernani Firmin, ma uno dei terribili capibanda che facevano tremare Carlo V fin nella capitale: allora capireste che una donna così può chiamare un tal uomo suo *lion*, e ciò vi parrebbe meno ridicolo!

- Bene! Poiché tenete al vostro *lion*, non ne parliamo più. Sono qui per dire quel che è scritto. Nel copione c'è "mon lion" e io dirò "mon lion"! Per me, santiddio, è lo stesso! Andiamo, Firmin! *Vous êtes mon lion superbe et généreux*!

E la prova continuava.

Solo che l'indomani, arrivata allo stesso punto, mademoiselle Mars si fermava come il giorno prima; come il giorno prima, avanzava in proscenio; come il giorno prima, metteva la mano sopra agli occhi, come il giorno prima fingeva di cercare l'autore.

- Monsieur Hugo? diceva con la sua voce secca, la voce di mademoiselle Mars e non di Célimène. Monsieur Hugo, siete là?

- Eccomi, madame, rispondeva Hugo con la stessa calma.

- Ah! tanto meglio! Sono proprio contenta che siate là.

- Madame, avevo avuto l'onore di presentarvi i miei omaggi prima della prova.

- È vero... Ebbene, avete riflettuto?

- Su cosa, madame?

- Su quanto vi ho detto ieri.

- Ieri mi avete fatto l'onore di dirmi molte cose.

- Sì, avete ragione... Ma mi riferisco al famoso emistichio.

- Quale?

- Eh! mio dio, sapete bene quale!

- Vi giuro di no, madame: mi fate tante e così buone osservazioni, che le confondo l'una con l'altra.

- Parlo dell'emistichio del *lion*...

“HERNANI” E IL SUO DOPPIO (1830)

- Ah, sì: *Vous êtes mon lion*! Ricordo...
- Bene, avete trovato un altro emistichio?
- Vi confesso che non l'ho cercato.
- Non trovate pericoloso quest'emistichio?
- Cosa definite pericoloso?
- Chiamo pericoloso quel che può essere fischiato.
- Non ho mai avuto la pretesa di non essere fischiato.
- Sia pure, ma bisogna essere fischiati il meno possibile.
- Credete che si fischierà l'emistichio del *lion*?
- Ne sono sicura!
- Allora, madame, sarà perché non lo direte con il vostro abituale talento.
- Lo dirò al mio meglio... Ma preferirei...
- Cosa?
- Dire qualcos'altro,
- Cosa?⁴⁸.

E Mademoiselle Mars, non trovando un verso sostitutivo, viene invitata da Hugo a ripetere il solito.

Come dimostra Evelyn Blewer, l'autore è assai più condiscendente di quanto non appaia nel racconto di Dumas all'idea di modificare il passaggio incriminato e moltissimi altri della *pièce*, e non per opportunismo o timore nei confronti degli attori, ma perché, una volta sperimentati in teatro e dunque trasferiti dalla carta alla scena, parecchi non tengono e vanno pertanto rettificati o tagliati. Al di là dell'aneddoto – certamente frutto dei racconti, via via più comici ed esagerati, proposti nel corso degli anni agli amici – conta tuttavia il dato di fondo: la persona a cui i *comédiens* si rivolgono quando sorge qualche problema alle prove e che deve dire l'ultima parola nel corso della preparazione dello spettacolo è l'autore, costantemente presente e attento, come Hugo vuole che sia e come afferma in modo piuttosto esplicito in una nota alla prima edizione di *Hernani*:

Shakspeare [*sic*], per bocca di Hamlet, dà agli attori consigli che provano come il grande poeta fosse anche un grande attore. Molière, attore come Shakspeare [*sic*], e non meno ammirevole poeta, indica spesso in che modo intendesse fossero recitate le sue *pièces*. Beaumarchais, che non è indegno d'essere citato dopo nomi tanto grandi, si compiace ugualmente di indicare i dettagli minuziosi che guidano e consigliano l'attore sul modo di comporre una parte. Tali esempi, dati dai maestri dell'arte, ci paiono buoni da seguire, e crediamo che niente sia più utile all'attore delle spiegazioni, buone o cattive, vere o false, del poeta. Questo era il parere di Talma, ed è il nostro.⁴⁹

⁴⁸ Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, cit., vol. I, pp. 1060-1062.

⁴⁹ Victor Hugo, *Notes a Hernani*, in Victor Hugo, *Hernani, édition critique*, par John J. Janc, University Press of America, Lanham-New York-Oxford 2001, pp. 240-243; citazione a p. 240. La nota in questione si trova da sola in PRIH, cioè nella prima edizione (1830). Ad essa se ne aggiungeranno altre quattro in edizioni successive.

In sintonia con questa dichiarazione risulta il racconto di Dumas sull'«emistichio del *lion*», ed in particolare il passaggio relativo alle intenzioni da assegnare a Doña Sol, che, giovane nobildonna castigliana abituata a vivere in una condizione protetta e riparata, s'innamora di un bandito, situazione da cui scaturisce lo stile retorico che le è proprio. Si tratta infatti di un'osservazione utile a chiarire uno dei ruoli assunti dall'autore alle prove: non solo pone attenzione alla corretta memorizzazione delle battute da parte degli attori, ma anche si cura che ne colgano le intenzioni secondo il suo punto di vista.

Nel corso delle *répétitions*, tenutesi anche dopo il debutto al fine di aggiustare alcuni passaggi contestati dal pubblico, il testo inizialmente concepito da Hugo viene ampiamente modificato. Esaminando il copione, si nota che si compiono anzitutto correzioni di tipo stilistico e aggiustamenti delle parti poco credibili. È il caso della fine del secondo atto, quando sopraggiungono le guardie del re alla ricerca di Hernani, dopo che questi ha salvato Doña Sol dal tentato rapimento da parte del monarca. Nonostante il rumore delle spade, le grida e le luci delle fiaccole, Hernani proponeva all'amata, terrorizzata, di dormire accanto a lui. Resosi conto dell'incongruenza dell'invito, Hugo decide inizialmente di cassare il passaggio e poi opta per un'altra soluzione: Hernani amorevolmente suggerisce a Doña Sol di stringersi tra le sue braccia.

Le prove rendono evidente anzitutto che alcune parti di *Hernani* sono troppo lunghe rispetto ad altre. Nel primo atto, la discussione tra Carlos e Ruy Gomez sulla necessità di eleggere il nuovo imperatore essendo morto il precedente, è eccessivamente dilatata, tanto più in quanto comporta la presenza muta di Hernani e Doña Sol per quasi cento versi, sicché due personaggi principali assumono il ruolo, poco gradito agli interpreti, di figuranti muti. Hugo alla fine giunge ad una mediazione concedendo un taglio abbastanza modesto di sedici versi.

Soprattutto lo spartito verbale di Doña Sol risulta contenuto rispetto a quello di alcuni personaggi maschili, ai quali risponde sempre in modo stringato, se si eccettua il caso della scena del secondo atto in cui si oppone a Don Carlos. M^{lle} Mars protesta, e Hugo non resta insensibile. Nel corso delle prove, infatti, l'autore aggiunge alcuni versi alla sua parte; per esempio, all'inizio della quinta scena del terzo atto, quando lei resta sola con Hernani, Hugo immagina che Doña Sol, travolta dalla violenza dell'amore, si lanci ai piedi del giovane proscritto e pronunci dodici versi in più rispetto a quelli della prima versione del copione, versi che erano presenti nell'autografo e che erano stati cassati prima della trascrizione dei copisti (e che, una volta immessi nel copione, vengono leggermente riaggiustati)⁵⁰. Ma evidentemente la scena non funziona e l'autore deve abbandonare l'idea di esaudire i desideri dell'attrice, la cui parte si riequilibra

⁵⁰ Cfr. COPH, p. 267 (nota 6).

“HERNANI” E IL SUO DOPPIO (1830)

un po' rispetto a quella di Firmin mediante un taglio nelle battute di quest'ultimo. Anche una porzione consistente del monologo di Hernani, disperato per l'uccisione dei suoi compagni, viene soppressa in sede di prove. Così facendo, è cassato persino il grido: «Monti d'Aragona! Galizia! Estremadura!»⁵¹, quasi un simbolo della *pièce*. A proposito della sproporzione tra la quantità di testo assegnata ai personaggi maschili e femminili, risulta assai interessante un racconto di Dumas *père* relativo al momento in cui, nel terzo atto, il Re entra nel castello di Don Ruy Gomez, e pretenderebbe la consegna di Hernani:

Comincia la famosa scena di sessantasei versi conosciuta come *scena dei ritratti*, scena che si svolge tra don Carlos e Ruy Gomez, scena che doña Sol ascolta muta e immobile come una statua, scena alla quale prende parte solo nel momento in cui il re vuol far arrestare il duca, e in cui, togliendosi la veletta e gettandosi tra il duca e le guardie, grida:

“Re don Carlos, siete un cattivo re!...”.

Il lungo silenzio e la lunga immobilità avevano sempre turbato mademoiselle Mars. Il Théâtre-Français, abituato alle tradizioni della commedia di Molière o della tragedia di Corneille, non poteva essere più ribelle alla messinscena del dramma moderno e, in generale, non capiva né l'ardore del movimento, né la poesia dell'immobilità.

Ne risultava che la povera doña Sol non sapeva cosa fare di sé durante questi sessantasei versi.

Un giorno si risolse a spiegarsi con l'autore.

Conoscete il suo modo di interrompere la prova e di avanzare verso la ribalta.

L'autore è in piedi nell'orchestra; mademoiselle Mars in piedi in proskenio.

- Siete là, monsieur Hugo?

- Sì, madame.

- Ah! bene!... Fatemi dunque un favore.

- Con gran piacere... Quale?

- Ditemi cosa faccio là.

- Là dove?

- Ma sul palcoscenico, mentre monsieur Michelot e monsieur Joanny discutono.

- Ascoltate, madame.

- Ah! ascolto... Capisco; solamente, trovo che ascolto un po' troppo a lungo.

- Sapete che la scena era molto più lunga e che l'ho già accorciata di una ventina di versi.

- Bene, ma non potreste accorciarla di altri venti?...

- Impossibile, madame!

- O, tutt'al più, fare in modo che io vi prenda parte in un modo qualunque?

- Ma voi vi prendete parte naturalmente, con la vostra stessa presenza. Si tratta dell'uomo che amate; si discute della sua vita e della sua morte; mi sembra che la situazione sia abbastanza forte perché voi ne attendiate impazientemente ma silenziosamente la fine.

- Fa lo stesso... è lungo!

- Non trovo, madame.

- Bene! non ne parliamo più... Ma certamente il pubblico si domanderà: “Cosa fa là mademoiselle Mars, con la mano sul cuore? Non valeva la pena assegnarle una parte per farla stare in piedi, con una veletta sugli occhi, e senza parlare, per una buona metà d'atto!”.

- Il pubblico si dirà che, sotto la mano, non di mademoiselle Mars, ma di doña Sol, il suo cuore batte; che, sotto la veletta, non di mademoiselle Mars, ma di doña Sol, il suo viso arrossisce di speranza o impallidisce di terrore; che, durante il silenzio, non di mademoiselle Mars, ma di

⁵¹ Cfr. COPH, p. 269 (nota 1).

doña Sol, nel cuore dell'amante di Hernani si gonfia il temporale che esplode nelle parole, assai poco rispettose per un suddito al suo signore:

“Re don Carlos, siete un cattivo re!”.

e, credetemi, madame, sarà sufficiente per il pubblico.

- Se è la vostra idea, così sia! Del resto, sono perfettamente capace di tormentarmi così: se poi durante la scena si fischia, non sarò io ad essere fischiata, visto che non dico una parola... Andiamo, Michelot; andiamo, Joanny, continuiamo.

“Re don Carlos, siete un cattivo re!...”.

Siete contento così, monsieur Hugo?

- Contentissimo, madame.⁵²

La prova, così, poteva continuare, ma il giorno dopo si era daccapo. Del resoconto che Dumas prosegue a proporre, vale la pena aggiungere che Hugo avrebbe precisato, con grande disappunto di mademoiselle Mars, di ritenere «il silenzio e la [...] immobilità» di Doña Sol, conclusi da «un grido terribile, [...] una delle bellezze della scena»⁵³.

La relazione testimonia nuovamente che il poeta, oltre a controllare il rispetto della superficie del testo, pretende dagli attori anche l'ossequio delle sue intenzioni. Torneremo su questa descrizione poiché contiene rilevanti indicazioni sulle scelte imposte da Hugo agli interpreti e sulle sue soluzioni registiche. Per ora, si noti che mentre in questo frangente il drammaturgo concede a mademoiselle Mars il taglio di una ventina di versi nel dialogo tra il Re e Don Ruy Gomez soprattutto per non renderle troppo impegnativo il compito di ascoltare, altre volte le soppressioni riscontrabili nel copione sono motivate dalla necessità di sveltire una certa situazione, come nel caso delle ultime scene del quinto atto, che vengono raccorciate parecchio, o del monologo di Don Carlos nell'atto quarto, ampiamente abbreviato: sono espunte le parti liriche, a favore di quelle drammaticamente utili.

Evidentemente scottato dalle vicende censorie di *Marion de Lorme*, Hugo in sede di prove viene colto da timori d'ordine politico, sicché cassa certuni passaggi reputati rischiosi, ad esempio la risentita replica di Doña Sol a Don Carlos quando lui le offre di diventare principessa: «Indirizzate a ragazze da nulla il vostro amoretto!»⁵⁴. Ciò non toglie che Hugo conservi alcune sezioni testuali che del tutto prevedibilmente sarebbero state oggetto di polemica a causa del contenuto sovversivo, a dimostrazione che non si rassegna affatto ad accondiscendere in maniera indiscriminata alla sensibilità del pubblico. Ciò appare particolarmente chiaro nei casi in cui in un primo tempo espunge prudentemente un dato frammento del copione, poi, colto da un moto d'orgoglio, decide di non cedere al timore delle contestazioni, reintroducendolo.

⁵² Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, cit., vol. I, pp. 1062-1064.

⁵³ Ivi, vol. I, p. 1064.

⁵⁴ CPH, p. 231 (II, 2).

Così, reintegra un passo precedentemente cassato in cui Don Ruy Gomez lascia intendere che il sovrano sia un traditore, mentre Hernani dice al Re: «Il mantello blu dei re poteva ostacolare i vostri passi. Il porpora va meglio per voi, il sangue non vi si vede!»⁵⁵. Più guardingo Hugo appare nelle frasi che potevano suonare blasfeme.

Altri passaggi problematici sono quelli in cui si realizza un mescolamento di piani alti e bassi, elevati e grotteschi. Se spesso Hugo resiste alle pressioni esterne, in certi casi cede, altre volte ancora prima opta per la soluzione più “morbida”, poi ci ripensa e ripristina l’originale. Quando nel primo atto Ruy Gomez entra in scena, per esempio, si assiste ad una situazione nel contempo drammatica e farsesca: giunto infatti nella camera della nipote, vi trova non uno ma addirittura due uomini, uno perché effettivamente ha un rapporto amoroso con la ragazza, l’altro per sedurla, ragioni che poi verranno coperte da una menzogna alla quale Ruy Gomez crederà. Al momento dell’arrivo, però, il vecchio non ha ancora ascoltato le scuse che poco dopo gli si proporranno. In questa occasione, Hugo non si era astenuto dalla trivialità: «Degli uomini in camera di mia nipote a quest’ora di notte! Venite tutti! la situazione merita luce e rumore. (*A Doña Sol*). Per San Giovanni d’Avila, credo che siamo in tre nella vostra camera! due sono di troppo, madame»⁵⁶. Inizialmente Hugo cancella questi quattro versi nel copione, salvo poi accorgersi che, così, l’entrata è debole e inefficace, sicché torna sui propri passi, recuperando la scelta iniziale⁵⁷.

Non ci sembra condivisibile l’idea di John Janc secondo cui la versione della prima edizione – e dunque anche quelle delle successive “edizioni” Barba del 1830, in quanto sostanzialmente ristampe, come dimostra Flavien Michaux⁵⁸ – non corrisponderebbe ai desideri di Hugo⁵⁹, affermazione che metterebbe in dubbio la soddisfazione dell’autore anche nei confronti della lezione del copione e di conseguenza il potere decisionale di Hugo in sede di prove, data l’estrema somiglianza della versione corretta del *manuscrit du souffleur* con la *princeps*. La tesi di Janc è ricavata presumibilmente da quanto scrive Hugo in una nota datata 1836, scritta in occasione di una nuova edizione di *Hernani*. Per intenderla occorre premettere che il testo del 1836 ripristina alcuni passaggi obbedendo alla redazione dell’autografo.

⁵⁵ Copenhague, p. 336 (IV, 6); Paris, p. 117 (IV, 6).

⁵⁶ Copenhague, pp. 207-208 (I, 3); Paris, p. 19 (I, 3).

⁵⁷ L’analisi delle correzioni attuate nel copione è tratta da Evelyn Blewer, *La campagne d’“Hernani”: édition du manuscrit du souffleur*, cit.

⁵⁸ Cfr. Flavien Michaux, *À travers les œuvres de Victor Hugo. Originales, préoriginales, éditions fictives, etc. “Hernani”*, in «Bulletin du bibliophile», 20.6.1931, pp. 281-286.

⁵⁹ «La prima edizione [...] non corrispondeva ai desideri di Hugo» (John J. Janc, *Introduction a Victor Hugo, Hernani, édition critique*, cit., p. xiii).

Abbiamo giudicato inutile indicare, nei primi due atti, le differenze abbastanza numerose fra il testo delle edizioni precedenti e il testo dell'edizione attuale. Tali differenze, come abbiamo già detto, provengono tutte dalle mutilazioni fatte alla rappresentazione: la questione letteraria era ancora troppo poco compresa nel 1830 perché *Hernani* potesse essere rappresentato tale e quale era stato scritto. Bisogna dire tuttavia che i tagli non avevano alterato essenzialmente i primi due atti; ma avevano modificato il terzo abbastanza profondamente da farci credere necessario ristampare qui le scene V, VI e VII di quest'atto come erano state stampate nel 1830, come sono state rappresentate a quest'epoca e come le si rappresenta ancor oggi. In questo modo, il lettore può confrontare i due testi – l'opera mutilata e l'opera completa – e decidere chi avesse ragione allora e chi ha ragione ora.⁶⁰

In tre note successive Hugo aggiunge di aver ripristinato anche due versi precedentemente censurati e un monologo di Don Carlos della prima scena del quarto atto⁶¹.

L'articolatissimo esame dei diversi strati "archeologici" delle molteplici correzioni compiuto da Evelyn Blewer sul copione di *Hernani* dimostra che il testo con cui Hugo si presenta alla prima lettura agli attori non permane per nulla immutato, ma le modifiche introdotte per la scena (e mantenute per lo più nella *princeps*) non sono il frutto di semplici battibecchi con gli attori – la Mars *in primis* –, ma di ripensamenti, incertezze, revisioni di Hugo soprattutto. In altre parole, l'esperienza in scena – acquisita attraverso le insistenze e le obiezioni, talvolta giustificate e condivisibili, degli interpreti, ma anche secondo varie altre modalità – mette in luce incongruenze, rischi, difetti stilistici, ed il giovane scrittore-allestitore è pronto ad attuare le modifiche utili all'opera, facendo tesoro di questa spesso snervante attività. Egli lavora come un apprendista-*metteur en scène* che non ha ancora molta esperienza del teatro e vuole imparare e che dunque mantiene una notevole elasticità e disponibilità alle rettifiche anche testuali, restando, però, padrone del gioco. Forse effettivamente avrebbe preferito non dover cassare o ritoccare alcuni passi del dramma per la rappresentazione, ma quando ciò avviene, a parte per i casi di censura, si verifica per una sua scelta, sulla base delle motivazioni di cui abbiamo offerto una breve rassegna. Uomo di polso, insomma, si permette di interdire agli interpreti modifiche senza la sua approvazione, non acconsentendo a cedere ai capricci, alle vanità e alla volontà di emergere spesso da loro manifestati. Il veto imposto agli attori è sostenuto dalla normativa di legge. I drammaturghi che aspirino a rappresentare una loro *pièce* devono infatti proporla ad un teatro, il quale può rifiutarla, accettarla com'è, o chiederne modifiche. Una volta attuate le correzioni e accolto il lavoro, «non è più in potere» del teatro «esigere dagli autori alcuna cor-

⁶⁰ Victor Hugo, *Notes a Hernani*, cit., pp. 241-242. Abbiamo corretto un refuso presente nel passo riportato da Janc. Il passo è tratto da Victor Hugo, *Hernani*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Drame*, Renduel, Paris 1836, vol. III, p. 248.

⁶¹ Cfr. Victor Hugo, *Notes a Hernani*, cit., pp. 242-243.

rezione»⁶², a meno che questi non diano il beneplacito.

Cheché Hugo faccia credere nella nota del 1836, oltretutto, moltissime correzioni compiute in sede di prove o anche a seguito delle rappresentazioni permangono nelle edizioni successive alla prima, compresa quella del 1836, a dimostrazione che molta parte del prodotto testuale suggerito dal lavoro a teatro lo soddisfa più di quello realizzato “a tavolino”⁶³. E ciò può essere confermato da un’ulteriore considerazione. Nel 1830 Hugo autorizza due pubblicazioni di *Hernani*: una, dell’intera *pièce*, in volume (editore Mame et Delaunay), uscita il 9 marzo, l’altra per il «Cabinet de lecture», un periodico che stampa già il 4 marzo il primo atto sulla base dell’autografo e poi, a puntate, gli altri⁶⁴. Per la composizione degli atti II, III, IV e V, alla stamperia che lavora per Mame è consegnato il copione del suggeritore, mentre il primo atto, evidentemente per sveltire il lavoro, Mame lo compone sulla copia del «Cabinet de lecture»⁶⁵. Se l’atto d’inizio (in entrambe le edizioni) è tratto dall’autografo, è probabilmente solo perché non è ancora disponibile un esemplare del copione, ma non appena esso si rende tale, si sceglie quella redazione, circostanza già di per sé indicativa del valore riconosciuto da Hugo alle correzioni (o a molte correzioni) intervenute in sede di elaborazione della messinscena. Ciò non significa, come si è capito, che l’autore consideri perfetta la versione per la rappresentazione e, men che meno, per la stampa, visto che Hugo sa bene che il testo per la lettura e quello per la scena seguono, devono seguire, logiche almeno in parte diverse poiché diversa ne è la fruizione. Per procedere speditamente alla pubblicazione e quindi vendere più copie sull’onda del clamore suscitato da *Hernani* a teatro, Hugo non può scrivere una versione “ideale”, ma, dovendo scegliere tra il manoscritto più antico e il copione, opta per quest’ultimo.

Studiando le versioni manoscritte delle *pièces* di Hugo realizzate prima della redazione del copione si scopre che un gran numero di direttive sceniche figura sin dall’abbozzo: al momento della stesura di una *pièce*, dunque, pensa già, esattamente come Vigny o Dumas *père* (ma anche, per esempio, come Diderot), alla *mise en scène*. Anne Ubersfeld rileva che nello stendere il testo Hugo immagina come le situazioni possano offrirsi visivamente⁶⁶, un’osservazione, oltretutto, che induce ad intravedere in lui un artista che concepisce il testo drammaturgico solo come l’embrione di una “vera” creazione, costituita dalla scrittura scenica.

⁶² Auguste Vivien, Edmond Blanc, *Traité de la législation des théâtres*, cit., p. 263.

⁶³ Cfr. Evelyn Blewer, *La campagne d’“Hernani”: édition du manuscrit du souffleur*, cit.

⁶⁴ Il «Cabinet de lecture» pubblica ciascun atto in un diverso numero. Nell’ordine: 4.3.1830, 9.3.1830, 14.3.1830, 24.3.1830 e 4.4.1830.

⁶⁵ Cfr. Evelyn Blewer, *La campagne d’“Hernani”: édition du manuscrit du souffleur*, cit., pp. 105-107.

⁶⁶ Cfr. Anne Ubersfeld, *Histoire d’une pièce*, in Victor Hugo, *Le manuscrit de Hernani*, Maisonneuve et Larose, Paris 2002, pp. 5-18; in particolare, p. 14.

Non si sono rintracciati documenti che assicurino il controllo da parte di Hugo sulle scelte scenografiche di *Hernani*, ma è difficile pensare che abbia trascurato di intervenire di persona, data l'importante attività di pittore da lui svolta e dunque l'estrema attenzione riposta sul dato visivo. Del resto, di spettacoli quali *Angelo, tyran de Padoue* o *Les Burgraves*⁶⁷ si possiedono ancora i bozzetti realizzati di sua mano. Per altri allestimenti, di cui non sono pervenuti suoi schizzi, è testimoniato però il peso da lui assunto nelle decisioni in campo scenografico, al punto di modificare personalmente certi *décors*, come accade in *Lucrece Borgia*⁶⁸.

Nel caso di *Hernani*, gli ambienti in cui si svolge l'azione non sono creati *ad hoc*, ma sono presi a prestito da quelli creati per altri allestimenti. Ciò comporta necessariamente alcune mediazioni, ma non nega affatto l'intervento di Hugo nelle scelte, che di certo discute con lo scenografo sulle soluzioni da adottare, sui *décors* da reimpiegare e sulle modifiche da apportarvi. Nemmeno dei costumi, creati appositamente per *Hernani*, possediamo bozzetti di mano di Hugo, ma secondo Noëlle Guilbert egli fornirebbe indicazioni di rilievo al riguardo⁶⁹. E notevole attenzione, come si dimostrerà, pone anche sull'illuminazione.

Si può dunque ritenere che l'autore faccia proprie e metta in atto le enunciazioni di Pixérécourt (e da Pixérécourt concretamente osservate per anni, ben prima della messinscena di *Hernani*), secondo il quale, come anticipato, una mente *super partes*, incarnata dal drammaturgo, deve presiedere all'allestimento.

I coefficienti scenici

Poiché *Hernani* va in scena il 25 febbraio 1830, le prove durano due mesi e mezzo, o due nel caso in cui siano state sospese per il periodo natalizio. Come già ricordato, Adèle Hugo precisa che solo le *répétitions* a tavolino si prolungano «per più di un mese»⁷⁰. Anche supponendo la metà del tempo per questa prima attività, una simile durata dimostra l'importanza attribuita dall'autore non solo alla memorizzazione puntuale delle battute, ma soprattutto alla definizione delle intenzioni, all'interpretazione del testo secondo criteri coerenti e «accordati». Per descrivere i risultati delle soluzioni sceniche operate da Hugo occorre premettere che abbiamo scelto di utilizzare le didascalie della Mame come tendenzialmente probanti. Nel copione, in-

⁶⁷ Il bozzetto per la terza parte dei *Burgraves* disegnato da Hugo è pubblicato in *Voir des étoiles: le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris musées, Actes Sud, Paris 2002, p. 284.

⁶⁸ Cfr. *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, pp. 403-404.

⁶⁹ Cfr. didascalia di Noëlle Guilbert, in *Le Roman d'"Hernani"*, cit., p. 28.

⁷⁰ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 457.

fatti, si riscontrano didascalie spesso più brevi che nell'autografo, di certo per la necessità di non appesantirlo di indicazioni diverse dalle battute, che avrebbero ostacolato la buona lettura da parte del suggeritore, nella fattispecie Monsieur Garnier, primo *souffleur* della Comédie e copista solo in seconda. Le didascalie della *princeps* tornano ad essere consistenti, poiché devono descrivere quanto realmente si svolgeva a teatro, come dimostra anche una già citata nota di Hugo datata 1836: le scene quinta, sesta e settima del terzo atto sono state «stampate nel 1830, così come sono state rappresentate a quest'epoca»⁷¹, e ciò, a maggior ragione, deve essere vero in riferimento alle altre parti del dramma dato che per l'allestimento del 1830 subiscono, rispetto alle tre scene segnalate, minori interventi volti alla prevenzione degli attacchi del pubblico e della critica, come Hugo stesso afferma nella solita nota del 1836.

Le scenografie, in buona parte identificabili grazie al prezioso lavoro di Barry Daniels, sono cinque, una per atto⁷². La prima rappresenta un interno chiuso, soffittato, dorato, di gusto rinascimentale: si tratta della camera di Doña Sol, in origine la stanza di Desdemona creata da Charles Ciceri nel 1829 per l'*Othello* di Vigny, alla quale è aggiunto solo, rispetto all'originale, l'armadio in cui, per evitare di farsi scoprire, il Re si nasconde in attesa dell'arrivo della giovane spagnola. Il secondo atto si svolge su una strada sulla quale dà il balcone della casa della ragazza. Posta di lato, in origine era la facciata della dimora di Brabantio realizzata da Ciceri per il primo atto del *More de Venise*. Per il lato opposto ed il fondale, se capiamo bene, è reimpiegata la scenografia della piazza gotica di Cipro dello stesso allestimento. Per il terzo atto si sceglie il castello di Don Ruy Gomez e, più precisamente, la sala dei ritratti di famiglia, di cui non restano immagini. Il quarto atto si dipana nella maestosa cripta di Aix-la-Chapelle in cui è sepolto Carlo Magno, un imponente monumento, con il soffitto molto alto, per nulla incombente, dominato da una grandiosa scalinata centrale tridimensionale e praticabile, dalla quale sembra si dipartano due loggiati – che, sulla base del *Registre des machinistes* riteniamo altrettanto praticabili⁷³ – forse rispettivamente ad un terzo e a due terzi d'essa⁷⁴. Dal livello del palcoscenico,

⁷¹ Victor Hugo, *Notes a Hernani*, cit., p. 242.

⁷² Le immagini utili per la ricostruzione delle scenografie di *Hernani* sono riprodotte in Barry Daniels, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, Bibliothèque nationale de France, Paris 2003, p. 58, ill. 15-16 (I atto), p. 59, ill. 17 (II atto), p. 106, ill. 103-104 (IV atto), p. 90, ill. 73 (V atto). Si scopre quali scenografie preesistenti siano state utilizzate per *Hernani* dal *Registre des machinistes de la Comédie-Française*, transcription par Jacqueline Razgonnikoff, in Barry Daniels, *Le décor de théâtre*, cit., pp. 254-338; in particolare, pp. 285-286. Infine notizie sulle scenografie si hanno da alcune indicazioni presenti nelle didascalie di *Hernani*, oltretutto da fonti di minor rilievo.

⁷³ Cfr. *Registre des machinistes*, cit., pp. 285-286.

⁷⁴ Il vertice della scalinata, posto a ridosso del fondale, molto in alto, si deve immaginare affacciato verso l'esterno, in superficie, e la rampa scendere nel sottosuolo (la didascalia iniziale del quarto atto parla di «*sotterranei che racchiudono la tomba di Carlo Magno*»; COPH, p. 301 (IV, 1); PRIH, p. 93 (IV, 1). La base poggia

verso il fondo, due scale laterali più piccole – collocate rispettivamente a destra e a sinistra di quella centrale e parallele ad essa – sprofondano nelle cavità più remote della cripta, soluzione resa possibile dall'apertura di botole nel pavimento. Non se ne vede la base, poiché vanno immergendosi nell'ombra sempre più profonda⁷⁵. Alcuni dei sepolcri, il soffitto e una parte del fondale sarebbero stati presi a prestito da un allestimento di *Romeo and Juliet*. Per l'ultimo atto, del quale non restano *maquettes*, si sarebbe scelta una piccola stanza in stile moresco realizzata per *Les Châteaux en Espagne* di Collin d'Herleville nel 1793, ridipinta e arricchita di qualche aggiunta da Ciceri. Come fondale, dev'essere stato utilizzato quello creato dallo stesso artista per il quarto atto dell'*Émilie* di Alexandre Soumet (1827)⁷⁶. Si tratta di scenografie costituite da parti bidimensionali, dipinte, e da altre volumetriche e concretamente utilizzabili dagli attori.

Un particolare interesse riveste la scenografia del quarto atto, alcuni elementi della quale – pare – sono realizzati da Ciceri *ex novo*⁷⁷. Anzitutto essa consente di far agire gli interpreti su molteplici livelli, opportunità che non sappiamo esattamente se sia stata sfruttata, ma che pare verosimile. Il suo riprodurre le cavità sotterranee, poi, induce a pensare ad una natura intima, segreta, profonda del luogo, ad una specie di grembo materno, una considerazione, questa, da mettere in relazione con le riflessioni compiute riguardo alle particolari inflessioni dongiovanee del quarto atto. Questo “utero”, che partorirà il nuovo imperatore (oltreché Don Juan-ex-Hernani), è nel contempo spazio di accoglienza della morte del passato imperatore, ricettacolo luttuoso. Vita e morte, dunque, secondo i criteri della poetica del grottesco cara a Hugo e da lui connessa al mito di Don Giovanni, convivono nel territorio sotterraneo descritto, peraltro per nulla sobrio o modesto, ma, al contrario, maestoso e solenne, luogo di una nascita e di una dipartita ragguardevoli e sacre.

Ripreso nell'ultimo atto, il tema della morte, neanche troppo occultamente, cela fonti shakespeariane, il *Romeo and Juliet* in particolare⁷⁸. Si sarà certamente notato, infatti, come il

a livello del palcoscenico, dove sono collocate delle tombe. La più imponente, architravata, posta di lato in avanti, appartiene al defunto imperatore.

⁷⁵ Lo spettatore presumibilmente può immaginare l'esistenza delle scale che scendono sotto il livello del tavolo del palcoscenico grazie alla costruzione di due volte a botte digradanti, una a copertura di ciascuna scala.

⁷⁶ Cfr. Barry Daniels, *Le décor de théâtre*, cit., pp. 355, 182 e 192-193. Cfr. inoltre la didascalia iniziale del quinto atto di *Hernani* (COPH, p. 345, V, 1; PRIH, p. 124, V, 1).

⁷⁷ Questo, quanto meno, se capiamo bene, è sostenuto in Barry Daniels, *Le décor de théâtre*, cit., p. 233.

⁷⁸ Secondo il «*Courrier des Théâtres*», «la fredda atrocità della seconda [parte dell'ultimo atto] ricorda troppo *Romeo e Giulietta*» (*Comédie-Française. “Hernani”, drame en cinq actes et en vers, de M. Victor Hugo*, in «*Courrier des Théâtres*», 1.3.1830, pp. 2-3; citazione a p. 2). Evidentemente ad un altro recensore si deve l'articolo pubblicato nello stesso periodico due giorni dopo, dato che dello stesso atto scrive: «Due colori distinti, assai caratterizzati, compongono l'ultimo atto: il rosa e il nero. L'uno è insipido, l'altro è crudo, ma

“HERNANI” E IL SUO DOPPIO (1830)

finale di *Hernani* ricordi l'epilogo della tragedia inglese, con i due giovani innamorati che bevono, prima l'uno e poi l'altro, un veleno mortale, infine spirando abbracciati. Con la differenza che nel caso della tragedia shakespeariana la protagonista femminile, trovando finito il flacone del veleno, è costretta alla fine a pugnalarsi. Non pare dunque casuale nella messinscena realizzata da Hugo l'utilizzo di parti di scenografia create per un precedente allestimento di *Romeo and Juliet*. Forse la componente mortifera delle catacombe del penultimo atto vuole anticipare l'epilogo luttuoso, fungere da citazione o alludere alle tombe in cui i due amanti veronesi si trovano ad esalare l'ultimo respiro.

Dall'esame delle indicazioni contenute nei copioni del suggeritore degli spettacoli proposti dalla Comédie negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento si deve ritenere che i cambi di luce non siano troppo sfumati; che si predispongano in fase di preparazione dello spettacolo quattro-cinque impostazioni delle fonti luminose, e ciascuna delle impostazioni – che possono riproporsi più volte nel corso di uno stesso spettacolo, in momenti diversi – prevede che ogni singola lampada abbia una disposizione e un'intensità sostanzialmente fisse. Una procedura del tutto compatibile con l'assenza alla Comédie dell'illuminazione a gas, già presente, invece, sin dal 1822, all'Opéra⁷⁹.

Nel caso di *Hernani*, il *manuscrit du souffleur* introduce, per mano del suggeritore⁸⁰, cinque tipi di indicazione, alcuni dei quali richiesti in più momenti: «1/2 Nuit» (nelle prime tre scene del primo atto)⁸¹; «Jour» (dalla terza scena fino quasi alla fine del primo, per tutto il terzo atto e dalla fine del quarto a metà del quinto)⁸²; «Nuit» (nell'ultimo istante del primo atto e nella seconda parte del quinto)⁸³; «Nuit de la rampe – Rampe», laddove *rampe* sta per *luci di ribalta* (per tutto il secondo atto); «Nuit profonde» (nella prima parte del quarto atto)⁸⁴. A questi schemi luministici impiegati per l'ambientazione generale si aggiungono molteplici giochi di luce ottenuti mediante i lumi portati dentro e fuori dal palcoscenico dai personaggi o grazie ad altri semplici accorgimenti. Esaminiamoli. Se una lampada poggiata sulla tavola della camera da letto è già presente all'alzarsi del sipario, il primo ingresso in scena di Don Ruy Gomez è ac-

quest'ultimo, una volta accettato, è di un patetico lacerante, di una verità toccante» (*Comédie-Française. “Hernani”, drame en cinq actes et en vers, de M. Victor Hugo*, in «*Courrier des Théâtres*», 3.3.1830, p. 2).

⁷⁹ Cfr. Gösta Mauritz Bergman, *Lighting in the theatre*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1977, p. 257.

⁸⁰ Che la grafia delle annotazioni relative alla luce sia del suggeritore, è scritto in Evelyn Blewer, *La campagne d’“Hernani”: édition du manuscrit du souffleur*, cit., per esempio, a p. 221, nota 1.

⁸¹ L'indicazione «1/2 nuit» si trova all'inizio della prima scena del primo atto. Cambia all'inizio della terza scena («Jour»), quando entra Don Ruy Gomez, con i valletti, portatori di fiacole.

⁸² Più precisamente, da I, 3 alla fine del primo atto; per tutto il III; da IV, 4 a V, 3, vale a dire dal manifestarsi di Carlo V con il suo seguito nella cripta alla conclusione della festa di nozze.

⁸³ Da V, 3 alla fine del V.

⁸⁴ Da IV, 1 a IV, 4.

compagnato da «servi con torce»⁸⁵ ed è rimarcato dal vecchio con battute di un greve cinismo in cui le metafore luministiche risuonano⁸⁶. Fatti uscire i servi una volta avuta dal Re la (falsa) giustificazione della sua presenza *in loco*, cui si aggiunge in seguito la spiegazione (altrettanto menzognera) di quella di Hernani, i valletti, ancora con i lumi in mano, rientreranno qualche scena dopo per accompagnare il sovrano alla porta.

La notte del secondo atto è rotta inizialmente solo dalle luci dentro le case e che si scorgono dalle finestre. Spentesi una dopo l'altra, lasciano il posto ad una nuova luce, quella della stanza di Doña Sol, che si profila a mezzanotte. Anche in questa scena lo svolgersi degli accadimenti luminosi viene commentato da un personaggio, nella fattispecie Don Carlos, che li segue attentamente, attendendo con impazienza il buio per poter rapire Doña Sol. Calata l'oscurità in strada, si presenta la ragazza con una lampada in mano e che le cade non appena si accorge d'essere in pericolo. Dall'ombra appare quindi Hernani, prendendo alla sprovvista Don Carlos, che già ha afferrato Doña Sol. Solo a fine d'atto, quando sopraggiunge una folla di persone con fiaccole, si riaccendono i lumi delle case.

Mentre la storia nell'imponente castello di Ruy Gomez si svolge in un contesto diurno, il quarto atto, com'è noto ambientato in un sotterraneo buio, offre la possibilità di giocare con gli effetti chiaroscurali. Sin dalla prima didascalia si trova scritto: «È notte, non si vede il fondo del sotterraneo; l'occhio si perde fra le arcate e i pilastri che s'intersecano nell'ombra. [...] Don Ricardo, a testa nuda, con una lanterna in mano»⁸⁷. Riunitisi, i cospiratori si siedono sulle tombe in semicerchio e, seguendo uno schema assai studiato sotto il profilo "coreografico", «il primo congiurato passa davanti a ciascuno, ed ognuno accende alla sua torcia la candela che tiene in mano. Poi il primo congiurato va a sedersi in silenzio su una tomba al centro del cerchio, più in alto degli altri»⁸⁸, evidentemente ancora con la propria torcia. Uno dei lumi dei rivoltosi viene trattato poi come simbolo dell'azione di forza che intendono compiere su Don Carlos. Il Duca di Gotha, infatti, lo getta a terra e lo pesta col piede, e infine commenta: «Avvenga della sua testa quel che è avvenuto di questo lume!»⁸⁹. Alla comparsa improvvisa del nuovo imperatore, tutte le luci vengono spente insieme, sicché il palcoscenico si trova improvvisamente nelle tenebre. Ma subito Carlo V batte una grossa chiave di ferro su una porta di bronzo, e al rumore metallico entrano miriadi di soldati con torce accese. A questo punto Carlo V propone

⁸⁵ COPH, p. 207 (I, 3); PRIH, p. 19 (I, 3).

⁸⁶ Cfr. COPH, pp. 207-208 (I, 3); PRIH, p. 19 (I, 3).

⁸⁷ COPH, pp. 301-302 (IV, 1); PRIH, p. 93 (IV, 1). La versione riportata è quella della *princeps*. Nel copione manca «a testa nuda».

⁸⁸ COPH, pp. 322-323 (IV, 3); PRIH, p. 107 (IV, 3).

⁸⁹ COPH, p. 323 (IV, 3); PRIH, p. 107 (IV, 3).

“HERNANI” E IL SUO DOPPIO (1830)

un’equivalenza tra lo spegnersi delle luci e il sentimento dei congiurati verso l’imperatore: «Le vostre torce fiammeggiavano insanguinate sotto queste volte; il mio soffio è stato sufficiente per spegnerle tutte! Ma guardate e volgete i vostri occhi irrisolti; se ne spengo molte, ne accendo ancora di più»⁹⁰. L’autore anonimo della recensione pubblicata nel «Feuilleton des journaux politiques» nota l’importanza dell’illuminazione nel quarto atto quando, peraltro con un tono ironico, scrive:

Una concezione che ci pare assai singolare è quella che ha preoccupato Carlo V. Ha preso le sue misure per operare un’*illuminazione*. Questo pensiero è così potente in lui, che torna per tre volte in questi versi: “Se ne spengo molte (*di luci*), ne illumino ancora di più.

(Ai congiurati):

Illumino a mia volta... Guardate...

Questo fuoco di luci è prodotto dai suoi soldati che portano torce.⁹¹

Anche nell’ultimo atto, notturno, l’intervento luministico non è irrilevante: di fronte al palazzo rischiarato, nell’ombra del giardino, fra i boschetti, passeggiano gli invitati con i lumi. Allo spegnersi della festa corrisponde un graduale spegnersi delle luci, finché restano l’ombra e il silenzio, forieri di morte, quella morte che di lì a poco compie il suo drammatico ingresso. L’oscurità è attenuata solo dalla suggestiva presenza della luna, forse resa in modo visibile.

L’uso della luce appare, in sintesi, elemento significante, specchio talvolta o simbolo di un principio, di un’intenzione, di un’idea, come confermano le battute dei personaggi citate ed altre, ulteriori. Ma non solo. Forse in maniera un po’ scontata e convenzionale, il buio si manifesta in tutti i momenti equivoci, ambigui, costruiti attorno ad un personaggio nascosto o che attende il momento per compiere un’azione indesiderata dagli altri, inaspettata e sgradevole. Il perno di queste scene, benché poco o per nulla attivo, è sempre Doña Sol, regolarmente vittima della situazione, a parte nel caso del quarto atto. Si può forse affermare che la sua luce beatificante (da cui è possibile derivi il nome Sol, *sole*) viene continuamente offuscata, spenta, soffocata dalle tenebre della bassezza umana.

I costumi, i cui disegni sono attribuiti a Louis Boulanger, benché, allo stato attuale delle conoscenze, resti solo quello del paggio Jaquez, conservato nella Maison Victor Hugo⁹², sono

⁹⁰ COPH, p. 330 (IV, 4); PRIH, p. 113 (IV, 4).

⁹¹ “*Hernani ou l’Honneur castillan*”, drame, par (monsieur) Victor Hugo, 10 feuilles in 8°. 5 francs net. – Mame et Delaunay-Vallée, in «Le feuilleton des journaux politiques», mars 1830, Dernier Specimen, pp. 1-2; citazione a p. 2.

⁹² Maison Victor Hugo, Inv. 271. Cfr. Gérard Audinet et Olivia Voisin (sous de direction de), *Louis Boulanger, Peintre rêveur*, Maison Victor Hugo, Paris 2022, p. 68; Olivia Voisin, *Romantic painters as costumiers: the stage as pictorial battlefield, 1750-1850*, in Sarah Hibberd and Richard Wrigley (edited by), *Art, Theatre and Opera in Paris: Exchanges and Tensions*, Ashgate, Farnham 2014, pp. 123-144; in particolare, pp.

ispirati alla moda del tempo in cui è ambientata la *pièce*⁹³. Una lettera del 1830 di Taylor ad Albertin testimonia che i costumi sono passati per le mani di Hugo, circostanza che lascia supporre una sua certa considerazione del coefficiente costumistico: «Una parola sui costumi di *Hernani*. Dovete essere domani alle 10.00 a teatro, dove si troveranno anche Grison e Laurent. Converrà avere il costume che Victor vi ha dato»⁹⁴.

Piuttosto significative appaiono le tinte impiegate per i vestiti indossati dai tre personaggi maschili principali, un dato per nulla inaspettato, posto che da tempo la critica ha notato l'attenzione dedicata al fattore coloristico nella produzione narrativa e drammaturgica hugoliana⁹⁵. *Hernani* si presenta allo spettatore in un dimesso abito grigio da pellegrino: non deve farsi riconoscere, e la tinta prescelta – spenta, per nulla appariscente, insignificante – è adatta allo scopo. Se probabilmente lo stesso abbigliamento modesto indossa quando entra nel castello di Don Ruy Gomez, proponendosi come un viandante, di rosso è vestito, invece, in altre occasioni: forse già nel secondo atto, ma più verosimilmente nel quarto, ed è chiaro che la tinta segnala l'intensità del sentire e il desiderio di compiere azioni energiche, forti, dettate dalla passione. Il nero e il marrone, infine, dominano l'ultimo atto, costituendo un palese segno di morte.

Don Carlos entra nella camera di Doña Sol vestito di blu, il colore regale per antonomasia, come successivamente osserva *Hernani*, paragonando però la figura del re a quella dell'impe-

130-135; Monique Geiger, *Victor Hugo et Louis Boulanger*, in *Victor Hugo et les images*, cit., pp. 29-41; in particolare, p. 33.

⁹³ Nell'*État des costumes faits pour "Hernani"*, presumibilmente redatto da Albertin e conservato nel *dossier Hugo 5 (théâtre 1)* della Bibliothèque-Musée della Comédie (pubblicato in *Le Roman d'"Hernani"*, cit., pp. 218-219) si trova una descrizione piuttosto dettagliata dei costumi di *Hernani*. Grazie ad essa, è possibile identificare quattro disegni a colori di abiti che riproducono quelli della prima rappresentazione di *Hernani*. Questi disegni sono riprodotti ivi, pp. 30-31. Le carte segnalate non precisano in quali momenti del dramma debba essere utilizzato un certo costume, ma con l'aiuto delle didascalie lo si può dedurre con un ragionevole margine di sicurezza. Come dimostra Olivia Voisin, i quattro disegni non sono di mano di Boulanger, ma *ricopiano* quelli realizzati per lo spettacolo. Una lettera di Taylor ad Albertin, pubblicata in *Le Roman d'Hernani*, cit., p. 218, e tratta dal *dossier Taylor* della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française riporta i nomi di Grison e Laurent, che potrebbero essere stati i sarti incaricati di realizzare i costumi secondo i disegni di Boulanger. Il nome di Grison si ritrova tra le fatture dei costumi nel *dossier Hugo 5 (théâtre 1)* della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Cfr. anche l'appunto *Costumes pour "Hernani"* conservato nello stesso *dossier Hugo 5 (théâtre 1)* e pubblicato in *Le Roman d'Hernani*, cit., p. 219. Da una lettera indirizzata ai membri del Comité d'Administration della Comédie, che inizia con «Messieurs, fondant mes espérances» e firmata da un «costumier» (presumibilmente un sarto incaricato di realizzare i costumi) il cui nome (Maret?) è poco decifrabile, apprendiamo che il firmatario della missiva avrebbe realizzato alcuni degli abiti per la prima di *Hernani* – cfr. *dossier Hugo 5 (théâtre 1)* –, circostanza confermata da un'altra lettera della stessa persona datata 23.5.1832, conservata nel *dossier Taylor*, AR ad 4/6.4.10. Talune delle fatture dei costumi, reperite nel *dossier Hugo 5 (théâtre 1)*, lo ribadiscono.

⁹⁴ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, *dossier Taylor* AR ad 4/6.1.8, c. 1r.

⁹⁵ Relativamente al tema in ambito teatrale, cfr. Noëlle Guibert, *La vérité des couleurs dans le théâtre de Victor Hugo*, in *Voir des étoiles*, cit., pp. 70-79.

ratore per mettere in rilievo l'elemento terreno della prima rispetto alla sacralità dell'altra⁹⁶. Al dimesso abito da viandante utilizzato da Hernani nel castello di Ruy Gomez si contrappone la bellicosa armatura esibita da Don Carlos nello stesso atto, armatura totalmente diversa dalla nobile *mise* viola sfoggiata nelle catacombe, quando viene eletto imperatore. La tinta prescelta per l'occasione segnala il passaggio di Don Carlos, ampiamente dichiarato dal testo, alla condizione sacrale imposta dal nuovo ruolo (colore del Venerdì Santo nella liturgia cristiana, il viola è il simbolo del momento in cui Gesù, morto sulla croce, rinasce ad una nuova vita, assai più elevata).

Ruy Gomez compie la sua prima apparizione in una veste nera, emblema della vecchiaia su cui le battute dei personaggi in scena insistono. Il rosso è presumibilmente scelto per il quarto atto, quando, indignato e furioso per il comportamento di Don Carlos, il vecchio gli si rivolta contro e, unito ai congiurati, vorrebbe essere scelto per ucciderlo. Nell'ultimo atto Ruy Gomez, controfigura della Morte fatale, che impone ai due innamorati e poi anche a se stesso, è naturalmente vestito di nero profondo, come, oltretutto, è più volte rimarcato dai nobili che partecipano alla festa.

Alla conclusione del terzo e certamente anche nel quinto atto, la tenera Doña Sol deve comparire vestita da sposa, in un bellissimo abito bianco, non necessariamente lo stesso nelle due diversissime situazioni: nel primo caso deve unirsi ad un vecchio che non ama, nel secondo, all'uomo adorato. Se la tinta del costume è indice della purezza e del candore della giovane donna, la particolare *mise* nuziale, accostata al nero della veste del vecchio Don Ruy Gomez, è un ulteriore modo di combinare o mischiare l'elemento vitale con quello luttuoso, la tensione alla vita e l'incombere della morte, secondo lo stesso principio grottesco suggerito dalla scenografia del quarto atto. La scelta di coniugare l'abito matrimoniale al motivo della morte richiama l'interessante soluzione pensata da Vigny per il tragico epilogo dell'*Othello* (anche da questo lavoro – si badi – si prendono a prestito alcune scenografie di *Hernani*), quando Desdemona, pura quanto Doña Sol, viene uccisa dal marito verosimilmente indossando la candida veste nuziale.

Diversamente da quanto accade spesso per gli spettacoli di successo dell'epoca a Parigi, le notizie sull'arte attorica sono piuttosto esigue. Qualche riflessione è offerta dal citato resoconto di Dumas relativo alla scena dei ritratti, ma si tratta, in effetti, di informazioni che concernono gli intenti di Hugo e le modalità strutturali, dentro alle quali gli attori si trovano ad operare, più che il risultato a cui essi pervengono. La descrizione dimostra che il poeta non si accontenta di una memorizzazione, da parte degli interpreti, della superficie del testo e di uno stu-

⁹⁶ Cfr. COPH, p. 336 (IV, 6); PRIH, p. 117 (IV, 6).

dio approfondito delle intenzioni nascoste dietro le parole, ma pretende anche che “facciano parlare” i silenzi, per quanto lunghi. Un teatro di tradizione, com'è la Comédie-Française, ha l'abitudine di far uscire dalle quinte i personaggi quando non intervengono direttamente nella conversazione giustificandone in qualche modo l'allontanamento; oppure, se la loro presenza è essenziale, i drammaturghi, nel costruire il testo – quanto meno quello per la rappresentazione – sono soliti trovare il modo di assegnare loro almeno qualche replica. Hugo non procede in questa maniera: i personaggi possono anche tacere, se questo vuole la situazione, come illustra l'episodio relativo alla discussione tra l'autore e M^{lle} Mars a proposito della scena del dialogo tra Don Carlos e Ruy Gomez in presenza di Doña Sol muta. Gli attori, dunque, devono porsi il problema di rendere credibili i silenzi ed interrogarsi sulla postura e sulla mimica adatta a questi momenti in cui l'appoggio allo strumento vocale viene meno. Se l'arte dei *comédiens* del Théâtre-Français è tradizionalmente centrata sulla parola, sul modo per pronunciare in modo convincente e corretto una partitura verbale, trascurando le situazioni di ascolto (spesso brevi nella drammaturgia “classica”), il Romanticismo impone loro lo studio delle pause, pretende di rendere efficacemente le situazioni in cui tacciono, di non tradurre l'assenza di *lògos* in vuoto.

L'abilità gestuale, cinetica, motoria non appartiene alla tradizione recitativa degli attori della Comédie-Française, i quali sono assai più esperti in ambito fonetico, nella dizione e relativamente al modo di porgere il testo rendendo l'intenzione adatta; è, invece, una delle cifre tipiche della modalità interpretativa dei *performers* dei teatri dei *boulevards*, capaci di esercizi persino acrobatici. Ma Hugo – e, contemporaneamente, Vigny e Dumas – cominciano a pretendere dai *comédiens français* di usare in modo espressivo il corpo intero e dunque anche di essere eloquenti benché costretti al silenzio: la tensione emotiva deve rivelarsi attraverso il corpo anche in assenza di parola. Tale mancanza non deve corrispondere ad un vuoto emotivo, ma, al contrario, trasudare energia, preoccupazione, angoscia o amore al modo dell'interpretazione che Marie Dorval – attrice non a caso di origine “popolare”, solo temporaneamente assunta alla Comédie – offre cinque anni dopo nel personaggio di Kitty del *Chatterton* di Vigny, personaggio fatto più di silenzi che di lunghe tirate e ciononostante descritto dalla critica come fortissimo, capace di trasmettere emozioni travolgenti. L'estetica “oculare” dei teatri cosiddetti secondari comincia, insomma – anche sotto questo aspetto, oltretutto in riferimento all'importanza delle scenografie – a contagiare i teatri “di parola”. Sono i grandi drammaturghi dell'epoca a capire il potenziale espressivo dei linguaggi diversi dalla testualità e «la poesia dell'immobilità»⁹⁷ a cui fa riferimento Alexandre Dumas, e a pretenderla anche nelle sale finanziate dallo

⁹⁷ Alexandre Dumas, *Mes mémoires*, cit., vol. I, p. 1062.

Stato. La richiesta di Hugo a M^{lle} Mars è di tacere, in scena, per un numero consistente di battute, e lei si oppone, ritenendola una svalutazione dei suoi diritti di primattrice, facendone sostanzialmente una questione di diminuzione di potere, anziché un problema di estetica. I due, cioè, si trovano a discutere su due piani diversi: a Hugo interessa la questione artistica, alla Mars presumibilmente importano soprattutto la sua egemonia e la sua immagine.

Nel caso della scena dei ritratti la difficoltà è aggravata dalla scelta di far indossare a Doña Sol nel silenzio una veletta, sicché la Mars, per rendere sentimenti impetuosi, non può far leva nemmeno sull'espressione del volto, nascosto agli spettatori, ma solo sulla postura e sui micro-movimenti del corpo⁹⁸. Per la verità, non si può escludere che Hugo abbia pensato a questa soluzione per nascondere, almeno in parte, la distrazione – che forse prevedeva e sarebbe stata ingiustificabile sul piano drammatico – di una presenza (muta) importante.

Il silenzio si offre come un momento in cui l'agitazione, le tensioni, le ansie si accumulano e montano sempre più nel cuore delicato di Doña Sol, per esplodere infine, all'apice del *climax*, in un grido terribile. Come nell'allestimento del *Chatterton* – quando Kitty sale le scale terrorizzata, vede il poeta morente, urla, e poi crolla giù fino all'ultimo gradino per spirare fra le braccia del Quacchero –, viene sapientemente costruito il momento dello scoppio dell'emozione, prima tenuta compressa, ed è al visivo che spetta di esprimere il gonfiarsi del tumulto interiore, deflagando infine in un urlo squassante.

Potrebbe rivelarsi utile un'analisi della punteggiatura del copione, abbastanza diversa da quella proposta nell'autografo e nelle versioni a stampa, concepite per una differente modalità di fruizione: il fine di queste modifiche è infatti certamente di marcare le intonazioni, ed è dunque connesso alla recitazione. Sarebbe vantaggioso inoltre riuscire a decriptare i segni convenzionali, introdotti dal suggeritore e disseminati nel copione, utili ad indicare pause, accenti o effetti particolari.

Non va sottovalutato il peso delle numerose scene di massa, in parte già indicate: nel finale del secondo atto arriva la folla rumoreggiante e si accendono le luci nelle case quando il Re dà l'allarme, avvisando della presenza dei banditi nella città; in casa di Ruy Gomez in attesa del ma-

⁹⁸ La Mars, come sempre, è lodata da molta critica. Per esempio, è definita «sublime nel quinto atto» (*Nouvelles de Paris*, in «Courrier des Théâtres», 28.2.1830, pp. 3-4; citazione a p. 4). Altri sono anche più elogiativi: «La parte di doña Sol de Silva è stata recitata con la squisita purezza, l'ammirevole intuito degli effetti, l'abbandono appassionato, il fascino inimitabile di dizione che caratterizzano il talento di mademoiselle Mars» (*Théâtre-Français. Première représentation d'«Hernani, ou l'honneur castillan», drame en cinq actes et en vers, par M. Victor Hugo*, in «Le Temps», 27.2.1830, pp. 1-3; citazione a p. 3). Forse lo stesso critico insiste: «Quanto a mademoiselle Mars, la sua interpretazione, di una semplicità profonda, di un patetico lacerante, basterebbe da sola ad attirare la folla» (*Théâtre-Français. «Hernani»*, in «Le Temps», 7.3.1830, pp. 1-3; citazione a p. 3).

trimonio giunge il sovrano con il suo seguito; nella tomba di Carlo Magno convergono prima i congiurati e poi spuntano i soldati di Carlo V, probabilmente in parte risalendo le scale che si incuneano nel buio delle catacombe («arrivano da tutti i lati del sotterraneo, da *tutte le profondità*»⁹⁹), in parte scendendo dall'alto della gradinata centrale e disponendosi lungo i vari livelli d'altezza dello spazio, che viene così articolato in modo assai composito. Secondo il «*Courrier des Théâtres*», l'ingresso degli uomini dell'imperatore «offre un colpo d'occhio nuovo per la scena. Questa marcia, questo corteggio che si attuano in silenzio, senza musica, sono di gusto squisito e della più bella verità. Vi si riconosce la mano abile del gran maestro di cerimonie»¹⁰⁰. Nell'atto finale, durante la festa di matrimonio, parecchi invitati si muovono chiacchierando nel giardino.

In un foglio conservato nella biblioteca della Comédie-Française è indicato il numero dei figuranti: se il 4 febbraio sono dodici, crescono costantemente fino a raggiungere le centoquattro unità il 24 del mese¹⁰¹, e attorno al centinaio la cifra permane ad ogni rappresentazione. Le molteplici notizie su di loro, compresa la descrizione dei loro costumi – in parte realizzati appositamente per lo spettacolo, in parte presi a prestito dagli abiti creati per il *Louis XI à Péronne* di Mély-Janin (1827)¹⁰² – lasciano supporre che si tratti di scene di massa piuttosto studiate e concertate, che anticipano per qualche verso certe soluzioni dei Meininger, tanto più se si considera che, come testimoniano molti spettatori del tempo, gli allestimenti parigini indulgono alle scene dominate dal fattore visivo e, più in particolare, alle azioni coordinate fra loro e sorvegliate di un nutrito numero di figuranti. Caratteristica, fra l'altro, ampiamente documentata nei teatri *patent* londinesi in anni di poco successivi.

I recensori sono costretti a riconoscere che «la direzione del Théâtre Français ha montato la *pièce* con un gusto perfetto, e quanto è definito *mise en scène* offre una pompa e uno splendore che sembravano di solito riservati ad altri teatri, ma di cui oggi il Théâtre Français non può più fare a meno»¹⁰³, a conferma del fatto che l'estetica “oculare” dei teatri cosiddetti “secondari” si è diffusa anche nei teatri “principali”. «La *mise en scène*» – ribadisce il «*Courrier des Théâtres*»

⁹⁹ «*Hernani ou l'Honneur castillan*», drame par (monsieur) Victor Hugo, cit., p. 2.

¹⁰⁰ Comédie-Française. «*Hernani*», drame en cinq actes et en vers, de M. Victor Hugo, in «*Courrier des Théâtres*», 28.2.1830, p. 2.

¹⁰¹ Cfr. *l'État des figurants faits pour "Hernani"*, nel dossier *Hugo 5 (théâtre 1)* conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, pubblicato in *Le Roman d'"Hernani"*, cit., p. 219.

¹⁰² Cfr. *l'État des costumes*, cit. Esso fa riferimento in modo generico ai costumi di un *Louis XI*. Di certo non può trattarsi della *pièce* di Delavigne, poiché la sua rappresentazione risale a due anni dopo quella di *Hernani*. L'allusione non può che essere dunque all'opera di Mély-Janin (cfr. Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900. Dictionnaire général des pièces et des auteurs*, Slatkine, Genève 1970; réimpression de l'édition de Plon-Nourrit, Paris 1901, p. 51).

¹⁰³ *Théâtre-Français. "Hernani"*, cit., p. 3.

– «è magnifica»¹⁰⁴; «lo spettacolo», durato più di quattro ore¹⁰⁵, «è superbo»¹⁰⁶.

La natura registica

Dentro all’articolata macchina scenica sin qui descritta, si snoda il filo rosso individuato dall’analisi del tessuto drammaturgico, filo che – costituito dal percorso speculare compiuto da Hernani e da Don Carlos, sino al quarto atto proposti come le due facce, sostanzialmente antitetiche, di una stessa figura mitica – viene tradotto in linguaggio orale e in segni gestuali e costumistici situati in un preciso contesto scenografico. Sin dal loro primo ingresso si ingenera l’idea dei due uomini come doppi l’uno dell’altro: «*Entra don Carlos, il mantello sul viso e il cappello sugli occhi*»¹⁰⁷; «*Entra Hernani, gran mantello e gran cappello*»¹⁰⁸. Bisogna ammettere che la duplice entrata confonde le due identità in modo rilevante. Nel secondo atto Hernani salva la vita al Re regalandogli e facendogli indossare il proprio mantello e così consentendogli di non essere notato dai fuorilegge e di passare indenne attraverso le schiere ai comandi di Hernani. Il provvidenziale scambio di vestiti segnala nuovamente la con-fusione tra i due personaggi. Fra l’altro, proprio su quel mantello gli eventi avevano posto l’attenzione, come a rimarcare il peso, quando Hernani era entrato nella camera di Doña Sol: poiché l’indumento era bagnato e la ragazza aveva insistito affinché l’amato se lo togliesse di dosso per non prendere freddo, Hernani si era premurato di spiegare che era fradicio in quanto fuori si era scatenato il temporale. Introdurre il mantello inzuppato d’acqua nella stanza più intima dell’abitazione della giovane donna anticipa simbolicamente la squassante tempesta esistenziale che ella vivrà, come lascia intuire Hernani, quando, nello specifico frangente, fa riferimento alle «tempeste»¹⁰⁹ interiori provocate dalla gelosia.

Non è solo la prima entrata del Re e del giovane proscritto a segnalare la loro prossimità. Altrettanto accade con gli ingressi proposti negli atti successivi. Nel secondo Don Carlos arriva nell’ombra sotto la casa di Doña Sol e, dopo avere aspettato qualche tempo, la chiama facendosi credere Hernani e la agguanta. Poco dopo, a sorpresa, sopraggiunge nello stesso luogo al buio

¹⁰⁴ *Nouvelles de Paris*, in «*Courrier des Théâtres*», 27.2.1830, pp. 3-4; citazione a p. 4.

¹⁰⁵ Cfr. *Spectacles. Théâtre-Français. “Hernani, ou l’Honneur castillan”, drame en cinq actes et en vers, de M. Victor Hugo*, in «*Le Constitutionnel*», 28.2.1830, p. 3.

¹⁰⁶ *Comédie-Française. “Hernani”, drame en cinq actes et en vers, de M. Victor Hugo*, in «*Courrier des Théâtres*», 28.2.1830, p. 2.

¹⁰⁷ PRIH, p. 1 (I, 1). Nel copione è scritto solo «*D. Carlos entra*» (COPH, p. 189, I, 1).

¹⁰⁸ PRIH, p. 6 (I, 2). Nel copione è scritto solo «*Hernani entra*» (COPH, p. 194, I, 2).

¹⁰⁹ COPH, p. 196 (I, 2); PRIH, p. 7 (I, 2).

Hernani che, immediatamente, gli strappa Doña Sol. Anche l'entrata del terzo atto è speculare: prima Hernani bussa al castello di Ruy Gomez e, dopo una certa attesa, gli viene aperto, poi alla stessa dimora bussa Don Carlos, che deve attendere qualche tempo prima d'essere accolto. Nel quarto atto, presumibilmente scendendo dalla maestosa gradinata centrale, arriva il sovrano, che poi si nasconde al buio nella tomba di Carlo Magno; successivamente attraversa probabilmente la stessa scala Hernani, e giunge nei medesimi sepolcri. È come se i due fossero legati da un eguale progetto e fossero destinati a percorrere le stesse vie, sottolineate dai loro spostamenti in scena. Solo una volta che Don Carlos è diventato imperatore, sul finire del quarto atto, le strade dei due personaggi si separano.

Se ogni loro entrata ne mette in luce la gemellarità e, con ciò, si evidenzia la presenza di una studiata "geometria" dello spettacolo, la sorvegliata costruzione dell'allestimento trapela anche dalla presenza di emblematiche simmetrie. Notiamo soprattutto che, come nella poco più tarda rappresentazione del *Chatterton*, la scena iniziale ed il finale sono speculari, venendo a formare una sorta di cornice intesa ad "inquadrare" la messinscena. Nell'*incipit* Don Carlos bussa quattro volte alla porta della camera di Doña Sol e poi viene fatto entrare dalla *duègne*¹¹⁰. Questo bussare è fortemente connesso all'elemento vitale, dato che introduce all'episodio in cui il Re spererebbe di giacere con la ragazza, di esaudire dunque un desiderio contraddistinto da una prorompente carica sensuale. Nell'atto conclusivo Ruy Gomez avvisa del suo arrivo facendosi precedere da quattro lugubri suoni di corno, sostituiti del segno annunziatorio d'inizio dramma¹¹¹. Emblema luttuoso come lo spettatore già sa, essi sono seguiti dall'ingresso della personificazione della Morte, opposta all'immagine vitalistica offerta da Don Carlos al principio della *pièce*. Di più: alla prima entrata in scena, il Re si premura di osservare la fresca giovinezza dell'amante di Doña Sol («un cavaliere ancora senza barba e senza baffi, [...] alla barba del vecchio»¹¹², cioè del fidanzato Ruy Gomez), ed è chiaro che, nel contempo, allude anche alla propria (di Don Carlos) giovinezza, dato che il sovrano e Hernani vengono sovrapposti. Nell'atto finale gli ospiti a casa degli sposi sottolineano, per contro, la vecchiaia della maschera vestita di nero, dalla barba e dai capelli bianchi, che poi si rivelerà essere Don Ruy Gomez¹¹³.

¹¹⁰ Cfr. COPH, p. 189 (I, 1); PRIH, p. 1 (I, 1).

¹¹¹ Cfr. COPH, pp. 361-364 (V, 3); PRIH, pp. 136-139 (V, 3). Sull'impiego di segni d'annunzio nell'*Hernani* varrebbe la pena soffermarsi, data la loro non irrisoria presenza. Oltre a quelli già indicati, Don Carlos batte per tre volte le mani nel secondo atto, segno convenzionale stabilito dalla ragazza con Hernani e da Don Carlos scoperto, con il quale il proscritto dovrebbe avvisare l'amata del suo arrivo e lei dovrebbe scendere in strada per fuggire con lui; tre colpi di cannone annunciano il nome del nuovo imperatore.

¹¹² COPH, p. 190 (I, 1); PRIH, p. 2 (I, 1).

¹¹³ Che Don Ruy Gomez abbia capelli e barba bianchi si apprende tanto dalle recensioni (cfr., per esempio, E., *Théâtre-Français. Première représentation de "Hernani, ou l'Honneur castillan", drame en cinq actes et en*

“HERNANI” E IL SUO DOPPIO (1830)

Tanto quest’ultimo nel momento indicato quanto Don Carlos nella scena iniziale del dramma appaiono, irriconoscibili, con il volto coperto, una condizione, per inciso, tipica del personaggio di Don Giovanni: l’uno è nascosto dal mantello col bavero alzato e dal cappello calato sugli occhi, l’altro indossa una maschera. Se, come crediamo, la tesi che dietro l’*Hernani* hugoliano si nasconda un sottotesto dongiovanneo è corretta, si può affermare che da una parte entra Don Giovanni, dall’altra si presenta il Convitato di pietra, evento del resto constatato anche da uno spettatore: «Solo un grande uomo in domino nero è restato immobile tutta la sera. Nessuno lo conosce, ci si interroga, è inquietante. Eccolo attraversare la sala: lo si direbbe uno spettro o la statua del *Festin de Pierre*»¹¹⁴.

Dalle riflessioni sin qui compiute si profila l’idea che nella costruzione dello spettacolo sia presente un’acuta mente ordinatrice (quella di Hugo) che, al modo del regista, si occupa di dare un corpo alla propria visione in materia d’arte, sorvegliando le soluzioni relative agli attori, riguardo ai quali, del resto, il «Globe» significativamente afferma: «Malgrado la fatica delle interruzioni [del pubblico alla rappresentazione], gli attori non recitano con meno *ensemble*»¹¹⁵. Nella stessa direzione unificante vanno le componenti costumistiche, scenografiche, luministiche e sonore: Hugo controlla l’erezione di un edificio scenico solido e ben organizzato, in cui ciascun particolare rientri in modo coerente, in cui, cioè, ogni elemento sia una parte coesa con il tutto e ad esso amalgamata. Compresi i personaggi non dialoganti, ai quali l’autore-allestitore richiede un atteggiamento connesso al quadro complessivo. Di questo articolato prodotto, il testo a stampa sembra costituire solo la pallida eco, una sorta di riproduzione appiattita.

Troppo importante la famosa battaglia scatenatasi in occasione della rappresentazione di *Hernani* per non dedicarvi almeno qualche parola. Per la prima Hugo sceglie di non ricorrere all’aiuto della *claque* “professionistica” alla quale era d’uso affidarsi per ottenere il successo di una *pièce*. Preferisce coinvolgere gli amici e i simpatizzanti della scuola romantica (stando ai resoconti dell’epoca, sono presenti, fra gli altri, scrittori come Gautier, Nerval e Pétrus Borel, l’illustratore Célestin Nanteuil, pittori quali i fratelli Eugène e Achille Devéria e Louis Boulan-

vers, de M. Hugo, in «Le National», 27.2.1830, pp. 2-4; in particolare, p. 3) quanto dal testo teatrale; per esempio, da Copenhaga, p. 209 (I, 3); PRIH, p. 20 (I, 3). Anche un’immagine dell’ultima scena di *Hernani* realizzata da Achille Devéria raffigura Ruy Gomez con capelli e barba bianchi (pubblicata in “*Hernani*”. Victor Hugo, dossier réalisé par Marion Ferry et Yves Steinmetz, Centre national de documentation pédagogique, [Paris] 2003, p. 21). Che gli ospiti ne evidenzino la vecchiaia, si apprende da Copenhaga, p. 347 (V, 1); PRIH, p. 126 (V, 1).

¹¹⁴ C[harles] M[agnin], *Théâtre Français. “Hernani”, Drame en cinq actes, par M. Victor Hugo*, in «Le Globe», 1.3.1830, pp. 59-60; citazione a p. 60.

¹¹⁵ C[harles] M[agnin], “*Hernani*”, *Drame en cinq actes, par M. Victor Hugo (II^e article)*, in «Le Globe», 12.3.1830, pp. 103-104; citazione a p. 104.

ger, giornalisti come Gustave Planche¹¹⁶), ai quali spetta il compito di difendere le sorti dello spettacolo. Lo svolgersi degli eventi è stato raccontato miriadi di volte, ed ogni versione differisce in parte dalle altre. Piuttosto goliardica risulta la prima preparazione delle modalità d'azione narrata da Adèle Hugo:

Per organizzare bene il loro piano strategico e assicurare bene l'ordine di battaglia, i *jeunes gens* domandarono di entrare in sala prima del pubblico. Glielo si permise, a patto di entrare prima del formarsi della coda. [...] Per paura di arrivare troppo tardi, i giovani battaglioni arrivarono troppo presto, la porta non era aperta, e fin dall'una i numerosi passanti di rue Richelieu videro accumularsi una banda di individui selvaggi e bizzarri, barbuti, cappelloni, abbigliati in tutti i modi, fuorché alla moda [...].

La porta si aprì alle tre e si richiuse. Soli in sala, si organizzarono. Una volta stabiliti i posti, non erano ancora le tre e mezza. Che fare fino alle sette? Si discusse, si cantò, ma la conversazione e i canti si spensero. Dato che erano arrivati troppo presto per aver cenato, si erano portati cervella, salsicce, prosciutto, pane, ecc. Si cenò dunque, e gli sgabelli servirono da tavoli e i fazzoletti da salviette. Poiché non c'era altro da fare, cenarono tanto a lungo, che quando il pubblico entrò, erano ancora a tavola. Alla vista di questo ristorante, i locatari dei palchetti si domandarono se stessero sognando. Tanto più che erano disgustati dall'odore di aglio contenuto nelle salsicce.¹¹⁷

Una volta iniziato lo spettacolo (alle sette se l'ora indicata dal passo appena proposto si riferisce a quella d'inizio e non dell'apertura delle porte del teatro al pubblico), gli interventi dei romantici a sostegno della *pièce* sono così rumorosi e insistenti da superare i fischi e le contestazioni dei classicisti. Complessivamente la serata della prima, passata alla storia come una tappa fondamentale della battaglia filo-romantica, ottiene un successo notevole. Lo testimonia il diario di Joanny, che in riferimento alla rappresentazione del 25 febbraio, annota: «La *pièce* è completamente riuscita, malgrado un'opposizione ben organizzata»¹¹⁸. Concorde il «*Courrier des Théâtres*»: «Ai continui scrosci di *bravo* si sono mescolati due o tre fischi di protesta, soffocati dalle grida, dallo scalpitare e da entusiastici furori»¹¹⁹.

A mano a mano che si susseguono le repliche, la situazione va rendendosi sempre più difficile: mancando la *claque* “di mestiere” e andando via via scemando il pubblico chiamato appositamente per sostenere lo spettacolo, *Hernani*, abbandonato al suo destino, è sempre più contestato. Leggiamo i commenti di Joanny:

¹¹⁶ Cfr. *Le Roman d'«Hernani»*, cit., p. 57.

¹¹⁷ *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, pp. 332-334.

¹¹⁸ Maurice Descotes, *L'acteur Joanny et son journal inédit (extraits)*, Presses Universitaires de France, Paris [s.d.], p. 66.

¹¹⁹ *Comédie-Française. Première représentation. «Hernani», drame en cinq actes et en vers*, in «*Courrier des Théâtres*», 26.2.1830, pp. 2-3; citazione a p. 3.

“HERNANI” E IL SUO DOPPIO (1830)

27 febbraio 1830. L'opera è vigorosamente attaccata, e vigorosamente difesa. Vedremo.

1° marzo 1830. La lotta continua. La cosa migliore è che ciò attira molto pubblico.

5 marzo 1830. La sala è piena e l'accanimento dei fischi raddoppia.

6 marzo 1830. Sempre la stessa cosa. È un partito preso. Si viene a vedere *Hernani* per deridere la *pièce* e gli attori.

8 marzo 1830. Vengono a fischiare *Hernani*.

12 marzo 1830. Gran folla e sempre lo stesso baccano, è piacevole solo per la cassa.¹²⁰

E così via.

Nonostante il tumulto, gli attori continuano, impavidi, a recitare con impegno. Il «Globe» scrive il 12 marzo: «Michelot mostra sempre la stessa raffinatezza, la stessa rabbiosa superiorità, Joanny e Firmin lo stesso calore. Quanto a M^{lle} Mars, la sua grazia, la sua sensibilità, l'inimitabile giustezza della sua recitazione così patetica e straziante, sembrano crescere con gli ostacoli»¹²¹.

Evelyn Blewer dimostra che nel corso delle repliche Hugo non abbandona affatto lo spettacolo al proprio destino, ma lo segue con attenzione e cura, continuando ad aggiustarlo, a correggerlo, a modificarne battute e soluzioni sceniche¹²².

¹²⁰ Maurice Descotes, *L'acteur Joanny et son journal inédit*, cit., pp. 66-67 (abbiamo omissso alcuni dati superflui dal passo citato rispetto all'originale). Il critico più ostile a *Hernani* è certamente Armand Carrel, che dopo alcune repliche stronca impietosamente il lavoro. Cfr. A[rmand] C[arrel], *Variétés. Des premières représentations d'«Hernani»*, in «Le National», 8.3.1830, pp. 3-4.

¹²¹ C[harles] M[agnin], «*Hernani*», *Drame en cinq actes, par M. Victor Hugo (1^{re} article)*, cit., p. 104.

¹²² Evelyn Blewer, *La campagne d'«Hernani»: édition du manuscrit du souffleur*, cit., pp. 148-182.

Capitolo II

“Marion de Lorme” e il suo sottotesto (1831)

Il testo di *Marion de Lorme* è scritto nel 1829 e, per problemi di censura, rimane nel cassetto fino al 1831, data in cui Hugo firma un contratto con François-Louis Crosnier, direttore della Porte-Saint-Martin, in base al quale lo scrittore s’impegna a fornire alla compagnia due opere l’anno, riservandosi il diritto di distribuire le parti¹. Fra i lavori destinati al teatro, figura *Marion de Lorme*, le cui complicazioni censorie si erano risolte dopo la rivoluzione del luglio 1830, e che dunque può finalmente andare in scena. Il debutto ha luogo in piena estate, l’11 agosto 1831. Stando alle nostre ricerche, non è rimasto un copione del suggeritore, quasi certamente andato bruciato nell’incendio dell’archivio della Porte-Saint-Martin, ma si conservano il manoscritto autografo, steso da Hugo nel 1829 e corretto nel 1831², mentre l’autore sta seguendo le prove dello spettacolo, e un manoscritto per la censura³. La prima edizione della *pièce* esce nelle librerie il 27 agosto 1831, una quindicina di giorni dopo il debutto⁴.

Marion de Lorme è stata una cortigiana, la donna più richiesta di Parigi, ma ora è a Blois, cittadina di provincia, descritta come l’antipode della capitale: insignificante e fuori moda. Il dramma si apre con una scena tra Marion e l’ex-amante Saverny, che ha scoperto per caso dove lei si trovi, ed è curioso di saperne la ragione. Lei gli confessa che in quel paese abita l’uomo amato, Didier, e lo spettatore (o il lettore) sa che la donna non gli ha confidato la propria vera identità per timore di perderlo. Da lui si fa chiamare significativamente Maria. In effetti, da

¹ Cfr. Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Département des manuscrits, Fonds Victor Hugo, *Documents relatifs à “Marion de Lorme”*, Naf 24785, cc. 17r.-18r.

² *Marion de Lorme*, Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Département des manuscrits, Fonds Victor Hugo, Naf 13368.

³ Victor Hugo, *Un Duel sous Richelieu. Drame en 5 actes en vers*, Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Département des manuscrits, Fonds Victor Hugo, Naf 13369.

⁴ Victor Hugo, *Marion de Lorme, Drame*, Renduel, Paris 1831.

quando è a Blois, ama per la prima volta ed è angelica, tanto quanto era stata precedentemente *femme fatale*, ma fino alla fine del dramma il lettore è lasciato nel dubbio sulla sincerità della redenzione di Maria.

Didier sente urla in strada e accorre a salvare l'uomo che è stato aggredito e che si rivela essere Saverny, il quale pertanto gli deve la vita.

Una notte buia i due si sfidano a duello (Didier sa di avere a che fare con Saverny, ma questi ignora chi sia il rivale). È proprio il giorno in cui il cardinale Richelieu ha emanato un editto per vietare questa forma di competizione e statuire la condanna a morte dei combattenti. Maria, che non sa della nuova disposizione, esce in strada, vede i due che si sfidano e urla per chiedere soccorso al fine di separarli. Così arrivano i gendarmi, che arrestano Didier, e non Saverny, in quanto si finge ucciso.

Marion riesce a far fuggire di prigione l'amato e i due, travestiti alla spagnola, chiedono di essere accolti in una compagnia di attori. A lei viene affidata la parte di Cimene, eroina del *Cid* di Corneille, a lui, quella tragica di Metamoro.

Laffemas, sicario del cardinale Richelieu, che sta cercando Didier, viene a sapere che l'"amante" di Marion è tra i comici. Saverny intanto, da cui Laffemas apprende la notizia, rivela al giovane di Blois che Maria è Marion de Lorme, e allora Didier cambia totalmente atteggiamento verso di lei, ritenendosi ingannato e non amato, e si consegna a Laffemas, sostenendo che la propria vita non ha più senso. Saverny a quel punto si fa avanti, dimostrando di non essere affatto morto, rivelazione che scioglie Didier dall'accusa di omicidio, ma poiché l'editto dichiara che tutti i duellanti devono essere condannati a morte, tanto Didier quanto Saverny vengono condotti in prigione.

Marion è disperata e fa di tutto per ottenere la grazia, senza alcun successo. O meglio: la ottiene, grazie al buffone del Re, L'Angely, che intercede in favore di Didier presso il sovrano, ma il cardinale Richelieu, che di fatto ha ormai più potere del Re, la revoca. Disperata, Marion si vende ad un carceriere e ottiene di far fuggire Didier, solo che quando lei entra in prigione per farlo evadere, lui si oppone e continua a trattarla freddissimamente. Vuole solo morire, ritenendosi tradito. Marion lo prega in tutte le maniere con una dedizione e un amore appassionati, per parecchio tempo senza capire l'atteggiamento dell'amato che ignora abbia appreso la sua vera identità. Solo dopo un certo tempo, lo scopre e si spiega così il motivo della freddezza di lui. Mentre Didier sta andando al patibolo, Marion, affranta, lo supplica almeno di abbracciarla per l'ultima volta. Il giovane non resiste oltre, le dichiara il proprio amore, le chiede perdono per la crudeltà manifestata, le spiega, commosso, di aver capito il suo amore e la sua dedizione profonda. Passa la carrozza di Richelieu, lei disperatamente implora la grazia per il morituro, ma Richelieu la nega ancora.

Occorre aggiungere che, prima della tragica conclusione, anche Saverny era stato condannato a morte per aver duellato con l'altro. Dopo una serie di tentativi falliti per salvarlo, intrapresi dal vecchio zio, il Marchese di Nangis, alla fine le esecuzioni sono due: di Didier e di Saverny.

Come anticipato, il personaggio che dà nome al dramma è quello di una prostituta che s'innamora e cambia totalmente vita diventando casta e angelica. È una sorta di Maddalena di evangelica memoria, figura che ispira diversi romantici come Gautier e Dumas *père*, in cui convivono due anime opposte. Se l'anima celestiale è predominante nel dramma, dato che all'inizio della *pièce* Marion vive già da due mesi a Blois con l'amato, quella peccaminosa traluce solo in rare occasioni, allorché, ad esempio, lei concede il proprio corpo un'ultima volta pur di salvare l'amato facendolo fuggire di prigione, senza che poi peraltro l'evasione abbia successo. Secondo Adèle Hugo, il personaggio che dà nome alla *pièce* «non poteva essere assegnato che a Madame Dorval»⁵, l'attrice prediletta dai romantici francesi, che, pur di interpretarlo, rinuncia ad un vantaggioso ingaggio alla Comédie-Française. Dopo aver assistito allo spettacolo, il recensore del «Figaro» insiste, peraltro esprimendo un giudizio negativo, sulla divisione interiore di Marion-Dorval, definita «un essere corrotto», un «limone impuro» mescolato ad «un angelo»⁶.

Per il personaggio bastardo e misogino di Didier, Hugo vorrebbe Lockroy, al tempo all'Odéon. Crosnier gli offre allora un contratto alla Porte-Saint-Martin, ma le incertezze dell'attore alla fine fanno saltare il progetto⁷, e si ripiega su Bocage. *Premier rôle* più capace nella resa delle situazioni che richiedono forza rispetto a quelle dominate dalla grazia, si ritrova a recitare una parte che assomiglia a quella di Antony nel dramma omonimo di Dumas *père* che, anche, gli appartiene⁸. Nemmeno Didier è facilmente inquadrabile in un ruolo, e non a caso il critico del «National» insiste sul suo mostrare in scena un doppio volto, meno distinguibile sulla carta: «Un essere *tra l'Inferno e il Cielo*, il più amabile degli uomini, ma che digrigna i denti in continuazione e domanda la morte ad ogni parola»⁹.

Hugo desidera Gobert per la parte del Re Luigi XIII e riesce ad ottenerlo nonostante il dissenso del direttore, che ha avuto in passato forti screzi con l'attore¹⁰. Saverny è affidato a Chéry,

⁵ Victor Hugo *raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, p. 371.

⁶ [Nestor Roqueplan?], “Marion Delorme”, *drame en cinq actes et en vers*, par M. Victor Hugo, in «Le Figaro», 13.8.1831, pp. 2-4; citazione a p. 2.

⁷ Cfr. lettera a Hugo della Direzione del Teatro della Porte-Saint-Martin del 12.5.1831, *Documents relatifs à “Marion Delorme”*, cit., c. 21r.

⁸ Cfr. Henry Lyonnet, *Dictionnaire*, cit., *ad vocem* “Bocage, Pierre-François Touzé dit”.

⁹ E., *Première représentation de “Marion Delorme”, drame en cinq actes et en vers*, de M. Victor Hugo, in «Le National», 15.8.1831, pp. 1-3; citazione p. 2.

¹⁰ Cfr. Victor Hugo *raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, pp. 371-372.

Laffemas a Jemma, il *père noble* Nangis va ad Auguste¹¹.

Altro personaggio bifronte e ambiguo è L'Angely; in quanto buffone di corte, a lui spetta il compito di far ridere, risultato che consegue in maniera molto cinica. Per sua intercessione, tuttavia, Marion ottiene dal Re la grazia per Didier, sicché in lui si disvela una duplice connotazione di crudeltà e di *pietas*, che ricorda quella di un altro *fou* hugoliano, il Triboulet di *Le roi s'amuse*, malvagio irrisore della corte, ma padre tenero e amorosissimo di Blanche. Hugo decide di affidare la parte a Provost, probabilmente in quanto si era cimentato tanto nei *trattres* quanto nei *comiques*, e dunque per la flessibilità del suo talento¹².

Uno scossone all'architettura dei ruoli è inferto anche dai *rôles à travestissement*, ampiamente presenti in *Marion de Lorme*. I travestimenti sono più d'uno nel corso della storia, ma centrali appaiono quelli del brano meta-teatrale del terzo atto, significativamente intitolato "La commedia". Marion ha appena fatto evadere l'amato dalla prigione. I due, travestiti alla spagnola, trovano rifugio presso una compagnia di attori. Avendo saputo che i fuggitivi si nascondono fra i membri della *troupe*, Laffemas, spia incaricata dal cardinale Richelieu di ritrovare Didier per riportarlo in carcere, finge d'essere stato inviato dal Ministro per assumere dei comici, affinché il ricercato si esibisca di fronte a lui ed egli lo possa individuare sulla base della sua goffaggine in scena. I comici, così, fanno, uno dopo l'altro, una sorta di provino: il Grazioso (Serres) recita versi allusivi alla corruzione dei magistrati, mentre Scaramuccia (Moessard) declama rime in lode di un vescovo che prega (un modo indiretto per criticare Richelieu, dedito solo alla politica e, per di più, in maniera malvagia). Il Tagliabraccia (Granger) propone con enfasi stupidi versi di Garnier. Poi Marion recita battute di Cimene dal *Cid* di Corneille. Infine, Laffemas chiede a Didier di esibirsi, ma lui, a cui è stato appena rivelato che l'amatissima compagna era stata una prostituta e che, disilluso, non ha più interesse alla vita, si toglie il travestimento e dichiara il proprio nome autentico, consegnandosi ai gendarmi.

Tutti i personaggi dei comici sono sdoppiati: da un lato hanno il loro carattere personale e, dall'altro, recitano una parte. E anche chi non si copre il volto con una maschera e non veste i panni di una figura fittizia per esibirsi in scena, vale a dire Laffemas, si finge comunque ciò che non è: un ricercatore di talenti anziché uno sbirro. Il meta-teatro col suo uso dei *rôles à travestissement*, qui particolarmente insistito, esattamente come in tante altre *pièces* romantiche, ribadisce la scivolosità dei ruoli del Romanticismo più agguerrito.

¹¹ La distribuzione completa della prima è indicata, per esempio, in Victor Hugo, *Marion de Lorme, Drame*, cit., p. 1.

¹² Cfr. Henry Lyonnet, *Dictionnaire*, cit., *ad vocem* "Provost, Jean, Baptiste, François".

“MARION DE LORME” E IL SUO SOTTOTESTO (1831)

Hugo, secondo Barry Daniels coadiuvato da Bocage¹³, dirige le prove iniziate pochi giorni dopo il 13 maggio 1831, data in cui si tiene la lettura del manoscritto al direttore e agli attori¹⁴.

Edmond Got, che recita la parte di L'Angely in una ripresa del 1847, scrive esplicitamente che è Hugo a presiedere le prove: «Ho preso parte a parecchie prove dirette da Hugo in persona»¹⁵, un'asserzione che dimostra, fra l'altro, come a Parigi l'autore del dramma, quando vivente, sia d'abitudine il regista anche in caso di riprese e non solo per la prima rappresentazione. Ebbene, relativamente al modo di lavorare di Hugo con gli attori, Got si esprime ironicamente, tale modalità, secondo lui, essendo inefficace e contestabile. Quale che sia il giudizio, il resoconto offre interessanti indicazioni relative a *Marion de Lorme*, ma esse presuppongono principi che certamente sono validi, secondo Hugo, per l'artista che recita in qualunque dramma. Got rimprovera a Hugo, soprattutto, di pretendere dagli attori la messa in opera di un compito che a suo parere è sbagliato e irragionevole: «Spetta all'artista» (da intendersi chiaramente come attore) – secondo il drammaturgo-regista – «supplire per quanto possibile» a ciò che il testo non dice¹⁶, compito a cui notoriamente la Dorval assolve in modo esemplare e a cui, secondo alcuni recensori, nella *Marion* gli attori secondari ottemperano in modo meno felice, opinione peraltro contraddetta da Hugo, quando scrive che «non c'è *pièce* che sia stata eseguita con più *ensemble* di *Marion de Lorme*. Tutte le parti, e tra le altre, quelle di L'Angely, di Saverny, del Marchese de Nangis, di Laffemas, del Grazioso, sono state interpretate con un raro talento; ogni personaggio ha una fisionomia vera e una fisionomia poetica, entrambe afferrate dall'attore»¹⁷.

Vediamo alcuni suggerimenti offerti da Hugo agli attori per arricchire e definire il loro personaggio e riportati da Got:

Lei, Monsieur de Bouchavannes, suo nonno è stato uno dei favoriti dell'ultimo Valois, non lo dimentichi, e lei, Monsieur de Rochebaron, pensi che uno dei suoi discendenti morirà sul patibolo durante la rivoluzione...
Potrà sognare meglio di Jocrisse?¹⁸.

Detto in modo meno criptico, Hugo ricorda all'attore che recita Monsieur de Bouchavannes che un suo predecessore era stato un favorito di Enrico III di Valois, re di Francia, morto pu-

¹³ Barry Vincent Daniels, *Alfred de Vigny, poète et metteur en scène*, in «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 45, Mai 1993, pp. 229-240. Notizia a p. 231.

¹⁴ Cfr. lettera della Direzione del Teatro della Porte-Saint-Martin a Hugo datata 12.5.1831, *Documents relatifs à "Marion Delorme"*, cit., c. 21r.

¹⁵ Edmond Got, *Journal*, Publié par son fils Médéric Got, Plon, Paris 1910, t. I, p. 219.

¹⁶ Ivi, t. I, p. 220.

¹⁷ Victor Hugo, *Note I* del 1831 a *Marion de Lorme*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre I*, cit., p. 825.

¹⁸ Edmond Got, *Journal*, cit., t. I, p. 220.

gnalato da Jacques Clément, e all'interprete di Monsieur de Rochebaron che il suo discendente Claude de Rochebaron è stato giustiziato durante il Terrore, vicende, queste, che non possono consentire ai due personaggi di essere trattati con la leggerezza con cui va recitato Jocrisse, protagonista di alcune farse francesi dell'epoca, contraddistinto da ingenuità e comicità. Devono, invece, essere caratterizzati da tratti gravi, seri, prudenti.

Ciò che Got giudica un'insensata bizzarria, sembra a noi, invece, una scelta significativa e degna di rilievo: il poeta vorrebbe che gli attori affinassero e potenziassero la parte, giustificandola, motivandola attraverso l'elaborazione di un immaginario non scritto dall'autore. Le vicende familiari ricordate da Hugo devono evidentemente servire all'interprete a definire un modo d'essere del personaggio, che va "riempito", facendone non un essere astratto, ma una creatura con una propria psicologia, un proprio mondo interiore e una propria storia, secondo un procedimento che, per certi versi, ricorda il metodo di Staniskavskij. A giudicare dalla testimonianza di Got, durante le *répétitions* il regista propone anzitutto un immaginario entro cui calare il personaggio, una specie di sottotesto a partire dal quale saranno i *comédiens* a creare almeno in una certa misura le loro partiture di voce e di movimento corporeo.

Se negli esempi proposti il testo sotteso suggerito da Hugo è realistico, in altri casi ha un carattere più evocativo, che a Got sembra piacere ancor meno. L'Angely nella prima scena del secondo atto deve esclamare: «Un complotto! Giovani, pensate a Marillac!», e poco dopo: «Un duello! Ricordatevi di Boudeville!». Hugo chiede all'attore di essere «più profondo», aggiungendo: «Siete l'uomo del Destino», al che l'interessato, evidentemente assai poco in sintonia con il modo di procedere di Hugo, teso a infondere stimoli e suggestioni di natura lirica, velata e vibrante, gli risponde sarcasticamente (e un po' superficialmente) di non conoscere tale creatura¹⁹.

L'importanza attribuita all'esegesi del testo nella costruzione scenica dei personaggi e lo studio approfondito che a ciò viene dedicato è attestato dall'importantissima corrispondenza fra Hugo e l'amico Paul Meurice, quando, nel 1873, quest'ultimo dirige le prove di una ripresa di *Marion* alla Comédie-Française, al posto del drammaturgo impossibilitato a seguirle. Meurice chiede all'autore il senso sotteso ad una serie di passaggi e Hugo gli risponde, punto per punto, con una sicurissima competenza scenica. Lo scambio epistolare costituisce una testimonianza veramente preziosa, che mostra eccezionalmente per iscritto come all'epoca si ragionasse tra attori e *metteurs en scène* per definire l'interpretazione da offrire a teatro. Leggere queste lettere è un po' come assistere alle prove con gli attori dirette da Hugo, con l'unica differenza che

¹⁹ *Ibidem*.

“MARION DE LORME” E IL SUO SOTTOTESTO (1831)

una persona, Paul Meurice, fa da mediatore. Nonostante siano passati quarant'anni circa dalla prima, è chiaro che tutte le risposte, o almeno la maggior parte, corrisponde alle soluzioni interpretative degli attori del *cast* originario, soluzioni da loro al tempo concordate con Hugo. E comunque è palese che il modo di procedere nel 1873 era già quello del 1831.

Tutto incomincia in ottobre con una specie di supplica di Meurice a Hugo, lontano da Parigi, impegnato in altre attività: «È assolutamente necessario che assistiate alle prove, se non alle prime, almeno a quelle dell'ultimo mese. [...] Bisogna assolutamente che ritorniate, mio caro maestro – *Marion* sarà rappresentata in gennaio – che ritorniate in dicembre. [...] La vostra presenza è veramente necessaria»²⁰. Le frasi riportate mostrano, fra l'altro, che anche le prove delle riprese durano mesi e che si considera essenziale la direzione di Hugo, reputata pressoché un suo dovere, oltretutto la prassi. Evidentemente, quando il *cast* è nuovo, occorre ricominciare daccapo e la durata della preparazione, almeno degli attori, torna ad essere più o meno quella per la prima. Via via che il tempo passa, Meurice capisce che Hugo alle prove non arriverà mai, e allora comincia a porgli una serie di domande per iscritto. Le prime riguardano soprattutto la corrispondenza fra il testo a stampa di *Marion de Lorme*, di cui Meurice sta seguendo la riedizione in sostituzione di Hugo, e il testo per la scena. Per esempio, in una lettera di metà gennaio 1873 chiede se alcuni cambiamenti introdotti per la rappresentazione (con il beneplacito di Hugo) debbano riversarsi anche nella pubblicazione²¹, a conferma del fatto che le due versioni sono, possono essere scientemente diverse per decisione autoriale.

Poi Meurice entra nel dettaglio di alcuni passaggi per lo spettacolo, che meritano attenzione per la precisione con la quale si studia il “sottotesto”. La prima domanda riguarda la scena iniziale. Marion è assieme a Saverny, suo ex-amante, che l'ha scoperta a Blois e si è presentato a casa sua. Lei è sulle spine perché teme che Didier torni e gli ripete di andarsene. Il giovane, prima di uscire, le racconta che a Parigi è uscito un libro dedicato a lei, *La Guirlande d'amour*, che va a ruba e che le porge. Lei legge il titolo e la dedica «a Marion de Lorme» e poi, posando il libro, commenta: «È molto galante. Buonasera». Meurice spiega a Hugo che Perrin, interprete di Saverny, vorrebbe che la lettura del titolo e della dedica fosse offerta «con amarezza». Invece, «M^{lle} Favart vorrebbe leggere con indifferenza e poi aggiungere», con lo stesso tono, «È molto galante. Buonasera»²².

La risposta di Hugo è che «M^{lle} Favart ha ragione. Bisogna che dica il verso “*La Guirlande*

²⁰ *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice*, Fasquelle, Paris 1909, pp. 459-460. Lettera del 14.10.1872.

²¹ Ivi, p. 462. Lettera di metà gennaio 1873.

²² Ivi, p. 463. Lettera di metà gennaio 1873.

d'amour, – a *Marion de Lorme*” con indifferenza. Qualunque altra espressione nuocerebbe all’esplosione indignata di Didier, più tardi»²³. Hugo fa riferimento al momento in cui Didier vede il libro sul tavolo e legge il titolo e la dedica, lo getta per terra e, riferendosi a Marion de Lorme, che non sa essere la sua amata, esclama: «Ah! vile creatura, impura tra le donne!»²⁴. Se poco prima Marion avesse attribuito un’intenzione di amarezza alla lettura della dedica, avrebbe dimostrato ancora qualche partecipazione emotiva alla vita di un tempo, mentre il suo distacco assoluto, sottolineerebbe, secondo Hugo, che l’indignazione morale di Didier, e dunque il suo giudizio, è rivolto ad una donna completamente “altra” rispetto a quella attuale.

La seconda domanda di Meurice riguarda il terzo atto, intitolato “La Commedia”, in cui i due innamorati fingono di essere attori di una compagnia, mentre Richelieu ha saputo che, fuggiti alla polizia, si nascondono tra i comici e deve individuarli, ma essendo travestiti dal personaggio che devono interpretare, non sono facilmente riconoscibili. Lei recita la parte di Cimene, una donna il cui amante ha ucciso in duello un uomo, sicché si trova a duplicare la sua situazione reale e, mentre declama, ad ascoltarla sono presenti sia Didier che Laffemas. I versi dicono all’amato, fra l’altro, «Difenditi», «pensa alla tua difesa»²⁵. Ebbene, Meurice chiede: «Immagino che la tirata di Cimene debba essere recitata non come se fosse Cimene a parlare, cioè con sfumature di pudore e con gli occhi bassi, ma con franchezza, essendo Marion a rivolgersi a Didier, senza, beninteso, essere inverosimile per Laffemas»²⁶. E Hugo risponde: «Avete ragione su come la tirata di Cimene dev’essere recitata. È una supplica di Marion a Didier perché *egli pensi a difendersi*»²⁷.

Meurice arriva quindi al quinto atto, «quello che ci blocca di più»²⁸, ad iniziare dall’ingresso contemporaneo in prigione di Marion e Laffemas nella seconda scena, lei con una pergamena su cui è firmata dal Re l’amnistia, e lui con un foglio siglato da Richelieu che la disdice (ma questo all’arrivo lei non lo sa). Commenta Meurice: «L’entrata simultanea di Marion e di Laffemas è molto difficile da mettere in scena. Non possono restare attaccati alla porta della prigione. Marion retrocede spaventata quando vede Laffemas? Ma non sa ancora che ha l’ordine che revoca la grazia»²⁹.

Hugo non esita a rispondere: «Seguire esattamente le indicazioni dell’edizione *princeps*

²³ Ivi, p. 467. Lettera del 22.1.1873.

²⁴ Victor Hugo, *Marion de Lorme, Drame*, cit., p. 19 (I, 3).

²⁵ Ivi, p. 96 (III, 10).

²⁶ *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice*, cit., p. 463. Lettera di metà gennaio 1873.

²⁷ Ivi, p. 467. Lettera del 22.1.1873.

²⁸ Ivi, p. 463. Lettera di metà gennaio 1873.

²⁹ *Ibidem*.

Renduel 1831, pagina 157, e così non ci saranno più difficoltà. Vi si spiega tutto. Al rifiuto della guardia [«Signora, non si entra»] e all'arrivo di Laffemas, Marion retrocede stupefatta. Laffemas, al momento di entrare, gira la testa, la vede e va verso di lei. Si è sempre fatto così, nel modo più semplice del mondo»³⁰.

Nella stessa scena, in un passaggio di poco successivo, la versione per la rappresentazione del 1873 riprende quella che Hugo nel 1831 avrebbe voluto fosse recitata a teatro, ma che era stato costretto dalla censura a modificare. Dunque, relativamente a queste battute potremmo non occuparci della domanda di Meurice e della risposta dell'autore. Le riporteremo, però, in ragione dell'utilità, da un lato, di analizzare il modo di procedere nell'analisi del testo e della sua applicazione scenica, dall'altro, per intendere come Hugo già dalla prima rappresentazione avrebbe voluto restituire il dettato testuale riscontrabile nel manoscritto del 1831 per la censura se questa non lo avesse emendato. Dopo che Laffemas ha fatto capire a Marion che, se lei gli si darà, potrà salvare Didier, la donna in prima battuta risponde, *come se* si rivolgesse a Didier, che, in realtà, non è presente: «Fosse anche per salvarti, non posso diventare di nuovo infame! Il tuo respiro ha risollevato la mia anima, o Didier! Accanto a te, non è rimasto niente di me, e il tuo amore mi ha ridato la verginità»³¹. Meurice chiede a Hugo: «Prima del verso: “Fosse anche per salvarti”, vedete un tempo, un'esitazione, una sorta di prima tentazione alla quale Marion resisterebbe e che preparerebbe e aprirebbe ai quattro versi superbi che sono tutta la *pièce*?»³². Il drammaturgo replica: «Sì, c'è un tempo prima di “Fosse anche per salvarti”, ma non è un'anima che esita, è al contrario un'anima che prende lo slancio per lanciarsi nel rifiuto eroico»³³. L'intenzione, dunque, è molto diversa da quella immaginata da Meurice e, di conseguenza, anche l'inflessione vocale da impiegare per pronunciare le poche parole incriminate.

Quando poi la donna finisce per accettare pur di salvare l'amato, proferisce un solo verbo: «Venite!». Commenta Hugo: «M^{me} Dorval ha sempre detto *Venite!* con una inflessione *terribile*. Era superba. Cedeva come cade il fulmine»³⁴, riempiendo dunque l'imperativo di significato espresso dal tono di voce e dallo sguardo. Ma è un senso diverso da quello concepito da Meurice, che immagina un più banale e scontato «grido di disperazione»³⁵.

Nella terza scena del quinto atto la guardia arriva per far fuggire i due prigionieri, Didier e Saverny, ma il giovane di Blois si rifiuta e allora si apre uno scambio di idee sulla morte tra lui e

³⁰ Ivi, p. 467. Lettera del 22.1.1873.

³¹ Victor Hugo, *Un Duel sous Richelieu*, cit., p. 110 (V, 1).

³² *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice*, cit., p. 463. Lettera di metà gennaio 1873.

³³ Ivi, p. 467. Lettera del 22.1.1873.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 464. Lettera di metà gennaio 1873.

il compagno di cella. Meurice chiede: «Nella scena di Didier e di Saverny, tutto ciò che Didier dice sulla morte, deve dirlo, mi sembra, senza malinconia, con una sorta di compiacenza e di gioia amare»³⁶. Hugo si sofferma, allora, sul momento in cui Saverny commenta di non aver timore della morte, ma di essere inquietato dall'impiccagione, e sulla risposta di Didier: «Sempre morte è. Non chiedete troppo!». Se non intendiamo male le parole di Meurice, il senso che egli reputa di dover attribuire alla battuta di Didier è che la morte è un sollievo e che, pertanto, anche l'impiccagione è sempre meglio che restare in vita. E Hugo risponde a Meurice: «Avete ragione, i versi di Didier sulla morte devono essere detti con una *gioia amara*. Ha fame di tomba: “Sempre morte è. Non chiedete troppo!”»³⁷.

Come si nota qui e in diversi altri casi, le intenzioni che Hugo ricerca sono sfumature, tonalità intermedie, venature, raramente sono monolitiche, compatte, solide. Le scelte sono sottili, il sottotesto è raffinato, sofisticato, chiaroscurato. Talvolta si pretende dagli attori la resa di effetti quasi ossimorici, come, ad esempio, «*gioia amara*», coerentemente con quanto sin qui detto a proposito del grottesco come compresenza di alto e basso e della natura sdoppiata dei personaggi.

Nella sesta scena sempre dell'ultimo atto, Marion arriva nella prigione in cui sta Didier e gli spiega d'essere giunta per farlo fuggire, ma lui si rifiuta; Marion gli chiede ragione di questo atteggiamento paradossale, e lui si astiene da qualunque spiegazione. Si colloca qui un lungo monologo della giovane, verso la fine del quale lei recita: «È una cosa, amico, veramente molto dolorosa che non possa ottenere una sola parola da voi! Infine, dite cosa avete oppure pugnalamatemi. Le mie lacrime si sono seccate»³⁸. Seguono altri cinque versi della donna disperata, prima che Didier pronunci il fatidico «Marie, o Marion?»³⁹. Meurice scrive a Hugo:

Piuttosto pugnalamatemi! sottintende *pugnalamatemi piuttosto di tacere così*, vero? E non *pugnalamatemi, piuttosto che parlare e dirmi “Voi siete Marion!”*. Quest'ultimo senso diminuirebbe l'effetto che segue. M^{lle} Favart tende a vedere una transizione in queste battute. Io credo che l'effetto sia che non ci sia transizione, sia di gridare con disperazione: *Pugnalamatemi piuttosto!* E poi di passare bruscamente a un sorriso doloroso: *Le mie lacrime si sono seccate*.⁴⁰

Hugo spiega:

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 467. Lettera del 22.1.1873.

³⁸ Victor Hugo, *Marion de Lorme, Drame*, cit., p. 178 (V, 6).

³⁹ Ivi, p. 179 (V, 6).

⁴⁰ *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice*, cit., p. 464. Lettera di metà gennaio 1873.

“MARION DE LORME” E IL SUO SOTTOTESTO (1831)

Avete ancora ragione per il *Piuttosto pugnalamatemi*. Significa *Piuttosto che voi taciaste*. Marion non si aspetta *Marie o Marion*? Non bisogna prevedere, e di conseguenza indebolire, questo tuono⁴¹,

ossia il tuono costituito dalla rivelazione a Marion che Didier sa della sua vita passata ed espresso dalla famosa battuta *Marie o Marion*?, sottintendendo che lui l'ha sempre chiamata Marie, mentre, come prostituta, era conosciuta come Marion. Questa la domanda di Meurice:

La questione più grossa sta nell'ammirevole esplosione: *Marie o Marion*? Mounet-Sully [interprete di Didier nella ripresa del 1873], che è un *raisonneur*, a forza di volerli mettere tutto, credo manchi l'effetto, che è tanto semplice quanto grande. Inserisce una lunga pausa tra *Marie – o Marion*? Dice *Marie* quasi teneramente, come ha potuto dirlo altre volte, e *Marion* gravemente e severamente, ma senza nessuno scoppio e senza alzarsi. La sua ragione è che è più vero e che la sola parola *Marion* detta semplicemente e tranquillamente è sufficiente ad annientare Marion. Forse è giusto, ma non secondo la verità drammatica o teatrale [...]. Non ricordo Bocage, ma Beauvallet si alzava certamente in questo momento. [...] Sembra a tutti noi [gli attori della compagnia, oltre a Meurice] che sulla battuta *Marie o Marion*? Didier debba strapparsi alla costrizione e alla freddezza che si sono tradotte fin là in parole enigmatiche, spezzate e come smarrite. Ci sembra che non debba appoggiarsi troppo su *Marie*, e che debba mettere l'accento e la forza su *o Marion*. Ci sembra infine che Didier debba alzarsi su *o Marion* perché il nome fulminante cada dall'alto su Marion e la abbatta *spaventata a terra*, come dice la didascalia del testo.⁴²

La risposta di Hugo è altrettanto interessante:

Ho scritto *un tuono squassante*, sicché avete ragione sul modo di dire *Marie o Marion*? È tutto il dramma che esplode in queste due parole. Dunque, il grido dev'essere formidabile. Scoppia come un getto di lava fuori dal petto di Didier. La sala deve tremare a questo grido che fa crollare Marion fulminata e le fa dire: *Didier, sii clemente!* La sola parola *Marion* le ha spiegato tutto. Recitata così, questa scena aveva un effetto immenso, che forse ricordate. [...] Monet-Sully può e deve esservi superbo.⁴³

In questo caso, la rabbia sembra dover muovere Didier. Non ci sono sottigliezze psicologiche: deve prorompere, invece, l'ira trattenuta, senza sfumature, intenzione che, oltretutto, può/deve ottenere un effetto teatrale esplosivo, a cui Hugo tiene molto.

Altro passaggio dubbio: quello in cui Didier, nel finale, non riesce più a mantenere la durezza fin lì ostentata, e rivolge parole d'amore e di perdono a Marion. Meurice così scrive a Hugo:

Credo che tutto il passaggio di Didier – da *Vieni, povera donna* fino a *Ti perdono* –, in cui Di-

⁴¹ Ivi, p. 468. Lettera del 22.1.1873.

⁴² Ivi, pp. 464-465. Lettera di metà gennaio 1873.

⁴³ Ivi, p. 468. Lettera del 22.1.1873.

dier interpella e invoca continuamente la folla, debba essere detto sempre a voce alta e a tutti, sia fatto e calcolato per essere sentito da tutti. Credo, al contrario, che l'ultimo addio – *No, lasciami morire!* – sia una sorta di testamento del cuore che dev'essere detto a voce bassa da Didier, che porta Marion sul davanti del palcoscenico per essere sentito solo da lei. Lo stesso l'ultima espressione – *Oh! Lasciami morire* – dev'essere detta, mi sembra, con passione, ma senza alzare la voce.⁴⁴

Hugo conferma le ipotesi di Meurice: «Avete ancora e sempre ragione sulle parole finali: *Vieni, povera donna*, a voce alta. E *Oh! Lasciami morire*, con la voce intima»⁴⁵. L'ultima espressione sembra particolarmente puntuale: riesce a spiegare – ci pare – che non è tanto il volume della voce a cambiare (perché, altrimenti, il pubblico non sente), quanto l'inflessione, che deve dare l'impressione d'essere "privata" («intima»), benché il volume sia tale da consentire d'essere udita dagli spettatori.

Arriviamo, in conclusione, all'ultimo passaggio di cui Meurice chiede conferma a Hugo e che riguarda il momento in cui si sentono suonare le nove e Didier deve fare gli ultimi passi verso il patibolo:

Infine, pensate che al primo rintocco delle nove, Didier si distacchi da Marion e che Marion lo lasci andare senza che si abbraccino ancora? Si sono già abbracciati molte volte. Ora è finita. Didier deve solo essere uomo per morire. Fa segno a tutti di ascoltare l'ora. I nove colpi – o gli otto colpi – suonano nell'immobilità tragica di tutti. Vi vedo un effetto teatrale superbo. Un addio o un bacio di Marion non lo deve indebolire. È l'indicazione del libro [= della versione a stampa] a suggerire questo grande effetto. Ditemi se mi sbaglio. Vi chiedo se va realizzato così.⁴⁶

La risposta di Hugo è di conforto a Meurice: «A partire dal momento in cui suona la campana, basta abbracci e addii. Seguire l'indicazione del libro»⁴⁷.

In conclusione, non troppo diversamente da quanto accade, ad esempio, nella regia stanislavskiana, gli attori sono spinti dal *metteur en scène* a rispettare non solo la lettera del testo, ma anche il sottotesto da lui immaginato e che consente, a suo parere, di definirne la sostanza e, nel contempo, di rendere lo spettacolo in maniera unitaria, secondo *un* pensiero, *una* visione, e non secondo prospettive contrastanti o non pienamente correlate. Parallelamente, come in quasi tutta la regia che ha a che fare con una partitura verbale, Hugo usa le prove in scena anche per precisare, arricchire, modificare il testo e spesso la trama stessa, ben consapevole che, una

⁴⁴ Ivi, p. 465. Lettera di metà gennaio 1873.

⁴⁵ Ivi, p. 468. Lettera del 22.1.1873.

⁴⁶ Ivi, pp. 465-466. Lettera di metà gennaio 1873.

⁴⁷ Ivi, p. 468. Lettera del 22.1.1873.

volta resa dal corpo degli attori e in uno spazio concreto, l'effetto cambia sensibilmente rispetto a quello manifestato sulla carta. Così è anche nel caso di *Marion de Lorme*.

Nel corso delle prove per la prima rappresentazione, le battute vengono modificate in maniera piuttosto consistente. Non è possibile definire tutti i cambiamenti intervenuti, ma alcuni sono documentabili, grazie soprattutto all'autografo, in cui, come anticipato, l'autore si prende la briga di trascrivere le aggiunte e le revisioni più ragguardevoli e di indicare anche le date in cui sono compiute, date coincidenti, appunto, con il periodo delle prove.

Nella sesta scena del quinto atto Marion, penetrata nella cella dell'amato grazie al consenso di Laffemas da lei corrotto, cerca invano di convincere il giovane a fuggire di prigione. Disperata, lo implora di spiegarle le ragioni della sua ostilità, piange, s'inginocchia ai suoi piedi e, nella versione data in scena, Hugo opta per una lingua più vicina al parlato, nella cui resa la Dorval è particolarmente efficace⁴⁸.

Altre volte le variazioni sono assai più rilevanti, come nel caso della settima scena del quarto atto, dove il pezzo dell'ex-cortigiana che inizia con «Ah! Sire!» nel 1829 era lungo quattro versi e mezzo⁴⁹, contro i ventotto del 1831⁵⁰. L'aggiunta, piena di frasi spezzate, di periodi interrotti, di esclamazioni appassionate, non offre nuove informazioni sulla vicenda, né chiarisce qualche episodio, ma rende in modo particolarmente intenso i sentimenti di Marion.

Il cambiamento più vistoso riguarda il finale, nel '29 ancor più tragico che nella versione successiva: Didier infatti moriva senza perdonare la prostituta redenta. A nulla erano valse le insistenze di Mérimée affinché Hugo attenuasse la violenza dell'epilogo. Solo nel maggio 1831, durante le prove e dunque vedendo l'effetto a teatro, l'autore si convince a modificare la conclusione: il giovane spira, ma dopo una tragica e commossa riconciliazione con l'amata⁵¹, di cui abbiamo analizzato qualche battuta poco sopra, un cambiamento che non viene compiuto solo per lo spettacolo, ma che rifluisce anche nella prima edizione.

Finite le *répétitions*, l'allestimento resta congelato per qualche tempo prima di debuttare (Hugo, per motivi oscuri, cede il posto in cartellone a *Farruch le Maure* di Victor Escousse)⁵²

⁴⁸ Cfr. Victor Hugo, *Correspondance*, Michel, Paris 1947-1950, vol. II, p. 574 (lettera al figlio François-Victor del 30.12.1866).

⁴⁹ Cfr. l'autografo di *Marion de Lorme*, Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Département des manuscrits, Fonds Victor Hugo, Naf 13368. Data la difficoltà di indicare in modo comprensibile la carta del manoscritto in cui si trova il pezzo di riferimento, manoscritto che presenta svariate numerazioni fatte in periodi diversi, foglietti sciolti, ecc., scegliamo eccezionalmente di indicare la pagina della versione digitalizzata e conservata in Gallica: p. 97 (VII, 4).

⁵⁰ Cfr. Victor Hugo, *Marion de Lorme, Drame*, cit., pp. 133-134 (VII, 4).

⁵¹ Cfr. *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, p. 373.

⁵² Cfr. Maurice Descotes, *Le Drame romantique*, cit., p. 218.

col risultato che la prima, come anticipato, si tiene solo l'11 agosto.

Nel corso delle repliche si apportano ulteriori modifiche e soprattutto tagli in vari punti per rendere il dramma più fruibile (alla prima risulta troppo lungo, finendo poco prima dell'una di notte⁵³), come si può verificare esaminando i cambiamenti introdotti nel 1831 nel manoscritto autografo.

Il testo dunque, sicuramente già in origine scritto pensando alla messinscena, cresce e si definisce con le prove e poi, ancora, con le repliche. Hugo corregge le battute e opera i tagli in funzione anche della resa scenica e tenendo conto del risultato che materialmente osserva durante le *répétitions* e lo spettacolo di fronte al pubblico. Ma il testo si arricchisce, si precisa e acquisisce maggiore scorrevolezza non solo mediante aggiunte, cancellazioni o modifiche della partitura verbale: viene valorizzato dall'intenzione, suggerita dall'autore e restituita dalle battute pronunciate dall'attore con un certo tono e accompagnato da determinati gesti. Hugo incoraggia l'interprete a definire un proprio immaginario grazie a cui dare pienezza, spessore e sostegno alla parte, proponendo, così, un metodo di lavoro che sottolinea, di nuovo, la stretta relazione fra testo e spettacolo. Si tratta di caratteristiche che sono profondamente connesse alla visione registica di Hugo; anzi, sono presupposti in assenza dei quali le regie hugoliane non sarebbero tali.

Curiosamente, non siamo riusciti a trovare descrizioni delle scenografie nelle numerosissime e lunghe recensioni uscite dopo il debutto. Verrebbe da pensare che siano poco ricercate, scarsamente elaborate, se non fosse che il «*Courrier français*» osserva che «l'opera è montata con [...] lusso di costumi e di scenografie»⁵⁴. Considerato che Hugo scrive a Meurice nel 1872 rimarcando più volte come il testo rifletta la prima messinscena, possiamo almeno supporre che i *décors* corrispondano abbastanza agli ambienti descritti dalle didascalie.

Tutto il dramma è ambientato nella Valle della Loira, tra Blois, Chambord e Beaugency. Il primo atto si svolge a Blois, nella camera da letto di Marion: sul fondo una finestra aperta su un balcone, a destra una poltrona e un tavolo con una lampada e a sinistra una porta davanti alla quale è collocata una tenda, presumibilmente secondo l'uso antico di usare tende pesanti per le porte, oltre che per le finestre. Nell'ombra, un letto.

Nel secondo atto si è all'aperto, in una piazza, di fronte ad un locale. Sul fondo, la città di Blois posta ad anfiteatro e le torri di San Nicola sulla collina coperta di case.

Il terzo atto si svolge in un parco e, posteriormente, si scorge il castello di Nangis costituito

⁵³ *Théâtre de la Porte Saint-Martin*. «*Marion Delorme*», in «*Le Figaro*», 12.8.1831, p. 3.

⁵⁴ *Théâtre de la Porte Saint-Martin*. *Première représentation de "Marion Delorme", drame en cinq actes, en vers, de M. Victor Hugo*, in «*Courrier français*», 15.8.1831, pp. 3-4; citazione a p. 4.

“MARION DE LORME” E IL SUO SOTTOTESTO (1831)

da un torrione con archi a sesto acuto e una torretta e da una casa alta in stile più moderno per l'epoca in cui il dramma è ambientato: il 1638. Una porta del torrione è a lutto, rivestita di nero, e da lontano si intravede uno scudo delle famiglie Nangis e Saverny.

Nel quarto atto ci si trova nella sala delle guardie del castello di Chambord, ossia nel ricchissimo castello della Valle della Loira appartenuto ai Re di Francia.

In una cupa prigione di Beaugency si conclude il dramma. Sul fondo, il torrione e, tutt'attorno, un muro massiccio. A sinistra, un'alta porta ad ogiva; a destra, una porticina nella parete. Accanto ad essa, un tavolo di pietra davanti ad una panchina di pietra.

Stando a queste descrizioni, l'ambientazione conta, è significativa. Anzitutto, sono scelti luoghi assai contrastanti tra loro, Blois essendo un paesino insignificante, Chambord e Beaugency, invece, lussuosi luoghi aristocratici di residenza. L'elemento oppositivo, dunque, si riscontra non solo nella natura dei personaggi (soprattutto, come detto, in Marion, in Didier e in L'Angely), ma anche fra i diversi ambienti, richiamando il fattore grottesco anche nel dato visivo. Non basta. Anche all'interno delle singole scenografie si osservano a volte contrasti di rilievo. In particolare, ciò vale per l'ultima ambientazione, un lussuoso castello di cui, però, si sceglie la parte più oscura e tenebrosa costituita dalle prigioni, sicché l'alto e il basso, l'elegante e il vile, la ricchezza e la povertà convivono replicando la condizione oppositiva cara a Hugo.

Il contesto spaziale mostra la sua capacità espressiva anche sotto altri profili. Soprattutto, colpisce quella del primo atto: una camera con un letto nell'ombra, in cui Marion accoglie Didier, quasi un prologo di antica memoria esposto visivamente anziché verbalmente; Marion riceve nella stanza che più la contraddistingueva quand'era cortigiana: ma il letto è in una zona buia, come a dire che non è più usato per lavoro, ma che resta una sorta di sottinteso, non visto da Didier. Così, fra l'altro, il nuovo candore di Marion fa contrasto con la sede un po' ambigua in cui il primo atto si svolge: il personaggio principale è una donna un tempo corrotta che ha riacquisito la castità perduta, lo spazio che la ospita è il luogo in cui di norma si consumano gli amplessi.

Anche in questo caso, come già in *Hernani*, la categoria del grottesco è dilagante: sembra investire gli esseri umani tanto quanto l'ambientazione, ribadendo ancora una volta lo stretto legame tra i diversi coefficienti scenici ricercato e raggiunto dalle messinscene hugoliane, il loro rendere varie sfaccettature di un unico pensiero: quello del regista, al quale si deve la scelta delle soluzioni per esprimere queste diverse angolazioni.

Capitolo III

“Le roi s’amuse”. Una messinscena fallimentare in assenza di Hugo (1832)

Durante una festa a palazzo, il conte de Saint-Vallier accusa il Re Francesco I, incallito don-giovanni, di aver sedotto sua figlia. Sbeffeggiato dal sovrano, il nobile lancia una maledizione contro Triboulet, il suo buffone, che ha incitato Francesco I a compiere la violenza sessuale e poi a schernirlo. Per vendicarsi di questo e di altri crimini istigati dal giullare, i cortigiani com-plot-tano di rapire la giovane donna con cui Triboulet convive, pensando che sia la sua amante.

Nel secondo atto apprendiamo che Triboulet vive in una casetta con l’amatissima figlia Blanche, che fa uscire solo per la messa domenicale al fine di proteggerla dall’ambiente corrotto. Conoscendo la gelosia paterna, Blanche gli tiene nascosto di essersi innamorata di un uomo visto in chiesa di cui ignora il nome e che il lettore apprende essere Francesco I, il quale nella quarta scena riesce a penetrare nella casetta e a farsi baciare dalla giovane in assenza del padre.

Nella scena successiva, Triboulet incontra un gruppo di cortigiani che fingono di seguire il suo consiglio di rapire Madame de Cossé per offrirla a Francesco I. In realtà, intenzionati a sequestrare Blanche, bendano il buffone con l’inganno e fuggono con la giovane. Allorché questi realizza l’accaduto, è troppo tardi: Blanche è sparita.

Il terzo atto vede i cortigiani impedire a Triboulet d’incontrarsi con il Re, che si è chiuso nei suoi appartamenti con Blanche. Dopo un certo tempo, la ragazza esce dalle stanze reali e racconta tutto al padre, che giura vendetta contro il sovrano.

Si giunge quindi al quarto atto, in cui Triboulet si reca in una locanda per incontrare un brigante di nome Saltabadil e incaricarlo del regicidio. L’accordo è che di notte Saltabadil conse-gni a Triboulet un sacco contenente il cadavere di Francesco, di cui poi Triboulet si sbarazzerà. All’insaputa di tutti, anche il sovrano si trova lì sotto mentite spoglie per giacere con Mague-lonne, la sorella prostituta del sicario. Quando Francesco si addormenta, Saltabadil pianifica

di pugnalarlo, ma Maguelonne, che se ne è invaghita, chiede al fratello di risparmiarlo, di assassinare una persona a caso e di consegnarne il corpo a Triboulet. Blanche, che ha origliato la conversazione, è disperata nel constatare che il Re le è infedele, ma si sacrifica ugualmente al suo posto: bussa alla porta della locanda in modo che Saltabadil possa pugnalarla lei, invece che Francesco, e avere dunque un cadavere da consegnare, insaccato, a Triboulet. E lui effettivamente la accoltella.

Al quinto atto Triboulet torna alla locanda, a mezzanotte, per ricevere la salma del sovrano chiusa dentro ad un sacco. Quando sta per sbarazzarsene, sente il Re cantare mentre esce dalla bettola e allora apre il contenitore per verificare l'identità della vittima. Triboulet realizza così che il corpo è quello della figlia Blanche che, morente, gli chiede perdono e spira tra le sue braccia.

Messo in scena alla Comédie-Française il 22 novembre 1832, *Le roi s'amuse* è un fiasco clamoroso, in parte dovuto alla latitanza di Hugo durante le prove. L'autore stabilisce effettivamente il *cast*¹, dovendo peraltro rinunciare tanto a Bocage, nella parte del Re, dal primattore ritenuta di troppo scarso rilievo, quanto a Mademoiselle Mars, che pone analoghe obiezioni in relazione al personaggio di Blanche; ma, prima in vacanza a circa tre ore dalla capitale, poi impegnato in un trasloco, Hugo lascia in gran parte la conduzione del lavoro ad altri². La sera dello spettacolo si verificano vari imprevisti spiacevoli, che probabilmente sarebbero stati evitati da una maggiore cura nella preparazione. Nella scena del rapimento di Blanche, il padre di lei, Triboulet, interpretato da Pierre Ligier, regge la scala che consente ai cortigiani di valicare la parete di cinta del giardino di casa della figlia per sequestrarla e consegnarla al Re, ma lui crede che la scala sia poggiata al muro dell'abitazione di un'altra donna e che quella stia per essere sottratta ai famigliari. Senonché, Samson, nella parte di Clément Marot, ossia di uno dei rapitori, dimentica le battute in cui spiega che la maschera a copertura del volto di Triboulet gli impedisce nel contempo di vedere, sicché il pubblico non può capire perché mai sostenga l'attrezzo utile agli altri per sottrargli la figlia. Una volta catturata, la ragazza, interpretata da Mademoiselle Anaïs, viene maldestramente trasportata a testa in giù, provocando naturalmente fischi a non finire. Nel quinto atto, mentre il buffone di corte tiene sotto il piede il corpo di Blanche credendo trattarsi del cadavere del Re, il sovrano avrebbe dovuto uscire dalla stamberga di Saltabadil canticchiando. Senonché la porta non si apre, e Perrier, nella parte di Francesco I, è costretto ad entrare in scena da un ingresso diverso, disorientando l'uditorio e mandando

¹ Sulla distribuzione di *Le roi s'amuse*, cfr., per esempio, Maurice Descotes, *Le Drame romantique*, cit., p. 243.

² *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., vol. II, pp. 384-385.

a monte l’effetto³. Altre volte si criticano scelte di tipo visivo. In particolare, nel terzo atto il Re appare indossando una veste da camera disegnata, pare, da August de Châtillon. Per quanto il costume sia magnifico, è reputata estremamente sconveniente l’idea di mostrare un sovrano in una *mise* tanto intima⁴.

Un altro passaggio contestato è quello posto tra la fine del terzo e l’inizio del quarto atto, quando Triboulet ha finalmente ritrovato la figlia, del cui corpo il Re ha appena goduto. Benché disonorata, ella lo ama ancora e non riesce a tacerlo al padre, circostanza che avrebbe dovuto commuovere l’uditorio e, invece, ne suscita risa fragorose, presumibilmente per una poco convincente resa recitativa della Anaïs⁵. Dubbia è poi l’interpretazione di Ligier-Triboulet nel monologo del quinto atto in cui nel sacco in suo possesso sta, non ancora scoperta, la figlia. In questo caso, però, la colpa – ammesso che di *colpa* si debba parlare – è della situazione creata dal pubblico. Esso infatti rumoreggia ormai a tal punto, da indurre l’attore ad una recitazione da lui stesso ricordata in seguito in maniera francamente comica:

Non so per quale prodigio ho potuto venire a capo del mio grande monologo, il piede sul sacco che racchiudeva mia figlia... Credo che lo sbraitare del pubblico mi abbia sovraccitato... Mi è stato detto che sono stato sublime... che ho sfiorato la genialità... La verità è che dovevo avere l’aria di un vero energumeno...⁶.

Ma sono soprattutto le scelte testuali ad ottenere la riprovazione degli spettatori. Per esempio, una grande *bagarre* tra i filo-romantici e i classicisti è suscitata da una battuta assai brutale della terza scena del terzo atto, rivolta da Triboulet ai cortigiani: «Le vostre madri si sono prostitute ai lacchè»⁷. Hugo cerca allora di tagliare e aggiustare taluni dei passaggi più contestati,

³ Gli episodi descritti sono raccontati da vari autori. Cfr., per esempio, *ivi*, vol. II, pp. 387-388.

⁴ Per le scenografie si ricorre ad opere create per altri drammi, eccezion fatta per la Place de Grève del IV e V atto. La camera del I atto è presa a prestito dalla camera gotica del *More de Venise* di Vigny da Shakespeare, nel II atto si aggiunge la casa di Triboulet ad una piazza pubblica gotica di Ciceri; per il III si adatta la camera di Desdemona del *More de Venise*. Cfr. il preziosissimo Barry Daniels, *Le décor de théâtre*, cit. A p. 363 sono indicati tutti i riferimenti utili alle scenografie di *Le roi s’amuse*.

⁵ Cfr. *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., vol. II, pp. 387-388.

⁶ Charles Monselet, *De A à Z: portraits contemporains*, Charpentier, Paris 1888, pp. 197-198.

⁷ Victor Hugo, *Le roi s’amuse*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre I*, cit., pp. 846-957; citazione in III, 3, p. 914. Il testo di *Le roi s’amuse* riportato nell’edizione citata, curato da Anne Ubersfeld, è quello del 1841, usualmente considerato il più corretto fra le versioni pubblicate in vita dell’autore. In assenza di un’edizione critica, accogliamo la soluzione adottata da una specialista di Hugo come la Ubersfeld, anche in considerazione del fatto che il genere di correzioni introdotte nelle edizioni più tarde della prima sembra irrilevante ai fini della nostra analisi. Avverte Hugo: «La fiducia dell’autore nel risultato della lettura è tale, che crede appena necessario far notare che la *pièce* è pubblicata tale e quale l’ha fatta, e non tale e quale l’ha rappresentata; in altri termini, essa contiene un numero abbastanza grande di particolari che il libro a stampa comporta, e che egli aveva soppresso a causa delle suscettibilità della scena» (Victor Hugo, *Préface* a Victor

per venire incontro alla “sensibilità corrente” in vista della prima replica. Così, sopprime molte delle battute offensive, derisorie e inclementi pronunciate dai cortigiani all’indirizzo di Triboulet mentre questi sta cercando Blanche, che si trova nella camera da letto del Re, o taglia le frasi più volgari pronunciate dal sovrano in riferimento alla bella Maguelonne. Gli interventi tuttavia sono inutili: la rappresentazione, dopo un paio di repliche, è interdetta dalla censura, che in questo periodo non è preventiva, ma interviene, se del caso, dopo la prima⁸. A nulla serve la causa intentata dall’autore contro il provvedimento. L’opera, riammessa sulle scene solo postuma, è reputata immorale soprattutto per il modo in cui è tratteggiato il personaggio del Re: nient’affatto serio e retto, Francesco I appare un libertino crudele e corrotto, che gioca coi sentimenti dei sudditi senza occuparsi di garantire la giustizia. Attribuire una natura grottesca ad una figura che la legge vuole elevata appare un reato imperdonabile. In un certo senso la censura, senza averne contezza, condanna le teorie estetiche hugoliane prima ancora del dramma rappresentato. Implicitamente il legislatore conferma l’idea che *Le roi s’amuse* mescoli in maniera potente nobiltà e trivialità, ma di tale connubio, più che la novità in campo teatrale, scorge le potenzialità eversive in ambito politico⁹. Proprio in questa *pièce* probabilmente Hugo applica col massimo rigore le tesi sulla combinazione di “alto” e “basso” espresse nella prefazione al *Cromwell*.

La sovrapposizione di principi opposti riguarda alcune *dramatis personae* e tra queste, come si è osservato, Francesco I. Nel corso dell’intero lavoro è intento esclusivamente a sedurre femmine nobili e plebee o a progettare come conquistarle. Incallito donnaio, il Re ricalca la figura di don Giovanni, richiamata da Hugo nel manifesto del ’27, e già nascosta dietro la figura del Re di *Hernani*. Sin dalla nascita secentesca, il mitico *viveur* appartiene alla categoria dei personaggi doppi: bello e di nobili origini, possiede un cuore crudele e insensibile e, come tale, costituisce un modello ideale di mescolanza di caratteristiche elevate e di cifre triviali, di armonia e dissonanza. Rovesciamento di Gwynplaine, protagonista del romanzo meta-teatrale intitolato *L’Homme qui rit*, Francesco I cela un’anima nera dietro un aspetto gradevole (Blanche lo dice

Hugo, *Le roi s’amuse*, cit., pp. 829-836; citazione a p. 832). La prima edizione di *Le roi s’amuse* è pubblicata a Parigi dall’editore Renduel nel 1832.

⁸ In nessuna delle versioni editate si ritrovano le modifiche apportate da Hugo al fine di far riammettere (inutilmente) il testo a teatro (a parte per un piccolo aggiustamento), a testimonianza del fatto che l’autore continua a preferire la versione originale. Il manoscritto corretto da Hugo è conservato a Parigi, nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. Jehan Valter ha segnalato le modifiche più rilevanti in Jehan Valter, *La première de “Le roi s’amuse”, 22 novembre 1832*, Calmann Lévy, Paris 1882, pp. 103-110.

⁹ Il resoconto del processo è riportato, per esempio, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre I*, cit., pp. 959-968. Sul tema, cfr. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Corti, Paris 2001 (édition revue), pp. 140-152; Odile Krakovitch, *Les romantiques et la censure au théâtre*, in «Romantisme», 38, 1982, pp. 33-43.

alto e bello, Maguelonne rincara la dose: «Quel giovane ha un bellissimo aspetto. Alto, fiero come Apollo, e anche galante»¹⁰). La sua struttura interiore sembra frutto di «artificio» proprio come il volto chirurgicamente deformato di Gwynplaine, operato nella primissima infanzia in modo da risultare un ghigno orribile perennemente ridente, volto che contrasta, quanto meno nel Gwynplaine d’inizio e di fine romanzo, con un cuore generoso e capace di grande dedizione. L’anima di Francesco I appare infatti il prodotto dell’opera di corruzione realizzata da Triboulet. «Non si nasce così»¹¹, osserva Hugo in riferimento all’«uomo che ride», e l’affermazione si potrebbe ripetere per lo spirito del Re nel dramma del ’32; la corrispondenza fra interno ed esterno, fra aspetto esteriore e comportamento, in altri termini, è stata spezzata in lui dal buffone di corte, vero plasmatore della sua struttura (im)morale e sotterraneo orditore di molte delle sue azioni, al modo di tanti servi della commedia antica richiamati nella prefazione al *Cromwell*; al modo anche, per restare in tema, di alcune versioni di Leporello. Nell’*Homme qui rit* un passaggio riassume efficacemente la questione:

In questo mondo [...] un polo vuole l’altro. Francesco I vuole Triboulet; Luigi XV vuole Lebel.
Esiste un’affinità profonda fra l’estrema altezza e l’estrema bassezza.
La bassezza dirige. Niente di più facile da capire. Chi sta sotto tiene i fili.
Non c’è posizione più comoda.
Si è l’occhio, e si ha l’orecchio.
Si è l’occhio del governo.
Si ha l’orecchio del re.
Avere l’orecchio del re significa tirare e spingere a piacimento il catenaccio della coscienza reale, e infilare in questa coscienza quel che si vuole. Lo spirito del re è il vostro armadio. Se siete un fabbricante di stracci, è la vostra gerla. L’orecchio del re non appartiene al re; è ciò che in fondo rende quei poveri diavoli poco responsabili. Chi non è padrone del proprio pensiero, non è padrone delle proprie azioni. Un re obbedisce.
A cosa?
A qualunque anima malvagia che da fuori gli sussurra nell’orecchio. Mosca scura dell’abisso.
Questo sussurro comanda. Un regno è un dettato.¹²

Figura di marionettista che manovra dal basso i fili del suo pupazzo, Triboulet appare metafora opposta a quella pensata da Kleist. *Fou* e dunque relegato fra i ranghi inferiori della società, il buffone di *Le roi s’amuse* appartiene al demonico e, dai suoi abissi, attira l’anima del Re, marionetta nelle mani di un essere deforme.

Proprio il versante diabolico, eticamente deprecabile, possiede ricchezza estetica. Se infatti,

¹⁰ Victor Hugo, *Le roi s’amuse*, cit., IV, 5, p. 937.

¹¹ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes* [sous la direction de Jacques Seebacher assisté de Guy Rosa]. *Roman III*, Présentation de Yves Gohin, Laffont, Paris 1985, pp. 345-784; citazione a p. 532. I ed. dell’*Homme qui rit*: 1869.

¹² Ivi, p. 510.

secondo Hugo, «il bello non ha che un tipo, mentre il brutto ne ha mille»¹³, il comportamento bassamente materialista di Francesco I-don Giovanni, apre alla varietà e al molteplice, è hoffmannianamente il sintomo di una romantica tensione alla ricerca, favorita dalla natura lacunosa del polo opposto al sublime («il brutto [...] ci presenta senza tregua aspetti nuovi, ma incompleti»¹⁴). Secondo un'idea che è anche di Kierkegaard¹⁵ e su cui Grabbe costruisce un dramma¹⁶, Don Giovanni è gemellabile con Faust, come è sostenuto nella prefazione al *Cromwell* e come è confermato da varie allusioni presenti in *Notre-Dame de Paris*: materialista che ha gustato tutti i piaceri il primo, spiritualista che ha assaporato tutte le scienze il secondo, «entrambi hanno assalito l'albero del bene e del male: l'uno ne ha rubato i frutti, l'altro ne ha scavato la radice»¹⁷, sicché don Giovanni si danna per godere, Faust per conoscere. Poiché però ad insufflare principi osceni in Francesco I è Triboulet, chi realmente mostra i tratti dell'essere teso allo scavo e alla scoperta dell'inedito è, in effetti, il giullare.

L'aspetto esteriore del buffone rispecchia la ricchezza di sfaccettature del suo mondo interiore. Per lui, si potrebbero ripetere le parole impiegate per descrivere il Quasimodo di *Notre-Dame de Paris* quando viene eletto papa dei matti: «Si sarebbe potuto dire un gigante fatto a pezzi e mal ricucito»¹⁸, parole a cui basta sostituire il termine «gigante» con un più generico «essere». Ponendo l'accento sulla natura spezzata del personaggio – spezzata come quella di Cunegonda nella *Käthchen von Heilbronn* kleistiana –, il passo lo dipinge come un *patchwork* fatto di ritagli cuciti assieme senza cura. Mostruoso nel volto, basso e gobbo, Triboulet deve assomigliare, nell'immaginario hugoliano, al ritratto proposto da Paul Lacroix:

Triboulet era di piccola taglia contraffatta [...]. Aveva una testa enorme, con orecchie prodigiose, una bocca con un taglio larghissimo, un naso grande, grossi occhi sporgenti, sotto una fronte bassa e stretta. Il petto piatto e incavato, il dorso *tagliato a volta*, le gambe corte e storte, le braccia lunghe e penzoloni, divertivano gli sguardi delle dame.¹⁹

¹³ Victor Hugo, *Préface de "Cromwell"*, cit., p. 12.

¹⁴ Ivi, p. 13.

¹⁵ Cfr. Søren Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, Mondadori, Milano 1976, pp. 99-100. I ed.: 1843.

¹⁶ Cfr. Christian Dietrich Grabbe, *Don Giovanni e Faust*, Rizzoli, Milano 1968. I ed. in tedesco: 1829.

¹⁷ Victor Hugo, *Préface de "Cromwell"*, cit., p. 42 (nota V di Victor Hugo).

¹⁸ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes* [sous la direction de Jacques Seebacher assisté par Guy Rosa]. *Roman I*, présentation, notices et notes de Jacques Seebacher, Laffont, Paris 1985, pp. 489-859; citazione a p. 528. I ed. di *Notre-Dame de Paris*: 1831.

¹⁹ Paul Lacroix, *Les Deux Fous. Histoire du temps de François I^{er} (1524), précédée d'un Essai historique sur les fous des rois de France*, Delloye et Lecou, Paris 1837, vol. I, p. 199. Benché il saggio sui buffoni dei re di Francia – da cui la citazione è tratta e che offre molte informazioni su Triboulet, buffone di Luigi XII – sia pubblicato solo nel 1837, Hugo doveva conoscerne il contenuto diverso tempo prima. Cfr. Anne Übersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, cit., p. 107, nota 6.

Nel concreto, per rappresentare il buffone del Re Hugo sceglie un attore piuttosto basso e tarchiato come Pierre Ligier, il quale, dovendo apparire gobbo, verosimilmente applica alla propria schiena una finta protuberanza, ed inoltre, noto per l’abilità nel trucco, riesce efficacemente a rendere mostruoso il proprio volto.

Se a corte le sembianze deformi di Triboulet si coniugano ad un comportamento immorale, totalmente diverso appare il suo atteggiamento nell’ambiente domestico. Padre affettuosissimo e premuroso, egli ama profondamente la figlia, di cui tenta di nascondere l’esistenza alla corrotta compagine dei cortigiani. In lui, più che in ogni altro, convive una duplice natura, che in primo luogo riguarda la sfera interiore. Non si tratta, almeno nei due atti iniziali, di una psicomachia, ma di due ben distinte maniere di porsi verso il prossimo, maniere che si manifestano in spazi e tempi rigorosamente diversi. Solo nel giardino di casa, offerto come zona paradisiaca dove nessuno sa del mestiere esercitato da Triboulet e dove il personaggio si trasforma in una creatura tenera e protettiva, emerge il contrasto fra l’aspetto grottesco e il comportamento soave. Qui la guida diabolica del sovrano di Francia si rovescia nell’educatore angelico di Blanche, fanciulla che in prima battuta appare figura del sublime, personificazione del versante mirifico del padre, proprio come Francesco I lo è della *facies* degradata. Bellissima, casta ed ingenuamente innamorata del Re, che dapprincipio crede un giovane squattrinato, la ragazza non modifica il suo sentimento neanche dopo essere stata rapita, violentata, tradita, ingannata.

Disgraziatamente l’attività formativa compiuta da Triboulet sul monarca si ritorce contro la vergine che abita il “mondo edenico”, sicché il padre protettivo diviene, sia pure indirettamente, l’artefice della sventura di Blanche. Una volta rapita dai cortigiani, lei subisce infatti dall’amato uno dei trattamenti suggeriti dal buffone per le mogli e le figlie dei sudditi nobili: la violenza sessuale, mai esplicitamente confessata nel corso del dramma (né, men che meno, mostrata), ma resa palese dagli eventi. La situazione si può tradurre usando termini diversi: il polo degradato di Triboulet, rispecchiato dal comportamento di Francesco I, contamina la serenità del versante sublime dell’essere deforme incarnata da Blanche.

Portando alle estreme conseguenze la metafora del Re come corpo della mente di Triboulet, si può arrivare a parlare di un incesto “traslato” fra padre e figlia in riferimento al rapporto erotico consumato nel terzo atto, un’idea rafforzata da alcuni particolari. In primo luogo, dalla convinzione iniziale dei cortigiani che la fanciulla protetta dal *fool* sia la sua amante, secondariamente dal continuo affiorare delle similitudini tra la ragazza e la madre morta, l’amatissima moglie di Triboulet. Il buffone, per di più, collabora attivamente, pur a sua insaputa, al compimento della seduzione e della violenza. Lascia infatti per un attimo socchiusa la porta del giardino di casa, consentendo così al Re d’intrufolarsi per sedurre la fanciulla; credendo di aiutare i cortigiani a rapire la moglie di Cossé, sostiene invece la scala che serve loro a superare il muro

di cinta del “*locus amoenus*” al fine di sequestrare Blanche. Sembra quasi che il giullare di corte inconsciamente desideri la tanto temuta violazione della figlia, come la psicoanalisi non avrebbe difficoltà ad affermare²⁰.

È certo, comunque, che a livello di coscienza egli inorridisce di fronte all’umiliazione subita dalla fanciulla e che appartiene alla schiera dei buffoni “ciechi”. Di contro ad altri *fous* come quello di *King Lear* o come Fantasio nell’opera omonima di Musset, il cui travestimento comico nasconde la più seria verità, lui non vede o vede in maniera distorta. La sua deformità esteriore sembra rispecchiare una visione strabica delle cose, una sorta di cecità valutativa resa metaforicamente dall’episodio del rapimento in cui Triboulet, oltre ad essere al buio, indossa una maschera che dovrebbe impedirgli d’essere riconosciuto e che, invece, coprendogli parzialmente gli occhi, gli preclude la possibilità di afferrare con chiarezza quanto avviene. Altrettanto poco intende i sentimenti e le intenzioni della figlia nell’epilogo, quando lei si offre al pugnale del sicario pagato dal padre per uccidere il Re, immolandosi al posto dell’amato. Difficile dire se inconsciamente il buffone desideri gli accadimenti che si porgono al suo occhio difettoso e che effettivamente favorisce.

È chiaro, a questo punto, come il motivo della compresenza di sublime e demonico sia strettamente legato al tema della maschera. Scientemente indossata o subita, essa può nascondere al mondo la natura interiore di chi la indossa o, a rovescio, celare l’essenza del sensibile all’io che la porta. Se nel primo caso il travestimento del volto ha spesso un aspetto gradevole ed armonioso cui si contrappone una struttura psicologica malvagia e crudele, altre volte presenta tratti mostruosi che coprono una natura intima moralmente elevata. Capita anche (per esempio, a Gwynplaine dell’*Homme qui rit*) che proprio la maschera stimoli il compiersi di un itinerario di formazione dell’io, itinerario che può risolversi in un’ascesi o in una catabasi.

Inizialmente Blanche appartiene alla sfera del Bello, dove tutto è armonioso, dove non alberga dissonanza tra l’aspetto esteriore e la sfera interiore, né tra le diverse parti del corpo o tra le varie sfaccettature della psiche. Tanto che la fanciulla appare come la reincarnazione di una creatura dell’età primitiva, un’epoca dominata dall’equilibrio simboleggiato dalla cifra ternaria (nella prefazione al *Cromwell* si parla di un «triplice mistero» che «abbraccia tutto» e di una «triplice idea» che nei tempi primitivi «comprende tutto»²¹); un’epoca radicalmente diversa dalla moderna, signoreggiata dai conflitti che il numero *due* esprime.

Alla stessa categoria della Blanche d’esordio sembrano appartenere tutti i personaggi della produzione hugoliana sottomessi all’impero dell’Amore assoluto, non contaminato dai sensi:

²⁰ Su una lettura psicoanalitica dell’opera hugoliana, cfr. *ivi*, pp. 11-42.

²¹ Victor Hugo, *Préface de “Cromwell”*, cit., p. 5.

una condizione che comporta automaticamente il superamento d’ogni divisione, il raggiungimento della fusione e della piena Armonia, come afferma Esmeralda in *Notre-Dame de Paris*: «L’amore [...] è essere due e non essere che uno. Un uomo e una donna che si fondono in un angelo. L’amore è il cielo»²².

Se la schiera dei prigionieri del sentimento descritto dalla giovane zingara sembra appartenere per un verso all’epoca primitiva, conquista nel contempo, già sulla terra, il mondo sovra-umano. Dea in *L’Homme qui rit* o Catarina in *Angelo, tyran de Padoue* (1835) sono continuamente assimilate all’angelo e con tale appellativo vengono più volte definite. Ritratte come creature dall’animo candido e immacolato, sono leggerissime, pallide, quasi trasparenti. Il loro stesso aspetto manifesta un allontanamento dal corpo e dalla carne, un accostamento alla dimensione sovra-sensibile. Ciò è ribadito dal modo in cui vengono battezzate. Se il nome di Dea rimanda alla sfera del divino, quello di Catarina (da *katharós*, puro), come la Caterina di Heilbronn kleistiana, richiama il concetto di purezza.

In testi come *Angelo* o come *L’Homme qui rit* l’epoca primitiva e la sfera angelica sembrano dunque assai prossime, e simili agli abitanti dell’età arcaica appaiono i cittadini dello spazio celeste. È come se il percorso della storia umana potesse immaginarsi come circolare e dunque l’inizio e la fine si rivelassero coincidenti, secondo uno schema rinvenibile anche in altri romantici quali Balzac²³. Indubbiamente Hugo prova simpatia per queste creature “fuori dal tempo”, mostrando di nutrire una certa nostalgia verso il mondo delle origini e di auspicare l’esistenza di una realtà trascendente, slacciata dalle ansie del vivere terreno. Evidentemente l’autore ritiene che la condizione goduta in quel “punto zero” della civiltà alberghi nel moderno in qualche individuo fortunato, e che essa consista nell’essere rapiti da un perfetto Amore platonico, unico stato dell’esistere capace di infrangere ogni barriera, di vedere “attraverso i corpi”.

Questo stato eccezionale è sempre connesso ad una situazione di isolamento: solo se lontano dalla *societas*, un mortale si può trovare nell’inusuale condizione indicata. Catarina è relegata nel palazzo del marito, il podestà di Padova, cui è andata sposa contro la sua volontà in quanto perdutoamente innamorata di un altro. Il caso di Dea è ancora più significativo. Orfana, la fanciulla è vissuta nella carretta abitata da Gwynplaine, dal vecchio Ursus e da un lupo domestico, oltre che da lei, ed il modesto asilo è definito un «tempio»²⁴ e descritto come un luogo di serenità e di gioia, nonostante la miseria e le disgrazie da cui sono colpiti i suoi ospiti. I quattro

²² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, cit., pp. 564-565.

²³ Il tema del rapporto tra sfera celeste e mondo primitivo è centrale anche nel saggio sul teatro di marionette kleistiano, come centrale è anche l’interrogativo riguardo alla possibilità di riacquisizione della perfezione in un lontanissimo tempo futuro.

²⁴ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, cit., p. 549.

– bestia compresa – si esibiscono come saltimbanchi nelle piazze, ma, una volta concluso lo spettacolo, hanno scarsissimi contatti col mondo esterno, circostanza che vale soprattutto per Dea, in quanto cieca. Il numero da cui è composto il gruppo non sembra casuale. Se da sempre il quattro indica la completezza, l'universalità, la totalità (quattro sono le stagioni, come quattro sono i punti cardinali, i pilastri dell'Universo, gli elementi o le fasi della luna), la carretta con i suoi abitanti è presentata come una sorta di compiuto microcosmo, di universo autosufficiente, in cui sono rappresentati tutti i gradi dell'essere: la bestia, l'uomo e la divinità, dove il terzo termine è incarnato da Dea, la cui cecità è quella, veggente, di Tiresia, del personaggio di Milton nel *Cromwell* o anche della principessa malinconica in *Die lustigen Musikanten* di Clemens Brentano, che, ad occhi chiusi, in sogno, legge il futuro. Dotata di un occhio non distratto dalle apparenze («vedere» - si osserva - «è qualcosa che nasconde la verità»²⁵), la ragazza riesce ad afferrare la profondità delle cose, come è solito affermare Ursus: «La cieca vede l'invisibile»²⁶. Significativamente la carretta porta il nome di *Green Box*, dove *Box*, *scatola*, rimanda forse alla natura chiusa e raccolta dell'ambiente, mentre *Green* sembra alludere al *prato* e dunque al *giardino*. Tutto fa pensare all'Eden, un luogo isolato e “fuori dal tempo”, in cui l'esistenza, armoniosa ed “intera”, non è ancora preda di forze contrapposte e in conflitto. In questo spazio riparato e protetto, Dea ama di un sentimento purissimo il giovane Gwynplaine.

Anche il luogo in cui vive Blanche di *Le roi s'amuse* è offerto come un giardino edenico, di cui si sottolinea l'isolamento. Definito come l'«unico angolo del mondo dove tutto è innocenza»²⁷, si trova nell'«angolo più deserto del vicolo cieco Bussy»²⁸. Al sublime la fanciulla sembra appartenere anche per il nome, che richiama il colore della trasparenza e del candore, e per alcuni tratti esteriori, come l'esilità e il pallore. Ma in lei si scoprono anche rari indizi di sensualità (gli occhi neri, per esempio), indizi che segnalano una predisposizione alla caduta.

Tanto la Green Box quanto l'idilliaco pezzetto di terra dove si nasconde la figlia di Triboulet, ad un certo punto vengono “invasi” da un drappello di estranei, e tale irruzione, consentita da una momentanea evasione dallo spazio di gioia compiuta dal maschio della coppia, innesta una serie di eventi che conduce alla catastrofe. Senza speranza in *Le roi s'amuse*, felicemente risolta in *L'Homme qui rit*, sia pure solo nelle ultimissime pagine e in maniera sibillina. Proviamo a percorrere le tappe fondamentali dei due itinerari, cominciando dall'ultimo.

Nel secondo capitolo del quarto libro, Gwynplaine è prelevato da un gendarme e condotto

²⁵ Ivi, p. 546.

²⁶ Ivi, p. 537.

²⁷ Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, cit., II, 3, p. 882.

²⁸ Ivi, II, 1, p. 872.

in un meraviglioso palazzo che scopre essere di sua proprietà, in quanto, inaspettatamente, il giovane è stato riconosciuto come il figlio di un lord, rapito dagli zingari nella primissima infanzia. Qui, sedotto dalle ricchezze e dai piaceri della carne rappresentati dalla splendida Josiane (non a caso il capitolo dedicato a lei è intitolato *Eva*), Gwynplaine dimentica per tre o quattro giorni la Green Box e le gioie pure ed incontaminate che vi godeva. La dimora principesca, descritta come un bosco labirintico – ossia, simbolicamente, come un luogo di spaesamento –, diviene, nel contempo, spazio di ricerca e di formazione e maturazione dell’io. Dopo pochi giorni di “erranza”, nei quali di quando in quando scatta nel neo-lord un senso di colpa per aver abbandonato gli antichi compagni, il giovane fugge per tornare dagli amici e all’esistenza modesta, ma felice e non corrotta dalla materialità, che essi rappresentano. Li trova imbarcati su una nave che sta per salpare per la Danimarca, dove sale lui stesso. Dea, che si sta lasciando morire disperata per l’assenza dell’amato, all’arrivo di lui sente tornare in sé l’energia vitale, ma mentre i due esprimono tutto il loro amore, l’eccesso di gioia provoca alla fanciulla un fatale attacco di cuore. Ha appena il tempo per dichiarare di non desiderare un Paradiso senza Gwynplaine, e per chiedergli di raggiungerla presto. All’ultimo istante, poi, sorridendo in modo ineffabile, la giovane donna, come la cieca Anna nel finale della *Città morta*, grida: «Luce! [...] Io vedo»²⁹. Come nella tragedia dannunziana, l’esclamazione non va interpretata in senso realistico, ma metaforico³⁰. La Luce a cui si fa riferimento è raggio divino, verso il quale Gwynplaine si dirige immediatamente e senza esitazioni, lasciandosi cadere nell’acqua profonda del mare aperto, dove ormai la nave sta veleggiando.

Il senso del percorso sembra quello dello spettacolo principale messo in scena dalla compagnia di saltimbanchi, una vera e propria Moraltà intitolata *La sconfitta del caos*, di cui Ursus è l’autore e che, come il Giudizio Universale, è annunciata al villaggio da un suono di trombe ed è definita una «sinfonia gregoriana»³¹, un genere musicale che costituisce un richiamo alla Chiesa delle origini.

Effetto notte. Un lupo (Homo), un orso (Ursus) e un uomo (Gwynplaine) si muovono nelle tenebre. Le due bestie, che rappresentano «le forze feroci della natura, gli appetiti incoscienti, l’oscurità selvaggia»³², si avventano sull’essere umano, di cui non si distingue ancora il volto. Nella scena, che raffigura «il combattimento del caos contro l’uomo»³³ e che è fatta di scontri

²⁹ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, cit., p. 783.

³⁰ Sull’«illuminazione» di Anna nella *Città morta*, cfr. Umberto Artioli, *Il combattimento invisibile. D’Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Bari 1995, pp. 87-94.

³¹ Victor Hugo, *L’Homme qui rit*, cit., p. 550.

³² Ivi, p. 552.

³³ *Ibidem*.

violenti, di grida e urla, Gwynplaine sta per essere sopraffatto, quando invoca l'aiuto dell'ignoto. «Un minuto di più, [...] e il caos avrebbe riassorbito l'uomo»³⁴. Invece, d'improvviso si fa silenzio e nell'ombra si ode un canto.

Musiche misteriose fluttuavano, [...] sorgeva un biancore. Quel biancore era una luce, quella luce era una donna, quella donna era spirito. Dea, calma, candida, bella, esemplare per serenità e dolcezza, appariva al centro di una nuvola. Un profilo chiaro nell'aurora. Quella voce era lei. Voce leggera, profonda, ineffabile. [...] Lei cantava nell'alba. [...] All'apparizione l'uomo [...] abbattava a pugni le due bestie [...].

A mano a mano che lei cantava, l'uomo si ergeva sempre di più e, mentre prima giaceva, ora stava inginocchiato, con le mani levate verso la visione. [...] Il canto umano rispondeva al canto siderale [...].

E all'improvviso, in quest'ombra, un getto di luce colpiva Gwynplaine in pieno volto.

Nelle tenebre si vedeva sbocciare il mostro. [...]

Sorgeva un sole che stava ridendo, questo era l'effetto. Il riso nasce dall'inatteso, e niente era più inatteso di quell'epilogo. Non esiste emozione paragonabile a quel piccolo soffio di luce sulla maschera buffa e terribile. Si rideva a quel riso.³⁵

Nel prosieguo della descrizione – nella quale si possono rilevare curiosi aspetti in comune con i miti sull'origine del Comico, aspetti su cui varrebbe forse la pena di riflettere³⁶ – si dichiara esplicitamente che la donna dello spettacolo incarna la «divinità»³⁷ «ritta sulla soglia del soprannaturale»³⁸, e che il lavoro rappresenta la «vittoria dello spirito sulla materia»³⁹.

Nonostante qualche punto di contatto, *Blanche* (di *Le roi s'amuse*) mostra alcune differenze di rilievo rispetto a *Dea*. Mentre la protagonista femminile del romanzo legge con chiarezza esemplare nell'animo del prossimo, l'altra si lascia fuorviare dalle apparenze: non sa che mestiere eserciti il padre, e dunque lo ritiene nobile e puro; crede nell'integrità morale dell'interessata nutrice; ha fiducia, soprattutto, nell'amore del Re, di cui non sospetta la falsità né dopo aver scoperto d'essere stata ingannata riguardo al suo stato sociale, né dopo essere stata stuprata. Mentre lo sguardo di *Dea* oltrepassa la superficie delle cose, la figlia del buffone non sa bucare la crosta del fenomenico, non appartiene alla famiglia dei veggenti, di coloro i quali, come i primitivi, erano in diretto contatto con la mente di dio. Per quanto il genitore tenti di nasconderle la sua doppia natura, il destino della fanciulla è segnato. Guidata da un individuo bifronte,

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, pp. 552-553.

³⁶ Ai mitologemi del Comico Roberto Tessari dedica alcune pagine esemplari. Cfr. Roberto Tessari, *Baubo. Frammenti di un mito di fondazione dello spettacolo comico*, in Gioachino Chiarini, Roberto Tessari, *Teatro del corpo, teatro della parola: due saggi sul "comico"*, ETS, Pisa 1983, pp. 1-74.

³⁷ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, cit., p. 554.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 555.

Blanche non può che rivelarsi un’esponente del moderno, dell’epoca che scinde il polo animale dallo spirituale.

Esaminiamone più in particolare la visione di Francesco I. Impiegando un’espressione cara ai romantici, si può tranquillamente sostenere che il personaggio femminile principale di *Le roi s’amuse* prova per lui un sentimento di *amour-passion*⁴⁰. Le caratteristiche evidenziate da Denis de Rougemont per delineare questo straordinario genere d’attrazione⁴¹ si ritrovano tutte. Non solo Blanche, in modo assai più brutale e tragico del personaggio eponimo della *Käthchen von Heilbronn* kleistiana, è sottoposta a patimenti crudeli per causa dell’amato come vuole il termine *passion* (sofferenza oltre che intenso affetto), ma il raggiungimento della soddisfazione del desiderio è impedito da ostacoli insormontabili (primo fra tutti, l’abisso sociale che separa la ragazza dal Re). Come vuole la tradizione, inoltre, la figlia del buffone, alla fine, muore per l’uomo prediletto. Se, infine, il sentimento di lei non è ricambiato, come invece sarebbe “normativo”, è pur vero che, a dispetto d’ogni evidenza, essa continua a credere d’essere corrisposta.

Nel pensiero di Stendhal⁴², o quanto meno nell’interpretazione offertane da Ortega⁴³ o da Rougemont⁴⁴, l’*amour-passion* è un errore, di contro a quanto pensano i Trovatori, secondo cui tale sentimento, lungi dall’ingannarsi, saprebbe scoprire nell’oggetto amato le qualità più nascoste, invisibili a chiunque altro. Di certo la concezione attribuita allo scrittore di Besançon appartiene all’Hugo autore di *Le roi s’amuse*: la “cristallizzazione” operata da Blanche è un’idealizzazione fallace, assolutamente difforme dalla persona autentica del Re; per certo il sovrano è crudele, egoista e cinico, nient’affatto generoso e innamorato come crede la fanciulla. *Le roi s’amuse* sembra testimoniare dunque la disillusione hugoliana nei confronti di un *tópos* cui tutti i romantici dedicano riflessioni e disamine. Come l’arte, l’*amour-passion* impreziosisce il

⁴⁰ Certamente centrale in Hugo, come in tutti i romantici, è il mito della donna (cfr. almeno Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1988), intesa come figura più competente dell’uomo in campo emotivo, capace di declinazioni del sentimento più raffinate, ricche e profonde. Questa visione del femminile in Hugo si estende traducendosi, da un lato, nella manifestazione di una rivendicazione di stampo sociale che alla cerimonia funebre di George Sand si esplicita nell’esortazione a fare del secolo XIX l’epoca del completamento della rivoluzione francese: ad intraprendere, cioè, la rivoluzione dell’uguaglianza dei sessi (Victor Hugo, *Obsèque de George Sand*, 10 juin 1876, in Victor Hugo, *Actes et paroles*, Testard, Paris 1895, vol. III – *Depuis l’exil: 1870-1885* –, pp. 329-332); dall’altro lato, in una questione di “tecnica” attorica capace di rendere il sentimento realmente provato in scena. La donna è intesa, in un certo senso, come l’emblema dell’immedesimazione, in quanto esperta di passione e di affettività, non circoscritta nei limiti imposti dalla *ratio* chiara e distinta, ma creatura “diffusa”, “ariosa”, mobile.

⁴¹ Denis de Rougemont, *L’Amore e l’Occidente*, Rizzoli, Milano 1977.

⁴² Cfr. Stendhal, *De l’Amour*, édition critique par Henri Martineau, Garnier, Paris 2020. I ed.: 1822.

⁴³ José Ortega y Gasset, *Amor en Stendhal*, in José Ortega y Gasset, *Obras completas*, Ediciones de la Revista de Occidente, Madrid 1966-1969, t. V, pp. 561-596.

⁴⁴ Denis de Rougemont, *L’Amore e l’Occidente*, cit., pp. 279-282.

reale, lo ricopre di “brillanti cristallizzazioni”. Ma da qui in avanti le due strade divergono: se il prodotto estetico rende visibile l’invisibile, dall’esistente estraendo quanto ad una visione epidermica non è dato scorgere⁴⁵, l’innamorato crede di distinguere nell’oggetto del suo desiderio perfezioni, in realtà, inesistenti. In tal modo, Hugo si discosta in maniera radicale dalla visione trobadorica, quando arte e amore condividevano la capacità di disvelare la verità più profonda.

La “cristallizzazione” si realizza per l’attività dell’immaginario, e l’immaginario in Blanche è alimentato dal suo essere “segregata” nel giardino paterno, sorta di aurea cella rinchiusa fra alte mura, che impediscono allo sguardo di vedere la realtà esterna. Come la stanza senza vie di fuga di Fabrice nella *Chartreuse de Parme* stendhaliana, come il manicomio in cui è trattenuto Raoul Spifame nel *Roi de Bicêtre* attribuito a Nerval, come il luogo di reclusione rappresentato da Sant’Anna presso cui si trova il Tasso delle *Operette morali* leopardiane, o come molte prigioni della letteratura romantica, anche l’edenico claustro destinato a Blanche stimola la fantasia di chi lo abita: lo spazio angusto di un’area protetta e ristretta, riducendo all’estremo la possibilità di percepire il fenomenico nella sua ricchezza, sollecita il soggetto all’evasione spirituale, scatenandone i fantasmi, sicché la limitata possibilità di visione del “fuori” favorisce il dilatarsi del mondo interiore. Il motivo non è nuovo nell’opera hugoliana, nella quale, secondo Victor Brombert, «è presente tutta una poetica del muro. Muro, barriera o soffitto che suggeriscono l’ostacolo e, nello stesso tempo, la presenza di un mistero da scoprire. È l’attrazione verso ciò che viene taciuto»⁴⁶. Nel caso di Blanche, le immagini prodotte dalla mente appaiono ingannevoli e menzognere, sicché si può affermare che in *Le roi s’amuse* l’amour-passion è offerto come l’errore prodotto da una fantasia fallace, che l’isolamento o la distanza dalla società collaborano a creare.

Tiriamo le fila. Se Triboulet appare da subito come un personaggio sdoppiato, fatto di un versante celeste e di uno bestiale, ad una prima lettura il lato basso e degradato si riflette in Francesco I, quello elevato in Blanche. Ad uno sguardo più attento, il Re presenta tratti esteriori

⁴⁵ Nella *Préface* al *Cromwell*, Hugo scrive che l’arte moderna può essere paragonata ad uno specchio convesso, che, di contro allo specchio comune, condensa, concentra e dà rilievo, «di un barlume» facendo «una luce, e di una luce una fiamma» (Victor Hugo, *Préface de “Cromwell”*, cit., p. 25). Come a dire: comprimendo le cose al modo di una lastra rifrangente arcuata, il prodotto estetico fa «sprizzare fuori» un colore e una forma invisibili ad uno sguardo superficiale. L’idea sembra perpetuarsi nel tempo se, quasi quarant’anni dopo, Hugo la ripropone, se capiamo bene, nel saggio intitolato *William Shakespeare* (1864): «Dalla creazione divina indiretta [= dall’opera d’arte] [...] escono [...] gli archetipi. Un archetipo non riproduce alcun uomo in particolare; non si sovrappone esattamente a nessun individuo; [...] un archetipo non compendia: condensa. [...] Gli archetipi [...] esistono di un’esistenza più intensa di chiunque, [...] hanno più densità dell’uomo» (Victor Hugo, *William Shakespeare*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Critique*, cit., pp. 237-463; citazione alle pp. 355-356).

⁴⁶ Victor Brombert, *La prigione romantica. Saggio sull’immaginario*, Il Mulino, Bologna 1991, p. 140.

armoniosi e, soprattutto, la fanciulla rivela qualche minimo indizio fisiognomico di terrestrità, che anticipa un’assoluta incapacità di lettura dello spirituale, incapacità inconciliabile con una creatura sublime. Sicché i due amanti non paiono le proiezioni, opposte, di un frammento della personalità di Triboulet, ma sembrano incarnare, come lui, due esseri della duplicità. Ambivalenti, assomigliano dunque al buffone più di quanto inizialmente si potesse sospettare.

È possibile, a questo punto, compiere un passo ulteriore. Se Triboulet, il Re e Blanche sono offerti come una sorta di figura una e trina, e se il numero tre, per Hugo, appartiene, come da tradizione, alla sfera dell’Armonia tipica dell’età primitiva, il dramma, testimonianza della disillusione nei confronti dell’*amour-passion*, sembra offrirsi come una parodia del tempo arcaico o come la rappresentazione della caduta dalla *Quies* originaria, una caduta di cui il moderno è latore e che l’arte ha il compito di mettere in luce condensandone i caratteri.

Tutto questo, tuttavia, nella messinscena offerta nel 1832 molto probabilmente non traluce: lo spettacolo presumibilmente ritrae solo la storia, la superficie esterna del dramma, senza dare spazio al sottotesto, al significato sotterraneo. Né Hugo, assente, può valutare con chiarezza gli snodi condannabili dalle istituzioni, aprendo la strada al blocco da parte della censura. Gli esiti sono disastrosi: il fallimento presso il pubblico e la successiva interdizione.

Capitolo IV

“Lucrece Borgia”. Il grottesco in scena (1833)

Victor Hugo stende il testo di *Lucrece Borgia* tra il 9 e il 20 luglio 1832¹, mentre il contratto relativo alla rappresentazione con Charles Jean Harel, direttore del Théâtre de la Porte-Saint-Martin, data 29 dicembre². Lo spettacolo debutta il 2 febbraio 1833, dopo circa un mese di prove, e denota, a nostro parere, una maggiore abilità registica di Hugo rispetto agli eventi scenici fin qui considerati, confermata dalla successiva messinscena di *Angelo, tyran de Padoue*.

La *fabula*, come di consuetudine, è complessa. Il sipario si apre su una terrazza che dà sulla laguna veneziana durante una festa. Dopo alcuni discorsi fra giovani signori, Gennaro resta solo e gli si avvicina una donna, Lucrezia Borgia, che lui non conosce. Colpito dalla sua affabilità, le parla delle lettere che la madre, costretta ad abbandonarlo appena nato e che lui non ha mai visto, gli invia tutti i mesi. Mentre Gennaro conversa con Lucrezia, viene raggiunto da un gruppo di amici, che la insultano per i delitti commessi svelandone l'identità. Gennaro, disgustato, si allontana.

L'azione si sposta a Ferrara, dove Lucrezia abita e dove i suoi oltraggiatori si trovano come ambasciatori. La nobildonna comunica al fidato Gubetta di volersi vendicare dell'affronto subito. Contemporaneamente, Gennaro dice ai compagni con cui si trova di odiarla e deturpa la scritta “Borgia” scolpita sul suo palazzo: ora si legge “orgia”. Usciti di scena i giovani, entrano

¹ Il manoscritto autografo di *Lucrece Borgia* di Hugo è conservato nel Fonds Victor Hugo del Département Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France di Parigi: collocazione Naf 13371. Vi sono indicate le date d'inizio e di fine stesura.

² Le clausole del contratto con Charles Jean Harel per rappresentare *Lucrece Borgia* al Théâtre de la Porte-Saint-Martin sono riprodotte a p. 553 di Victor Hugo, *Notes de l'Éditeur – I. Historique de “Lucrece Borgia”*, in Victor Hugo, *Marion de Lorme, Le roi s'amuse, Lucrece Borgia*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre*, publiées par Paul Meurice, puis par Gustave Simon (1905-1934), vol. II (1908), in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, Ollendorff, Albin Michel, Paris 1904-1952.

due uomini, Rustighello e Astolfo, e arrestano Gennaro per ordine di Alfonso, Duca d'Este, per il danno ingiurioso compiuto.

Alfonso, marito di Lucrezia, venuto a sapere del presunto amore di Lucrezia per Gennaro, medita di avvelenarlo. Giunge la moglie, che si lamenta d'essere stata gravemente offesa dallo sfregio della scritta sul suo palazzo. Alfonso la tranquillizza, assicurandole che il colpevole è già stato arrestato, e lei gli raccomanda di ucciderlo, ma quando il marito le mostra il responsabile e quindi la nobildonna riconosce Gennaro, fa subito marcia indietro. Rimasta sola col Duca, lo prega di salvarlo. Il Duca, allora, l'accusa di essere l'amante del giovane, e con sprezzo insulta tutta la sua famiglia. Lucrezia lo minaccia, ma lui, incurante, le intima di mettere del veleno nella coppa di Gennaro. La donna esegue, Gennaro lo beve, ma, rimasta sola con il giovane, gli porge un antidoto e lo salva.

Rustighello, accortosi dell'accaduto, riferisce tutto al Duca, pronto ad assassinare definitivamente il presunto amante della moglie.

Intanto, Maffio invita l'amico Gennaro alla festa della principessa Negroni, il giovane accetta, e i due vi si recano. Informato del ricevimento, il Duca ne approfitta per ideare un nuovo piano diabolico.

Alla cena, oltre a Gennaro e Maffio, sono presenti anche altri loro amici, che si danno alla pazza gioia. A un certo punto, però, sentono avvicinarsi dei canti funebri, e la sala si riempie di monaci. Quindi entra Lucrezia che, trionfante, dichiara di aver messo del veleno nel vino dei convitati e mostra ai presenti cinque bare, precedentemente nascoste. Gennaro avanza comunicando che ne servirà una sesta (per lui, ovviamente) e Lucrezia, che non sapeva fosse presente e che è terrorizzata dalla notizia, allontana tutti per rimanere sola con il giovane. Gennaro medita di ucciderla, ma Lucrezia riesce a commuoverlo, pregandolo di bere l'antidoto. Lui sta per accettare, quando ode le ultime grida di morte di Maffio, che lo esorta a vendicarsi: accecato dalla rabbia, uccide Lucrezia, che, agonizzante, gli rivela d'essere sua madre.

Come di consueto all'epoca, la pubblicazione della *pièce* esce nelle librerie qualche tempo dopo la prima: nella fattispecie, il 24 febbraio, per i tipi di Renduel³. Già il 2 marzo appare una ristampa, peraltro presentata come «seconda edizione», benché il testo sia identico a quello della prima: sono modificate solo leggermente le pagine iniziali (frontespizio, occhietto, colofon). Lo stesso vale per la ristampa da Renduel definita impropriamente «terza edizione», verosimilmente nelle librerie a partire da metà marzo⁴. Si deve a Barry Daniels l'importante

³ Prima edizione: Victor Hugo, *Lucrece Borgia*, 1833, in Victor Hugo, *Drames*, t. V, in *Œuvres de Victor Hugo*, Paris, Renduel, 1833-1836.

⁴ Traiamo le date di uscita delle tre edizioni da Barry Vincent Daniels, *Victor Hugo on the Boulevard: "Lucrece*

“LUCRÈCE BORGIA”. IL GROTTESCO IN SCENA (1833)

ritrovamento di una copia di questa ristampa con aggiunte ed emendamenti manoscritti e disegni⁵. Più nel dettaglio, la copia scoperta dallo studioso americano contiene modifiche, tagli e ampliamenti manoscritti delle battute, ma soprattutto annotazioni, sempre fatte a mano, che riguardano la scenografia, l'illuminazione e gli spostamenti nello spazio degli attori. Vi compaiono anche schizzi che rappresentano in modo schematico la disposizione dei *décor*s e dei personaggi sulla scena, oltre a indicazioni sui punti in cui la musica ha inizio o fine (lo spettacolo prevede infatti un gran numero di brani musicali). Secondo Daniels, questa copia va considerata come un copione (*promptbook*) o un testimone affine a un *livret de mise en scène*, destinato a fornire ai direttori delle compagnie di provincia o straniere le istruzioni necessarie per riprodurre fedelmente la messa in scena parigina. A suo giudizio, le informazioni manoscritte contenute in questa fonte riflettono, infatti, l'allestimento della prima rappresentazione. Sul verso dell'occhietto è riportata la dicitura a penna «*Régisseur*», ovvero “direttore di scena”. Daniels individua tre ragioni a sostegno dell'ipotesi che questo esemplare conservi tracce della versione originale dello spettacolo. Ne riporteremo solo due, ritenendo la terza poco rilevante:

Le note appartengono a due mani; la maggioranza è scritta da una mano (non quella di Hugo) che era responsabile anche di due aggiunte al manoscritto [autografo] del dramma di Hugo [ms. NAF 13371 alle cc. 33v. e 39v. *Nota di Daniels*]. Questa è la prima ragione ad indicare presumibilmente che questo *promptbook* è connesso alla produzione originale. [...] Infine, il piano delle posizioni [dei personaggi in scena] per l'entrata di Lucrezia, atto III, scena 3 (p. 165, [...]) [del *promptbook* di *Lucrèce Borgia*] è perfettamente uguale al disegno di questa scena realizzato da Nanteuil [per essere pubblicato nella prima edizione di *Lucrèce Borgia* assieme ad un'altra acquaforte e alla fine non stampato] [...]. La mia ipotesi è che Nanteuil abbia fatto il disegno alle prove o allo spettacolo [nel suo primo allestimento] mentre preparava le incisioni per il testo edito.

Dunque, due⁶ dettagli legherebbero questo *promptbook* alla produzione originaria. Suppongo che il *promptbook* sia stato messo assieme e annotato da qualcuno associato al Théâtre de la Porte-Saint-Martin, probabilmente un direttore di scena o un copista, al fine di rimpiazzare un manoscritto “affaticato” oppure di vendere lo spettacolo ad un produttore della provincia.⁷

Daniels omette di esplicitare, però, un'informazione importante per condividere la tesi che il testimone sia connesso al primo allestimento: le due porzioni testuali aggiunte nell'autografo

Borgia” at the Porte-Saint-Martin Theatre in 1833, in «Theatre Journal», vol. XXXII, 1, March 1980, pp. 17-42; in particolare, p. 25, nota 13.

⁵ Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, 1833, troisième édition, in Victor Hugo, *Drames*, t. V, in *Œuvres de Victor Hugo*, Paris, Renduel, 1833-1836; copia conservata nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, sede Richelieu, Département des Arts du Spectacle, Fonds Rondel, collocazione: Réserve 8-RF-27766. Cfr. Barry Vincent Daniels, *Victor Hugo on the Boulevard: “Lucrèce Borgia”*, cit.

⁶ Nell'originale è scritto «tre». Abbiamo corretto in «due» perché abbiamo qui riportato solo due delle tre ragioni addotte da Daniels.

⁷ Ivi, pp. 25-28.

della *Lucrèce* dalla stessa mano che introduce le varianti al *promptbook* (in particolare, estensioni di due battute dei personaggi) si riscontrano, a stampa, nella *princeps* (oltretutto nella cosiddetta “terza edizione”, come anticipato identica alla prima). La persona a cui apparteneva quella mano era dunque intervenuta presumibilmente sull'autografo della *Lucrèce Borgia* in un momento compreso tra il luglio 1832, quando è conclusa la sua stesura, e il febbraio 1833, quando esce la prima edizione della *pièce*, ossia nell'arco temporale in cui si stavano svolgendo le prove dello spettacolo. Risulta pertanto molto probabile che sia in un periodo prossimo a questo che quella persona effettua le aggiunte e gli emendamenti presenti nel presunto *promptbook*. Ed è chiaro altresì che si tratta di qualcuno che lavora a stretto contatto di gomito con Hugo.

Occorre precisare che gli interventi manoscritti nella copia della terza edizione scoperta da Daniels sono introdotti sulla base dello spettacolo già esistente, dato che non presentano indecisioni e rimaneggiamenti. Senza dubbio, la mano alla quale si devono riportare dati ormai definiti e fissati. Pertanto, questa fonte sarebbe prodotta in un periodo compreso tra la metà di marzo del 1833, quando esce la cosiddetta terza edizione, e l'ultima replica dello spettacolo.

Ai fini della ricostruzione dell'allestimento risultano rilevanti anche le incisioni di Célestin Nanteuil che riproducono, a parere di Daniels assai fedelmente, un paio di scene (con le scenografie e i personaggi coinvolti) e i disegni preparatori alle incisioni pubblicate e ad altre mai realizzate; i disegni dei costumi di Louis Boulanger per i sei personaggi principali⁸; inoltre, ad Emilio Sala si deve il ritrovamento di una delle parti, quella del secondo violino, delle cinquantadue musiche impiegate nello spettacolo e composte da Louis-Alexandre Piccini, parte a cui va aggiunta anche la canzone di Maffio del terzo atto di cui resta la pubblicazione, senza data, presso l'editore parigino Pacini di Parigi⁹.

Come sempre a Parigi all'epoca, le recensioni sono numerosissime e spesso lunghe e approfondite e la quantità di fonti utili a ricostruire lo spettacolo è assai consistente rispetto a quella di cui si dispone per l'Italia nello stesso periodo.

La scansione della *princeps* prevede tre atti. Il primo e il secondo constano di due parti ciascuno, mentre il terzo è indiviso. La struttura cambia nel *promptbook*: il primo atto contiene la parte prima, il secondo comprende le parti 2 e 3, mentre il terzo è suddiviso nelle parti 4 e 5, e il sipario si chiude alla fine di ogni parte per sostituire la scenografia; non si riscontrano cambi

⁸ Le incisioni editate di Célestin Nanteuil si trovano nella prima edizione di Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, cit., pagina precedente il frontespizio e p. 138. Per materiali iconografici relativi ai costumi, cfr. inoltre Gérard Audinet et Olivia Voisin (sous de direction de), *Louis Boulanger, Peintre rêveur*, cit., p. 86; al seguente *link* si trovano sei stampe dei costumi di *Lucrèce Borgia*: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb395083665>.

⁹ Cfr. Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il melo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995, pp. 215 e 224-232.

“LUCRÈCE BORGIA”. IL GROTTESCO IN SCENA (1833)

a vista.

La nuova suddivisione dell'opera è significativa almeno sotto un aspetto. Separando la prima parte del primo atto dal secondo, Hugo isola l'intera sezione dedicata a presentare gli antefatti necessari alla comprensione dello sviluppo successivo del dramma. In questo segmento si narrano infatti gli eventi precedenti della vita di Gennaro, si svela il passato scellerato di Lucrezia, si racconta del legame fraterno tra Gennaro e Maffio Orsini e delle circostanze che hanno portato a un'amicizia così profonda. Inoltre, viene rivelata (solo al pubblico) la vera identità di Gubetta, che si spaccia per il Signor de Belverana ma in realtà è il crudele consigliere di Lucrezia. In un certo senso – come riconoscerà anche Felice Romani nella stesura del libretto della *Lucrezia Borgia*, tratto da Hugo e messo in musica da Donizetti¹⁰ – questa sezione iniziale svolge una funzione analoga a quella del prologo euripideo, pur articolandosi nei dialoghi tra più personaggi e non affidandosi a una o due figure esterne alla vicenda, come accade invece nella *Medea* o nelle *Baccanti*.

Per la rappresentazione Hugo riduce, peraltro assai moderatamente, l'impasto di grottesco e di sentimento religioso, forse per non scioccare troppo il pubblico “benpensante”, in particolare nel terzo atto. Ma, tutto sommato, il cambiamento è modesto: tra incesti, adulteri, avvelenamenti e matricidi, gli spettatori potevano senza dubbio restare abbastanza turbati. E infatti la critica più conservatrice si esprime in modo piuttosto indignato.

Hugo dirige certamente le prove dello spettacolo. Fra le testimonianze relative al suo ruolo e alla sua attività di *metteur en scène* per *Lucrezia Borgia*, i racconti di Adèle Hugo relativi alle prove dello spettacolo offrono notizie di rilievo: «Ad una *répétition* il direttore [Harel] andò dall'autore con un'aria imbarazzata [...]. Monsieur Hugo, c'è una cosa che esito a domandarvi. Voi avete l'abitudine di lasciare lo spazio dell'orchestra ai *jeunes gens*», ossia agli spettatori appartenenti alla schiera dei romantici o, in altri termini, ad una sorta di *claque*. Quindi Harel prosegue:

- Sapete chi metterei nell'orchestra? I musicisti.

¹⁰ Nel melodramma scritto da Felice Romani ciò che corrisponde alla prima parte del primo atto viene definito *Prologo* (cfr. Felice Romani, *Lucrezia Borgia: Melodramma da rappresentarsi nell'Imp. Regio Teatro alla Scala il Carnevale 1833-34*, Per Luigi Di Giacomo Pirola, Milano 1833). Sul confronto tra la *Lucrezia Borgia* di Hugo e la *Lucrezia Borgia* di Felice Romani, cfr. Alessandro Roccatagliati, *Felice Romani rifà Hugo: dentro la fucina poetica di “Lucrezia Borgia”*, in *Lucrezia Borgia, Melodramma in un prologo e due atti. Libretto di Felice Romani. Musica di Gaetano Donizetti*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2002, pp. 95-117. Com'è noto, la *Lucrezia Borgia* non è l'unico testo di Hugo ad ispirare un libretto d'opera. Per fare qualche esempio, *Le roi s'amuse* è la fonte d'ispirazione del *Rigoletto* di Francesco Maria Piave con la musica di Giuseppe Verdi; *Hernani* diventa *Ernani* nell'opera degli stessi due autori; da *Angelo, tyran de Padoue* derivano la *Gioconda* di Arrigo Boito - Amilcare Ponchielli e *Il giuramento* di Gaetano Rossi - Saverio Mercadante.

- Volentieri, disse l'autore.
- Davvero? Volete veramente che ci sia qua e là della musica? Mi permettete di metterne nelle entrate e nelle uscite e nelle situazioni in cui ce ne sarà bisogno?
- Ve lo domando.
- Bravo! gridò il direttore [...]. Pensate che Casimir Delavigne non ha mai voluto musica per *Marino Faliero*; ha detto che era adatta solo ai *mélodrames* e che non era impiegata al Théâtre-Français. La sua tragedia sarebbe stata compromessa se si fosse trovata con un violino. La vostra letteratura, almeno, non è bigotta!
- Meyerbeer e Berlioz si erano proposti amichevolmente per comporre la musica della canzone cantata alla cena della principessa Negroni.
- Ah bene! disse Harel. Ma dei grandi musicisti faranno della musica che si ascolterà, e che distrarrà dal dramma! Ci vuole un'aria che sia prona alle parole. Lasciate fare a Piccini. Piccini era il direttore d'orchestra del teatro. Trovò una melodia eccellente per i distici, ma non trovò nulla che lo soddisfacesse per il *refrain*. Esprese il suo imbarazzo all'autore.
- Non c'è nulla di più semplice, rispose Victor Hugo. Non dovete far altro che seguire le parole. Sentite.
- E si mise a pronunciare i versi accentandoli come in una specie di canto informale. Non essendo mai stato capace in vita di cantare una nota giusta, batteva il tempo sul tavolo del suggeritore.
- Ci sono! disse il direttore d'orchestra, che trovò una melodia per i versi e la trascrisse immediatamente.¹¹

Il passo dimostra che, indipendentemente da chi possa aver avuto un'idea (in questo caso, è Harel a suggerire l'inserimento della musica), a Hugo spetta il diritto di accettarla o di rifiutarla. Persino il direttore del teatro deve adattarsi alle sue decisioni, come è confermato dal passo in cui si precisa che altri autori avevano precedentemente scartato un analogo suggerimento, e Harel non aveva potuto far altro che prenderne atto. Il passo comprova inoltre come la prassi dell'epoca in Francia fosse che il drammaturgo allestisse lo spettacolo e come pertanto Hugo non costituisse affatto un'anomalia.

Adèle Hugo offre dettagli interessanti riguardo alle scenografie della prima rappresentazione di *Lucrece Borgia* e sulla figura responsabile delle decisioni finali in merito. Si sofferma in particolare sull'ambiente del secondo atto, raffigurante una sala del Palazzo Ducale di Ferrara, dove si svolge una scena fondamentale: Gennaro beve un veleno, poi l'antidoto, e infine riesce a fuggire attraverso un passaggio nascosto, affinché Alfonso d'Este lo creda morto. Adèle racconta che Hugo ha modo di vedere la scenografia solo il giorno della prima e si accorge solo allora che non corrisponde affatto alle sue indicazioni: al posto del varco segreto richiesto per permettere a Lucrezia di far scappare Gennaro senza destare sospetti, si trova un grande portone ben visibile, seppur molto bello. Si tenta invano di rintracciare Séchan, autore del lavoro, ma non lo si riesce a scovare, e l'intervallo si è già protratto oltre il previsto. A quel punto, Hugo prende in mano la situazione: chiede colori e pennelli e interviene direttamente sulla scenografia, mo-

¹¹ Victor Hugo *raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, pp. 398-399.

“LUCRÈCE BORGIA”. IL GROTTESCO IN SCENA (1833)

dificando la parte incriminata. «La tinta della sala era rossa con filamenti d'oro; egli ricoprì di rosso le sculture della porta sulla quale continuò i raggi d'oro, di modo che essa si confondesse col resto della tinta»¹².

Ancora ad Adèle si devono alcune informazioni utili sulla preparazione dell'ultimo *décor* dell'allestimento, quello ambientato nel Palazzo Negroni al terzo atto. Nella versione della biografia di Hugo edita nel 1863 l'autrice ricorda che nel primo tentativo di Séchan, la scenografia era «mancata» e simile ad «un ristorante alla moda» anziché alla «sala abbagliante e sinistra sognata dall'autore, qualcosa di simile ad una tomba splendente». Per ovviare all'esito deludente, il drammaturgo, notoriamente geniale pittore, «si fece scenografo come si era fatto musicista, e disegnò lui stesso la sala che avrebbe voluto»¹³. Nella versione edita postuma, nel 1985, Adèle, invece, narra:

L'autore disegnò lui stesso la scenografia. Non avendo colori, li indicò con dei rinvii. Disse allo scenografo: «Capite, la scena dev'essere chiusa, deve esistere una sola grande porta in mezzo. Occorre che sia tutta d'oro, di un oro abbagliante e lugubre, che il metallo sia sinistro, che sia una specie di tomba dorata».¹⁴

Adèle non specifica, in questo caso, se la dimostrazione/delucidazione di Hugo a Séchan si svolga prima o dopo il primo tentativo dello scenografo. Quanto più interessa è, ad ogni modo, che il regista lo dirige e ne esige un risultato coerente con la logica e il senso dello spettacolo complessivo.

Nella solita biografia è riservato un certo spazio anche al rapporto fra il drammaturgo e gli attori. Per esempio, è scritto che «Frédérick Lemaître, che aveva meno bisogno di chiunque di consigli, era il più docile a quelli dell'autore»¹⁵.

In sintesi, Hugo è sempre presente alle prove e le guida in prima persona: sovrintende al lavoro di tutti gli artisti che concorrono alla realizzazione dello spettacolo: attori (ai quali indica le intenzioni da attribuire ai personaggi, e dunque la mimica e le inflessioni vocali), scenografi, disegnatori dei costumi, musicisti, illuminotecnici. A lui competono inoltre la distribuzione (nel caso di *Lucrece Borgia*, questo particolare è testimoniato, ancora, da Adèle Hugo¹⁶) e il dettato verbale da pronunciare in scena, dettato che non è mai identico a quello definito per

¹² Ivi, t. II, p. 404.

¹³ Ivi, t. II, p. 400.

¹⁴ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 519.

¹⁵ *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, p. 400.

¹⁶ Cfr. ivi, t. II, p. 398. Relativamente alla distribuzione, Hugo segue, secondo Adèle, almeno un consiglio di Harel: «Victor Hugo voleva per Gubetta Monsieur Serres, che era stato un L'Angely molto buono. Il direttore lo sconsigliò e ottenne Gubetta per Provost». *Ibidem*.

la stampa, come, per *Lucrèce Borgia*, dimostra il *promptbook* scoperto da Daniels, in cui si riscontrano modifiche testuali specialmente a partire dalla scena in cui Gennaro fa saltare la B di Borgia dalla scritta sulle pareti esterne del palazzo della famiglia aristocratica. Hugo, infatti, sa perfettamente che quanto è efficace sulla pagina può non essere adatto alla scena e viceversa, sicché i suoi drammi editi divergono in modo più o meno considerevole dai corrispondenti copioni di scena. A lui spetta l'ultima parola di qualunque decisione, secondo una prassi normata dai regolamenti dei teatri e da alcune sentenze del tribunale.

Il ruolo di *metteur en scène* di Hugo è ribadito anche da altre fonti, prime fra le quali le recensioni. Nel «Journal des débats», ad esempio, troviamo scritto:

Hugo ha fatto troppo uso, all'ultimo atto, della rappresentazione esteriore; ha contato troppo sul lavoro del macchinista per il successo; avrebbe potuto parlare meno ai nostri occhi lui che parla così bene al nostro spirito; a teatro bisogna mostrare la morte nella sua idea triste e filosofica, e non nei suoi segni materiali: la bara di abete, i ceri illuminati per l'ultima volta e il drappo nero che nasconde un essere insensibile.¹⁷

Indipendentemente dal giudizio abbastanza negativo che a queste scelte viene imputato, due aspetti paiono significativi: il primo è che il recensore non ha dubbi sul fatto di ascrivere a Hugo le decisioni sceniche e dunque la sua posizione direttiva e decisionale nell'allestimento; il secondo è che osserva il peso notevole detenuto nello spettacolo dalla scenografia (almeno parzialmente tridimensionale e praticabile), dai macchinari e dall'oggettistica, un aspetto ritenuto dal critico contestabile non percependone (o percependone nebulosamente) la valenza espressiva¹⁸. A noi, invece, appare indubbia la dimensione significante dell'apparato visivo, il suo essere eloquente, nient'affatto decorativo: il dispositivo materiale non è solo abbondante e ricco (circostanza del resto confermata implicitamente da molti recensori quando definiscono lo spettacolo un *mélodrame*), ma anche portatore delle idee che l'autore-regista intende avanzare. La prima messinscena di *Lucrèce Borgia* è, a nostro parere, una vera e propria regia, un allestimento assolutamente unitario, impostato su un'unica prospettiva: quella del drammaturgo-allestitore, alla quale rispondono tanto il dettato testuale, quanto le soluzioni attoriche, scenografiche, costumistiche. A questa unitarietà collabora anche il testo musicale, come provano le parole di

¹⁷ R., *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*. «*Lucrèce Borgia*», *drame en cinq parties et en prose*, par M. Victor Hugo, in «Journal des débats politiques et littéraires», 4.2.1833, pp. 1-3; citazione a p. 1.

¹⁸ La stessa ricchezza della messinscena, ora lodata, ora criticata, testimoniano alcune recensioni. Cfr., ad esempio, X-X, *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*. «*Lucrèce Borgia*», *Drame en cinq actes*, Par M. Victor Hugo, in «L'Artiste. Journal de la Littérature et des Beaux-Arts», Première Série, t. V, 1833, pp. 29-32; in particolare, p. 32; X, *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*. «*Lucrèce Borgia*», *drame en cinq actes et en prose*, de M. Victor Hugo, in «Le National», 7.2.1833, pp. 1-3; in particolare, p. 3.

“LUCRÈCE BORGIA”. IL GROTTESCO IN SCENA (1833)

Harel riportate da Adèle Hugo e qui citate qualche pagina sopra: il direttore consiglia a Hugo di rifiutare l'offerta di Meyerbeer e Berlioz a scrivere la musica per la prima di *Lucrèce Borgia*, a favore di un compositore come Piccini, molto meno famoso e meno interessato all'“autosufficienza” del dettato sonoro, ma attento ad essere assai più funzionale al dramma, a lasciare spazio ai versi, a fare in modo che la musica sia di sostegno alla parola, ne faccia emergere i significati sottesi, piuttosto che “soffocarla”. Si tratta di una modalità di lavoro sinergico fra testo e suono (e dunque di natura registica), che ricorda l'aspirazione di alcuni compositori come Adolphe Adam o, poco più tardi, di Riccardo Drigo, a trovare una strettissima relazione con la danza e la pantomima nel balletto, a fare in modo che la musica esprima qualche sfumatura aggiuntiva o amplificativa di quanto “dicono” i linguaggi del gesto, sostenga, accentui o intensifichi quanto proposto dalla coreografia, aspirazione di cui i *répétiteurs* annotati sono una prova preziosa¹⁹.

Proprio perché Hugo è il regista (e più interessato alla rappresentazione che alla stampa, rappresentazione per la quale, come si è provato, scrive in primo luogo il testo drammaturgico, durante la cui stesura già pensa alle azioni che compiranno gli attori e agli ambienti in cui la *pièce* si svolgerà²⁰), ricostruire la messinscena aiuta ad intendere le intenzioni di Hugo, il senso (o i sensi) sottesi ad un certo dramma.

Un eccellente ricercatore come Barry Daniels ritiene che Frédérick Lemaître sia stato il co-regista di *Lucrèce Borgia*²¹. Disattendendo la sua abituale accuratezza, Daniels non precisa, però, da quale fonte deduca l'informazione. Si può supporre che la tragga da *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, più precisamente dalle pagine in cui Adèle racconta come Lemaître spesso durante le prove di *Lucrèce Borgia* mostrasse di persona agli interpreti il modo di porgere una battuta o di eseguire un'azione:

Si impegnava con tutto il cuore. Aiutava i compagni, diceva: “Non è così, guarda; dillo piuttosto in questo modo”, e dava l'intonazione precisa. A volte, per mostrare loro, interpretava la loro scena e faceva rimpiangere il fatto che non potesse interpretare tutti i personaggi.²²

Il passo, tuttavia, non induce tanto a credere a Lemaître come ad un secondo regista, quanto, piuttosto, come ad un attore generoso, oltre che eccellente, che aiuta, all'occorrenza, i compagni meno esperti o meno talentuosi. Non dà l'impressione, insomma, che a lui siano demandati

¹⁹ Cfr., *in primis*, David A. Day, *The Annotated violon répétiteur and Early Romantic Ballet at the Théâtre Royal de Bruxelles (1815-1830)*, PhD dissertation, New York University, 2008.

²⁰ Cfr. Chantal Brière, *Les manuscrits des drames: écrire et dessiner pour la scène*, in «Genesis», 45, 2017, pp. 51-60.

²¹ Cfr. Barry Vincent Daniels, *Victor Hugo on the Boulevard: “Lucrèce Borgia”*, cit., p. 36.

²² *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, p. 400.

compiti decisionali, quanto che sia una sorta di assistente alla recitazione. Non a caso, Adèle osserva come, malgrado la fama e il prestigio, Lemaître si attenga docilmente alle istruzioni di Hugo.

Gli attori preminenti sono M^{lle} George nella parte di Lucrezia e Lemaître in quella di Gennaro; Don Alfonso D'Este è interpretato da Delafosse, Gubetta da Jean Baptiste Provost, Maffio Orsini da Chéri, la Principessa Negroni da Juliette Drouet; come anticipato, le scenografie spettano a Charles Séchan, i costumi a Louis Boulanger (ma a Paul Gavarni quelli di M^{lle} George), mentre la musica è composta da Alexandre Piccini.

Altri aspetti dello spettacolo si possono dedurre dai molteplici documenti esistenti, premettendo che la sezione iniziale è ambientata a Venezia, al tempo del Carnevale. Proprio in questo periodo speciale, ossia nella stagione del mascheramento, – sembra affermare il dramma – si scoprono le verità celate dietro le apparenze ingannevoli. Ospiti ad una festa, i personaggi indossano tutti concretamente una maschera. Da un lato, ciò si associa al contesto carnascialesco (un periodo festivo ricorrente nelle opere di Hugo, *in primis* in *Notre-Dame de Paris*, a dimostrazione del rilievo assegnatogli dall'autore), dall'altro, si lega all'ambito teatrale. Connettere il mascheramento al disvelamento della verità più recondita significa affermare che il teatro, in apparenza spazio della finzione, è, in realtà, il luogo dell'emersione delle profondità più segrete e nascoste, secondo un convincimento espresso da Hugo in diverse occasioni e piuttosto diffuso in ambito romantico. Una convinzione condivisa da molti artisti e intellettuali all'epoca, a partire da Friedrich Schelling, è infatti che l'arte sia un'elevatissima (per alcuni la più elevata) forma di conoscenza: essa assume un ruolo di primo piano come strumento di interpretazione del mondo, al modo – o addirittura con maggiore acume e finezza – delle categorie fino ad allora privilegiate: la scienza, la filosofia e la religione. Non è raro, per di più, che l'arte collocata sul gradino più alto di una gerarchia ideale sia proprio il teatro, come Hugo lascia intendere nella nota prefazione al *Cromwell*. Detto in altri termini, il primo atto di *Lucrece Borgia* offre informazioni su come guardare ciò a cui si assisterà, sul senso da ascrivere al prosieguo.

La compresenza di deforme e sublime, alto e basso, serio e comico, fondamentale nell'opera di Hugo, lo è, anche, nella *pièce* in oggetto, come l'autore asserisce fin dalla prefazione, nella quale paragona il personaggio di Triboulet di *Le roi s'amuse* a Lucrezia Borgia: l'uno – osserva – è storpio e la sua deformità fisica confligge con la grazia morale mostrata nei confronti della figlia Blanche; la nobildonna ferrarese, al contrario, è eticamente abietta e ciò è in patente contrasto con un aspetto esteriore meraviglioso. In entrambi i personaggi la sfera interiore, per di più, è sdoppiata: al polo psichico elevato Triboulet ne accosta uno spregevole riservato all'ambito "pubblico" in cui esercita il mestiere di buffone del Re; Lucrezia al versante infero ne avvicina uno elevato, costituito dall'amore verso il figlio Gennaro. La sovrapposizione di principi op-

“LUCRÈCE BORGIA”. IL GROTTESCO IN SCENA (1833)

posti della protagonista ricalca in senso peggiorativo (e in versione femminile) quella presente nella figura di don Giovanni, richiamata da Hugo nel manifesto del '27: Lucrezia è bellissima, è stata la moglie di quattro uomini e ha avuto diversi amanti, che per lei hanno ucciso e lei stessa è la mandante di diversi omicidi; sin dalla nascita secentesca, il mitico *tombreur de femmes* fa parte della categoria dei personaggi doppi: bello e di origini aristocratiche, possiede un animo insensibile e crudele e, come tale, rappresenta un modello perfetto di compresenza di aspetti elevati e di caratteristiche triviali, di armonia e dissonanza.

L'interprete scelta per la parte di Lucrezia non è casuale. M^{lle} George è infatti un *fort premier rôle*, vale a dire una primattrice specializzata nella resa dei personaggi eccessivi, energici, senza moderazione, talvolta propriamente violenti come Clitennestra o Medea, Lady Macbeth o Giovanna d'Arco. A questa caratteristica, però, nel caso di *Lucrèce Borgia* M^{lle} George accompagna, stando ai critici, la capacità di rendere una sensibilità e una soavità straordinarie nelle scene in cui Lucrezia si rapporta con il figlio. I resoconti la definiscono «di volta in volta patetica e terribile»²³, capace di combinare «il doppio talento di un'attrice eccellente nella commedia, ammirevole nella tragedia»²⁴. L'artista, in altre parole, riesce a coniugare l'alto e il basso, il polo celeste e quello triviale, incarnando una figura esemplare del grottesco, come anche Hugo mette in luce nella *Nota* posta in appendice al testo del dramma²⁵.

Benché dal dettato drammaturgico Gennaro appaia un personaggio piuttosto armonioso, nemmeno Lemaître, nel metterlo in scena, rinuncia all'opportunità di mostrare, quando le scene lo permettono, aspetti di violenza e di spietatezza contrapposti all'equilibrio preponderante. Mentre dal testo a stampa, infatti, Gennaro sembra appartenere alla sfera del Bello, dove tutto è coerente e unitario, dove non si riscontra dissonanza tra l'aspetto esteriore e la sfera interiore, né tra le diverse parti del corpo o tra le varie sfaccettature della psiche, alcuni indizi inducono a presumere che quanto si scorge poco sulla carta si disveli molto di più dagli sguardi, dalle intonazioni vocali, dai gesti di Frédéric Lemaître, come sempre apprezzato dal pubblico. Del resto, anche lui, probabilmente il maggiore attore francese romantico, è specializzato nelle parti di *fort premier rôle*. Il recensore anonimo del «Figaro» – in riferimento alla scena in cui Gennaro getta la fiala del veleno, in un certo senso suicidandosi nonostante le suppliche disperate della madre – definisce Lemaître «incandescente. [...] Frédéric ha creato una parte altissima con tre parole, un successo con una scena: si è visto solo lui quando le macchie del suo viso hanno

²³ *Porte Saint-Martin*. “*Lucrèce Borgia*”, par M. Victor Hugo, in «Le Figaro», 4.2.1833, p. 1.

²⁴ R., *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*. “*Lucrèce Borgia*”, *drame en cinq parties*, cit., p. 3.

²⁵ Cfr. prima edizione di Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, cit., p. 192.

attestato che il suo sangue era proprio quello dei Borgia»²⁶. La messinscena, in sintesi, sembra disvelare assai più di quanto trapela dalla tessitura verbale, una natura di Gennaro grottesca, nel senso di contraddittoria e sdoppiata: è come se in principio il carattere violento tipico della famiglia Borgia in lui restasse nascosto e via via affiorasse con l'avanzare della storia. Gennaro cresce, nel corso dello spettacolo, in una direzione inattesa. E ciò, per inciso, spiega anche come mai Lemaître scelga di interpretare Gennaro anziché Don Alfonso, quando l'autore-regista gli prospetta l'alternativa prima dell'avvio delle prove. A conferma dell'indole duplice indossata da Lemaître nel recitare Gennaro, viene la *Nota* posta in appendice alla prima edizione, in cui Hugo lo definisce «elegante e familiare», «pieno di fatalità e pieno di grazia», «temibile e dolce», «bambino e uomo», «affascinante e spaventoso», «modesto, severo e terribile»²⁷.

Come esplicitamente avverte la prefazione di *Lucrece Borgia*, ciò a cui Hugo sta pensando in primo luogo quando realizza il dramma per metterlo in scena è un lavoro che rappresenti il grottesco. Il finale è l'acme indiscutibile in questo senso: tutti i coefficienti scenici (la scenografia, i costumi, l'oggettistica, gli attori, il canto, le luci, le parole) concorrono a creare contrasti di stampo sacro e profano, come testimoniano sia le numerose precisazioni sceniche contenute nel copione scoperto da Daniels che alcune recensioni.

L'ambientazione è costituita dalla sala riccamente ammobiliata del Palazzo Negrone, dove parecchi invitati stanno bevendo, brindando e divertendosi, adornati di corone di fiori come nel *Satyricon* di Petronio²⁸. Cantando un inno profano al vino, i commensali di sesso maschile assaggiano le ottime annate che Lucrezia Borgia si è preoccupata, a loro insaputa, di avvelenare, allorché si ode da fuori un coro funebre in latino di monaci in processione. Nel frattempo, gli ospiti, ancora allegri e ignari del loro destino, lasciati soli dalle dame, intonano in risposta al coro sacro un'aria blasfema su S. Pietro. Dopodiché, si spalancano le porte e fanno il loro ingresso dei chierici vestiti di nero, seguiti a poca distanza da Lucrezia Borgia. Quando questa entra, i sacerdoti si spostano lasciando scorgere, nella stanza accanto, cinque casse da morto che subito si capisce essere destinate ai invitati. A quel punto, Gennaro, precedentemente non visto né ritenuto in quel luogo da Lucrezia, avanza ed esclama che ne servono sei. La scoperta della presenza di lui sconvolge la donna dato che, come il pubblico sa, Gennaro è suo figlio.

La scena colpisce molto il recensore del «*Courrier Français*», che così la descrive:

La tavola, piena di piatti e di vini squisiti, è posta in una sala splendente; tutti i invitati por-

²⁶ *Porte Saint-Martin*. «*Lucrece Borgia*», par M. Victor Hugo, cit., p. 1.

²⁷ Prima edizione di Victor Hugo, *Lucrece Borgia*, cit., p. 192.

²⁸ Cfr., per esempio, X, *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*. «*Lucrece Borgia*», drame en cinq actes et en prose, de M. Victor Hugo, cit., p. 3.

“LUCRÈCE BORGIA”. IL GROTTESCO IN SCENA (1833)

tano corone di fiori: bevono e cantano, ad eccezione di Gennaro, che si astiene dal cantare, e di Gubetta [il servitore di Lucrezia che si finge amico degli altri uomini], che si astiene dal bere. Una disputa ha fatto scappare la principessa Negroni e le altre donne; improvvisamente canti funebri si mescolano ai canti gioiosi: lo spavento succede all'allegria. Monaci neri e bianchi, con una torcia in mano, entrano nella sala, disposti in due file, e in mezzo a loro appare la terribile Lucrezia! La sua vendetta è compiuta: i cinque signori sono avvelenati, e mostra loro in fondo al teatro cinque bare, ornate di ceri, fatte preparare per loro.²⁹

Anche il critico del «Journal des débats» si sofferma sullo stesso passaggio dell'opera:

Il ricevimento è brillante; è l'Italia del XVI secolo in tutto il suo lusso e in tutta la sua dissolutezza; gli schiavi mori, le donne in ricche *toilettes*, gli uomini incoronati di fiori, non manca niente [...]. Le donne fuggono [...]. Uno [dei bevitori ...] intona una canzone sul bere; ma tra due *refrains* si fa sentire un altro canto: è il canto dei morti; dapprima i giovani matti si allarmano un po', poi, quando i suoni lugubri arrivano più distinti e più spaventosi, uno di loro prova ad aprire una porta sul fondo della scena, ed essa cede presto ai suoi sforzi, e lascia vedere una cappella rivestita di nero, e due file di monaci dal volto velato, che scendono in scena e vanno a disporsi attorno alla sala da ballo. “Siamo la casa del Demonio”, dice ridendo uno dei convitati. “Siete a casa mia!” grida allora Lucrezia, “e vengo ad annunciarvi che siete stati tutti avvelenati”. Poi, riprendendo, con un'orribile contropartita, la scena di Venezia: “Tu, vai a raggiungere tuo nipote; tu, tuo fratello; tu, tuo zio e tu, tuo cugino. Festa per festa, Signori!”. Qui la sala intera si è alzata con un giusto movimento di ammirazione. In effetti, non conosco opera drammatica in cui la fine sia legata all'inizio con un ritorno più riuscito. [...] Quando Lucrezia aggiunge: “Ho avuto cura dei vostri corpi, Signori” e i monaci, ritirandosi, lasciano scorgere cinque bare, questa sorta di fantasmagoria ha qualcosa di [...] spaventoso.³⁰

Il «contrasto» su cui insistono diversi critici³¹ è costituito da un polo profano reso dalla tavola imbandita, dalla sala illuminata a giorno, dai personaggi maschili che bevono e cantano un canto ingiurioso, dalle loro vesti ricche da festa, dalle corone di fiori poste sul loro capo; le componenti di natura sacra, invece, sono restituite dalla presenza dei monaci, dai canti funebri, dalle torce cimiteriali, dai ceri, dalle bare, dai drappi neri, dalla cappella mortuaria. In entrambi i casi, dunque, da coefficienti attorici, scenografici, luministici, costumistici, musicali, testuali: tutti, complessivamente e unitariamente, cooperano alla realizzazione dell'effetto grottesco. Tutti sono attenti a rendere una medesima intenzione, che è chiaramente unitaria perché l'allestitore, Victor Hugo, coordina ogni componente, ben sapendo come usarla al fine di esprimere le sue idee, il suo dettato mentale, le sue visioni.

²⁹ *Théâtre de la Porte Saint-Martin. Première représentation de “Lucrèce Borgia”, drame en cinq parties par M. Victor Hugo*, in «*Courrier Français*», 35, 4.2.1833, p. 3.

³⁰ R., *Théâtre de la Porte-Saint-Martin. “Lucrèce Borgia”, drame en cinq parties*, cit., p. 3.

³¹ Fra gli altri, il recensore del «*Constitutionnel*» (*Théâtre de la Porte Saint-Martin. “Lucrèce Borgia”, Drama en cinq actes et en prose, De M. Victor Hugo*, in «*Le Constitutionnel. Journal du commerce, politique et littéraire*», 4.2.1833, pp. 1-2; citazione a p. 2).

Il grottesco di cui l'ultimo atto è latore è messo in luce ancor più, per contrasto, dall'atmosfera molle e quasi languida della laguna veneta d'inizio spettacolo. Il critico del «Figaro» la illustra con ammirazione: «È piacevole constatare il talento dello scenografo, magnificamente ispirato nella scenografia del primo atto, che rappresenta una piazza di Venezia sulla laguna. I quadri più belli del Cirque [Olympique] non hanno più rilievo, più prospettiva, più aria e splendore; il sentimento della notte, dell'epoca, del paese è reso perfettamente»³².

Nelle didascalie all'inizio dell'atto e alla fine della terza scena del testo a stampa è indicata la presenza di barche e gondole. Il copione segnala un maggior numero di imbarcazioni di passaggio sulla laguna, circostanza confermata dalle recensioni che osservano il gran lavoro dei macchinisti³³: verso la fine della prima scena, il Duca e Rustighello attraccano e scendono in mezzo al palcoscenico; al termine della stessa scena, ossia all'uscita degli amici di Gennaro, passa una gondola; un'altra transita lentamente mentre Lucrezia e Gubetta stanno discutendo, lei constata di essere odiata da tutti e pertanto si ripropone di migliorare; si scorge una gondola anche durante lo stesso scambio, quando Gubetta commenta di essere detestato da tutti, ma di esservi avvezzo e di non darsene pena; ennesima barca allorché Lucrezia osserva la propria doppiezza, la compresenza in lei di due angeli: uno amorevole e uno malvagio; ultimo passaggio di gondola, nel momento in cui la protagonista esprime, estasiata, il suo apprezzamento della bellezza di Gennaro e Gubetta ne commenta ironicamente le parole. Il Duca e Rustighello risalgono nella loro imbarcazione ed escono di scena non appena credono di avere acquisito le notizie a loro utili, ossia che Lucrezia sarebbe l'amante di Gennaro, così, peraltro, facendo scorrere sotterraneamente un'idea incestuosa traslata³⁴, idea che nei drammi hugoliani fin qui analizzati abbiamo già trovato nei rapporti fra Ruy Gomez e Doña Sol e fra Triboulet e Blanche (tale constatazione, per inciso, fa ritenere il motivo incestuoso una possibile chiave di lettura del teatro e, più in generale, della produzione hugoliana, esattamente come dell'opera di altri autori romantici quali, *in primis*, George Byron, ma anche di Clemens Brentano, Alfred de Vigny o Alexandre Dumas père).

Emerge come le soluzioni scenografiche siano pensate per restituire un'atmosfera inizialmente calma, morbida, priva di tensioni. Una svolta comincia a manifestarsi solo verso la conclusione del primo atto, quando i giovani scoprono l'identità di Lucrezia e reagiscono con turbamento. È in quel momento che si situa un *tableau*, una sorta di “fermo immagine” in cui

³² *Porte Saint-Martin. “Lucrece Borgia”, par M. Victor Hugo*, cit., p. 1.

³³ Cfr., ad esempio, X, *Théâtre de la Porte-Saint-Martin. “Lucrece Borgia”, cit.*, p. 2.

³⁴ Nel primo allestimento dell'opera in musica di *Lucrezia Borgia* di Donizetti-Romani, per inciso, Maffio Orsini, l'amico fraterno di Gennaro, viene interpretato *en travesti* dal contralto Marietta Brambilla, così creando – forse inconsapevolmente – un'ulteriore ambiguità erotica nei rapporti tra personaggi.

“LUCRÈCE BORGIA”. IL GROTTESCO IN SCENA (1833)

tutti i personaggi si bloccano per alcuni istanti in una posa fortemente espressiva, congelati nell'orrore mentre gridano in coro: «Lucrezia Borgia!».

Il cambiamento più marcato nel ritmo scenico del primo atto cade nel momento in cui gli amici di Gennaro iniziano a raccontare le atrocità commesse dai Borgia, noti avvelenatori. Nel *promptbook* è scritto a mano che è necessaria un'azione scenica molto più dinamica e movimentata: «A partire da qui, questa scena deve procedere vivamente ed essere animata dagli attori, che non hanno un posto fisso»³⁵. Fino a questo momento, invece, i disegni relativi alle loro posizioni contenuti nel copione li mostrano quasi sempre in una zona avanzata del palcoscenico, in linea di massima disposti più o meno in semicerchio, rivolti verso il pubblico. Per lo più stanno nello stesso posto durante tutta la scena. Dal copione si capisce che movimenti molto dinamici e posizioni via via mutevoli si continuano a sviluppare per tutto il resto dello spettacolo. In altri termini, fino a quando si è a Venezia e fino al primo arrivo a Ferrara, la situazione è abbastanza tranquilla; col procedere dell'azione, gli spostamenti degli attori devono riflettere la situazione animata, violenta, e alla fine addirittura esplosiva, degli eventi.

Questa *escalation* è evidenziata anche dalla musica. Per esempio, il pezzo suonato in occasione della celebre scena in cui Gennaro, colmo di indignazione, furioso e scosso, stacca la lettera B di “Borgia” dalla parete del palazzo di famiglia, è un *Presto* in Do minore. Come osserva Emilio Sala, questo brano musicale permette di seguire «il movimento di Gennaro passo per passo, punto per punto. L'accompagnamento musicale *ce lo fa vedere* tanto che, dopo aver scorso la parte del violino, riesce difficile immaginare la didascalia di Hugo senza un intervento dell'orchestra»³⁶.

Nella prima messinscena di *Lucrece Borgia*, in sintesi, tutto coopera a realizzare un crescendo drammatico che si sviluppa nel corso dello spettacolo: si parte da una condizione di serenità, di pace e morbidezza per giungere alla catastrofe conclusiva, focalizzata sul principio del grottesco, in cui dallo stesso Gennaro zampillano gli aspetti aggressivi e violenti tipici della famiglia Borgia, in principio rimasti nascosti.

Un'ultima osservazione va forse compiuta, a riprova della struttura unitaria dell'opera: come diversi recensori notano³⁷, Hugo crea una corrispondenza quasi geometrica tra la prima e l'ultima parte del dramma: alla fine della prima parte dell'atto d'esordio, gli amici di Gennaro, uno dopo l'altro, con odio e disprezzo accusano Lucrezia di aver fatto assassinare un loro parente: Maffio Orsini le rinfaccia la morte del fratello, duca di Gravina; Jeppo Liveretto, quella dello zio

³⁵ *Promptbook* della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, collocazione Réserve 8-RF-27766, cit., p. 59.

³⁶ Emilio Sala, *L'opera senza canto*, cit., p. 225.

³⁷ Cfr., per esempio, X, *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*. “*Lucrece Borgia*”, cit., pp. 2-3.

Liveretto Vitelli; Ascanio Petrucci, del cugino Pandolfo Petrucci; Oloferno Vitellozzo, dello zio Iago d'Appiani; Apostolo Gazella, del padre Francisco Gazella e del cugino Alfonso d'Aragona. Di ogni ucciso i giovani precisano anche il modo in cui Lucrezia li ha soppressi. Nell'ultimo atto, Lucrezia ricambia, punto su punto:

Jeppo Liveretto, va a raggiungere tuo zio Vitelli, che ho fatto pugnalarne nei sotterranei del Vaticano! Ascanio Petrucci, va a ritrovare tuo cugino Pandolfo, che ho assassinato per rubargli la città! Oloferno Vitellozzo, tuo zio Iago d'Appiani, che, come sai bene, ho fatto avvelenare a una festa, ti aspetta! Maffio Orsini, va a parlare di me nell'altro mondo con tuo fratello di Gravina, che ho fatto strangolare nel sonno! Apostolo Gazella, ho fatto decapitare tuo padre Francisco Gazella e ho fatto sgozzare tuo cugino Alfonso d'Aragona, hai detto; va a raggiungerli! [...] mi avete donato un ballo a Venezia, vi rendo una cena a Ferrara. Festa per festa, signori!³⁸.

Si nota dunque la presenza di una cornice che, certo, è già nel testo, ma che la messinscena evidenzia probabilmente grazie alla recitazione messa in campo dagli attori. Questa struttura "a cornice" è piuttosto ricorrente nella regia primottocentesca; la si trova, infatti, in diverse messinscene esaminate, quali, ad esempio, l'*Hernani* di Hugo, dove, come già rilevato, i quattro battiti, molto vitali, alla porta della camera di Doña Sol da parte del Re nel primo atto sono contrapposti ai quattro suoni di corno luttuosi alla fine del dramma. O quali il *Chatterton* di Vigny, nel cui atto iniziale Kitty, seduta, si solleva di scatto al richiamo imperioso del marito proveniente da fuori scena, per poi ricadere, spaventata, sulla poltrona, e nel cui epilogo la stessa giovane donna ruzzola giù dalle scale, sente da dietro le quinte la voce autoritaria dello sposo, si rialza sgomenta e crolla, questa volta morta, sulla poltrona. Tale inquadramento del dramma dentro ad un inizio e ad una fine speculari sottolinea la complessione unitaria e razionalmente concepita del lavoro, la presenza, in altri termini, di una mente organizzatrice che costruisce un'architettura identificabile come regista.

Il risultato dello spettacolo complessivo è uno straordinario successo di pubblico. Molti recensori lo rilevano, riferendo del silenzio profondo degli spettatori risucchiati dalla potenza delle azioni sceniche, di quando in quando interrotto da grandi applausi, e testimoniando lo scroscio di battimani in conclusione d'opera³⁹.

³⁸ Prima edizione di Victor Hugo, *Lucrece Borgia*, cit., pp. 165-166.

³⁹ Cfr., per esempio, *Porte Saint-Martin. "Lucrece Borgia", par M. Victor Hugo*, cit.; *Théâtre de la Porte Saint-Martin. "Lucrece Borgia", Drame en cinq actes et en prose, De M. Victor Hugo*, cit., p. 1.

Capitolo V

“Angelo, tyran de Padoue”. Un dramma per due primedonne (1835)

La costruzione della messinscena

24 febbraio 1835. Victor Hugo e Jouslin de Lasalle, *directeur gérant* della Comédie-Française, firmano un contratto che prevede, da parte dell'autore, la cessione al teatro del «diritto di rappresentare la *pièce* intitolata *Padoue en 1549*», nella quale «M^{mes} Mars et Dorval devono rivestire le parti principali», nonché l'avvio tempestivo della preparazione dell'opera¹. Il giorno dopo, Hugo legge il dramma al *comité de lecture*, e il giudizio è favorevole². Diversamente da quanto riportato nel documento siglato da Jouslin de Lasalle, il titolo dello spettacolo³ e della *princeps* sarà *Angelo, tyran de Padoue*, come già nell'accordo sottoscritto un mese prima con l'editore Renduel per la pubblicazione del lavoro. Curiosa appare la scansione degli avvenimenti: prima il contratto e poi l'approvazione del comitato di lettura. Sempre che il «*Courrier des Théâtres*», da cui apprendiamo la data dell'ammissione, indichi il giorno esatto, probabilmente ha ragione Evelyn Blewer quando scrive che «l'accettazione del comitato va da sé, perché la *pièce* è stata richiesta a Hugo»⁴, ormai esperto e celebre drammaturgo e regista.

¹ Il contratto, datato 24.2.1835 e firmato da Victor Hugo, è conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, nel *dossier Hugo 5 (Théâtre) 1*. Dentro alla *boîte* contenente il *dossier* c'è una cartellina intitolata *Angelo, tyran de Padoue* e, in questa, si trova il contratto; citazione alla c. 1r.

² «La Comédie-Française ha ricevuto ieri, all'unanimità, un dramma di Victor Hugo, in quattro atti in prosa e intitolato *Angelo, tyran de Padoue*. Lo si vuole cominciare a studiare subito» (*Nouvelles de Paris*, in «*Courrier des Théâtres*», 26.2.1835, pp. 3-4; citazione a p. 3).

³ Cfr., per esempio, la programmazione dei teatri nel «*Courrier des Théâtres*» del 28.4.1835, p. 1.

⁴ Nota 8 (stesa dalla Blewer) al capitolo V, in *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 787. I *Registres* delle attività della Comédie-Française non sono d'aiuto. Relativamente all'anno 1835, non esistono né i registri

Tisbe è un'attrice ed Angelo, tiranno di Padova e sposato con la nobile Catarina, ne è infatuato. Tutti credono che Tisbe abbia rapporti carnali con Angelo, benché lei non gli si sia mai concessa. Ella, invece, ha una relazione con Rodolfo, ma lui, segretamente, ama riamato Catarina, benché non la veda da tempo e non sappia che è stata obbligata dai genitori a sposare Angelo.

Homodei, spia del Consiglio dei Dieci all'insaputa di tutti e che, invaghito di Catarina, vuole vendicarsi d'esserne stato respinto, fa in modo che Rodolfo riveda la donna, poi escogita il modo per far entrare Tisbe nella inaccessibile stanza di Catarina, dove quest'ultima e Rodolfo si sono appena incontrati, affinché Tisbe li scopra in flagrante.

All'arrivo della bella attrice, Rodolfo fa appena in tempo a nascondersi. Tisbe, a cui Homodei ha fatto sospettare che Rodolfo e Catarina siano amanti e che avrebbe trovato Rodolfo nella camera della delicata nobildonna quella notte, cerca inutilmente di entrare nell'oratorio in cui il giovane si è rinchiuso, ma Catarina non gliene dà la chiave, per cui inizia a chiamare Angelo a gran voce. Senonché, vede il crocifisso regalato molti anni prima da sua madre ad una ragazzina che le aveva salvato la vita, e, nel frangente, scopre che proprio Tisbe era stata la salvatrice, sicché decide di non rivelare i suoi sospetti al tiranno e, una volta sopraggiunto per le sue grida, inventa di essere lì per avvisarlo di un complotto per ucciderlo e di aver potuto penetrare in un luogo tanto impenetrabile grazie alla chiave da lui stesso regalata la sera prima.

Nell'autografo e nella *princeps* segue l'uccisione di Homodei, cancellata nello spettacolo, in cui la sua morte si viene a sapere solo attraverso le parole degli altri personaggi.

Angelo, che da una lettera non firmata ha scoperto il "tradimento" di Catarina (ma non il nome dell'"amante"), ha deciso di ucciderla. Tisbe lo convince a scegliere l'avvelenamento in modo da poterle salvare la vita. Le fa infatti bere un narcotico tale per cui sembra morta, e poi ottiene dal tiranno di farne scomparire lei stessa il presunto cadavere. In realtà, Tisbe porta il corpo nella propria camera e, quando arriva Rodolfo, Tisbe, che vuole solo morire dacché ha saputo di non essere amata da lui, lo istiga ad ucciderla per vendicarsi di aver assassinato Catarina. Come Rodolfo la pugnala, Catarina si risveglia.

Nel più volte ricordato processo intentato nel 1837 da Hugo contro il prestigioso teatro parigino per non aver realizzato alcune riprese pattuite di *Hernani* e *Angelo*, la Comédie, come anticipato, asserisce che Hugo aveva definito la distribuzione di *Hernani* solo relativamente

delle attività giornaliere degli attori, né i resoconti del comitato di lettura. I primi presentano una lacuna tra l'ottobre 1834 e il dicembre 1839; i secondi, tra il febbraio 1833 e il febbraio 1837. Inoltre il *Registre Délibérations du Comité d'Administration de la Comédie Française* (janvier 1832 - décembre 1844, segnatura: 421) tace fra il 18 febbraio e il 10 aprile 1835, mentre il *Registre des Délibérations de l'assemblée générale des Comédiens sociétaires du Théâtre [sic] Français de sa M. l'Empereur et Roi* (janvier 1813 - décembre 1868, segnatura: 433), dall'8 febbraio 1834 al 28 gennaio 1837.

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

al primo *cast* ma non al secondo. Poiché per *Angelo* il teatro non adduce come giustificazione dell’ignorato mantenimento dell’accordo la ragione della mancata attuazione della distribuzione da parte di Hugo, è lecito ritenere che l’autore ne abbia definito tanto il primo *cast* – notizia del resto testimoniata anche da altre fonti, quali la biografia di Adèle Hugo – quanto i *doubles*.

In questa occasione il drammaturgo prende una decisione inusuale. Quell’anno, infatti, sono compresenti al Théâtre-Français M^{lle} Mars, da tempo *star* incontrastata della *troupe*, e Marie Dorval, acclamatissima attrice dei Boulevards, di recente approdata nella massima sala francese. Hugo approfitta della situazione, e le inserisce entrambe nel *cast* di *Angelo*. Poi, avendo creato un testo con due parti femminili comprimarie, decide di lasciar scegliere a M^{lle} Mars quale delle due interpretare. Racconta Adèle Hugo:

Catarina, sposata, casta, era perfettamente adatta al talento onesto e decente di M^{lle} Mars, ma Tisbe, figlia della strada, violenta, sregolata, sembrava fatta per il talento *bohème* e libero di M^{me} Dorval. M^{lle} Mars preferì dunque Tisbe⁵,

in tal modo sperando – commenta con malizia Adèle – in una scarsa riuscita della rivale. La tesi della biografia, per la verità, convince poco. Come la grande attrice sapeva benissimo, infatti, Marie Dorval proprio in quei giorni stava ottenendo notevole successo nel *Chatterton* di Vigny, andato in scena per la prima volta il 12 febbraio, interpretando la casta, dolcissima e spirituale figura di Kitty Bell. Se ciò non bastasse, la Dorval è specializzata nelle parti di vittima mite, pura e indifesa tipiche del *mélo* e di certo dramma romantico. Sta di fatto che M^{lle} Mars opta per Tisbe, probabilmente, come ritiene Anne Ubersfeld, non deludendo affatto le aspettative e i desideri di Hugo⁶.

La presenza di due parti femminili co-protagoniste – e per di più interpretate da dive del calibro di Mars e Dorval – rappresenta, come avvertono i contemporanei, un affronto all’organizzazione per *emplois*. La particolare situazione testimonia il crescente potere rivestito dal *metteur en scène* e il conseguente infiacchimento dell’autorità del grande attore, costretto a condividere il proprio primato, una condizione che, unita a vari altri fattori, conferma come i drammaturghi-allestitori francesi d’epoca romantica, o, quanto meno, i più importanti, possiedano già tutte le caratteristiche fondanti la regia.

Due *premiers rôles* si ritrovano nella compagine maschile. Malgrado la posizione di rilievo, però, Pierre Beauvallet nella parte di Angelo⁷ e Edmond Geffroy in quella di Rodolfo, come gli

⁵ *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, p. 421.

⁶ Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, cit., p. 326.

⁷ Di Beauvallet abbiamo trovato un paio di contratti (per gli anni 1830-1831 e 1831-1832) come *pension-*

interpreti minori, sono tutt'al più elencati nella maggioranza delle recensioni, a conferma della centralità delle protagoniste femminili. Al talento assai flessibile di Jean Baptiste Provost, ora *traître*, ora *financier* o *rôle à manteaux*⁸, è affidata la crudele figura di Homodei. Le restanti parti maschili devono essere considerate di *troisième rôle* e di *accessoire*⁹. La *duègne* Charlotte Tousez interpreta Reginella, la *soubrette* Félicia Thierret è Dafne¹⁰ e la Aglaé è un Paggio, secondo la consuetudine di affidare le figure di paggio ad una donna, ingaggiata come *travesti*¹¹.

Il 3 marzo è completata la trascrizione dei copioni per ciascun interprete e poi, nel giro di due giorni, sono recapitati. Le prove cominciano verosimilmente subito dopo, dato che il 15 sono già montati due atti; il 20 aprile l'allestimento è quasi pronto. Mancano però le scenografie. Considerato che il giorno di Pasqua cade il 19 aprile e che nel periodo della settimana santa di norma ogni attività teatrale viene sospesa, e posto che lo spettacolo debutta il 28, si può calcolare un periodo di prove di circa un mese e mezzo¹².

naire (ossia come attore scritturato a contratto per un tempo determinato), secondo i quali egli deve recitare «specialmente nel ruolo dei primattori della tragedia e senza che si possa esigere da lui di apparire nelle parti accessorie delle *pièces* dell'antico repertorio» (*dossier Beauvallet* nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi).

⁸ Nel *dossier Provost* della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi troviamo un contratto per l'annata 1835-1836 di Provost come *pensionnaire*, secondo cui deve recitare «specialmente nel ruolo dei *financiers*». Lyonnet aggiunge, fra i suoi ruoli, quelli di *manteau* e di *traître* (Henry Lyonnet, *Dictionnaire, ad vocem* "Provost, Jean, Baptiste, François").

⁹ Anafesto è rappresentato da Mathien, Gaboardo da Arsène, il Decano da Marie Michel Dumilâtre, l'Arciprete infine da Monlaur. Ricaviamo il ruolo di *troisième rôle* di Arsène dal suo contratto come *pensionnaire* per la stagione 1838-1839, nel *dossier Arsène* della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi. Nei contratti precedenti non sono segnalati ruoli di sorta. Ricaviamo il ruolo di Jean Antoine Marchand, detto Monlaur (*troisième rôle* e *accessoire*) dal suo contratto come *pensionnaire* per la stagione 1838-1839, nel *dossier Monlaur* della Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. In un suo contratto precedente non è specificato alcun ruolo.

¹⁰ Cfr. Francis Ambrière, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval au théâtre et dans la vie*, Seuil, Paris 1992, p. 336.

¹¹ La distribuzione di *Angelo* si trova, per esempio, in «*Courrier des Théâtres*», 28.4.1835, p. 1. Per un elenco delle distribuzioni di *Angelo* alla Comédie tra 1835 e 1851, cfr. i *Registres de feux* conservati nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, nn. 359, 360 e 361, relativi rispettivamente ai periodi 1.4.1835-31.3.1836, 1.4.1836-31.3.1837, 1.4.1837-31.3.1838. Nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi si trova inoltre un foglio di grandi dimensioni, privo di codice di collocazione, in cui alcuni bibliotecari dell'archivio hanno elencato tutte le sere in cui è stato rappresentato *Angelo* alla Comédie tra il 1835 e il 1851 e le relative distribuzioni. Vi sono riprese nel 1837, 1838, 1839, 1841, 1850 e 1851. L'unico attore superstite fino all'ultimo è Beauvallet nella parte di Angelo. Le distribuzioni della prima di *Angelo* e delle riprese principali (1836 e 1850 alla Comédie-Française e 1905 al Théâtre Sarah Bernhardt) sono indicate in Victor Hugo, *Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre*, publiées par Paul Meurice, puis par Gustave Simon (1905-1934), vol. III (1905), in *Œuvres complètes*, Ollendorff, Albin Michel, Paris 1904-1952, p. 258.

¹² Ricaviamo la successione cronologica dei fatti indicata dalle notizie offerte dal «*Courrier des Théâtres*», che a partire dal 26 febbraio 1835 informa spesso i lettori sull'andamento dell'allestimento della *pièce*. Non abbiamo rintracciato notizie più precise sulla cadenza e la durata delle prove. I registri del *Travail quotidien*

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

Che sia Hugo a dirigerle con gli attori nel caso di *Angelo* è dimostrato da varie testimonianze. Anzitutto da quanto scrive Adèle Hugo, che testimonia la presenza dell'autore in un ruolo centrale e direttivo. Ella racconta, ad esempio, che mentre si sta montando il terzo atto, ad un certo punto M^{lle} Mars, insofferente per la presenza di M^{me} Dorval, che le contende il primato in scena, si rivolge d'improvviso a Victor Hugo, chiedendogli provocatoriamente se gli paia verosimile il prolungato silenzio di Tisbe alle ingiurie di Catarina. Hugo ribatte che altrettanto accade, a ruoli invertiti, nell'atto precedente. Il giorno successivo la primadonna della Comédie domanda all'autore dei tagli alle battute della Dorval, ed egli rifiuta. Non contenta, finito di recitare l'atto, gli si avvicina per suggerirgli di modificare la morte di Catarina, proposta che, naturalmente, l'altro respinge. Alla prova successiva M^{lle} Mars si piazza tra la Dorval e la platea, nascondendo la rivale, proprio nel drammatico momento in cui Catarina crede d'essere in punto di morte. Incapace di conservare ulteriormente la calma, Hugo accusa la Mars di meschina invidia e abbandona quindi il teatro non senza minacciare il ritiro del dramma: «La *pièce* sarà recitata come voglio, o non sarà rappresentata»¹³. Il giorno dopo – riporta Adèle – M^{lle} Mars al momento della presunta morte di Catarina si colloca nel posto inizialmente indicatole da Hugo¹⁴. A dimostrazione che non solo la *mise en scène* spetta all'autore per regolamento, ma che di fatto nel caso di *Angelo* è seguita costantemente da Hugo, al quale compete, quanto meno, la direzione degli attori.

Un cronista che si firma M.is de... racconta con poche differenze lo stesso aneddoto:

La sorte di *Angelo, tyran de Padoue* è stata compromessa per un momento da un capriccio del personaggio principale, M^{lle} Mars, accusata da M^{me} Dorval di voler nascondere agli spettatori lo sguardo morente che lei deve indirizzare loro nell'ultimo atto della *pièce*. Hugo ha pregato M^{lle} Mars di non porsi come una gelosa muraglia tra la sua rivale agonizzante e il pubblico, al che M^{lle} si è ritenuta offesa dal poeta, che del resto si dimostra assai poco docile quando gli si rivolgono obiezioni, e gli ha restituito la parte dicendo che era più tirannico del tiranno di Padova [...]. M^{lle} Mars ha finito per lasciarsi piegare [...] e ha promesso di non coprire più lo sguardo morente che è essenziale M^{me} Dorval rivolga alla sala quando si è avvelenata.¹⁵

saltano, infatti, il periodo settembre 1834 - 1° aprile 1840. Nel registro relativo all'arco temporale ottobre 1833 - settembre 1834 non si trovano indicazioni utili. Si suppone errata la notizia che le prove di *Angelo* inizino il 28 febbraio, come scrive Adèle Hugo (cfr. *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 556). Non vi è dubbio che sia sbagliata l'indicazione della data del debutto (29 aprile) segnalata *ibidem*. Lo spettacolo ha inizio alle 19.30 (cfr. la programmazione dei teatri in «*Courrier des Théâtres*», 28.4.1835, p. 1).

¹³ *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, p. 424.

¹⁴ Cfr. *ivi*, t. II, p. 426. Altre prove della presenza costante e del ruolo direttivo di Hugo alle *répétitions* dello spettacolo si possono ricavare dal capitolo dedicato da Adèle Hugo ad *Angelo*.

¹⁵ M.is de..., *Variétés. Causeries de salons. Au Rédacteur*, in «*Chronique de Paris. Politique, littérature, sciences et arts, tribunaux, modes, musique, gravures, caricatures*», 39, t. II, 26.4.1835, pp. 201-202; citazione a p. 202.

Che sia più aderente al vero l'episodio narrato da Adèle o dal giornalista, si è comunque di certo verificato, come dimostra una lettera di Jouslin de Lasalle a Hugo datata 17 aprile, ossia di poco precedente il giorno della pubblicazione del racconto di M.^{is} de...:

Apprendo al mio arrivo che avete avuto ancora nuove difficoltà per una posizione di scena e che non intendete più tornare alla prova dell'opera, se M^{lle} Mars non fa quel che desiderate. Penso che abbiate ragione a domandare che si esegua quanto pretendete; ma è davvero indispensabile alla scena dell'opera che la posizione sia precisamente quella da voi richiesta? Non si potrebbe risolvere la scena in modo da non offendervi e da soddisfare tutti?¹⁶.

La vicenda interessa in quanto dimostra la posizione di guida alle prove rivestita da Hugo, la sua resistenza alle trasgressioni alle sue indicazioni e infine come il direttore del teatro – pur giustamente preoccupato per la sorte dello spettacolo e dunque interprete del ruolo di diplomatico pacificatore – affermi esplicitamente il diritto di Hugo a pretendere l'esecuzione delle sue indicazioni. Il drammaturgo detiene un potere direttivo forte, una notevole autorità, una resistenza a lasciarsi prendere la mano, anzitutto, ovviamente, in riferimento al tessuto verbale: se certamente l'esperienza in scena – acquisita attraverso le insistenze e le obiezioni, talvolta giustificate e condivisibili, degli interpreti, ma anche secondo varie altre modalità – mette in luce incongruenze, rischi, difetti stilistici, lungaggini e lo scrittore-allestitore è pronto ad attuare le modifiche utili all'opera facendo tesoro di questa spesso snervante attività, ciò non significa che non sia lui il padrone del gioco, colui al quale spettano le decisioni finali: ogni cambiamento assunto in sede di *répétitions* è da Hugo approvato, non è il frutto di un suo cedimento ad una volontà degli interpreti non condivisa.

Ciò non significa tuttavia che non accolga soluzioni suggerite da altri durante la preparazione dello spettacolo quando queste gli paiano convincenti: il lavoro sul palcoscenico conduce a numerose modifiche del piano originale concepito a tavolino, costituisce un momento fortemente creativo e costruttivo, per nulla una meccanica traduzione di quanto fissato a monte, e talvolta le nuove idee provengono dalla mente di Hugo, tal'altra gli sono ispirate dagli attori.

Quanto detto sin qui è perfettamente in linea con la descrizione contenuta nel capitolo dedicato alle *répétitions* del *Manuel du souffleur* di Thibaut, secondo il quale la prima operazione svolta per allestire uno spettacolo è la serie delle letture "a tavolino", fondamentali per impostare fin da principio un'interpretazione unitaria del testo.

Hugo esegue di persona gli schizzi per le scenografie di *Angelo*, o almeno alcune. Restano

¹⁶ Lettera di Jouslin de Lasalle a Hugo, 7.4.1835, conservata in una raccolta di lettere relative ad *Angelo* nel Département Manuscrits della Bibliothèque Nationale de France di Parigi, Fonds Victor Hugo, segnatura Naf 13406, c. 16r.-v.; citazione alla c. 16r.

quelli per la camera di Catarina (atti secondo e terzo) e per la stamberga di Gaboardo e Orfeo, alla fine non utilizzata in quanto l'atto viene cassato¹⁷. Confrontando il primo disegno con la *maquette* del lavoro effettivamente realizzato, si riscontrano differenze, segno che nel corso dell'allestimento Hugo e gli scenografi discutono e modificano via via l'ambientazione. L'importanza attribuitale è già rimarcata dal contratto in cui Hugo cede a Jouslin de Lasalle il diritto di mettere in scena la *pièce* alla Comédie. Vi si precisa infatti che «l'opera sarà rappresentata con tutto il lusso necessario di costumi e di scenografia»¹⁸. Il fatto che si rispetti la clausola è suggerito anche da una circostanza: il motivo del ritardo nel debutto dello spettacolo è costituito dalla necessità di portare a termine le scenografie¹⁹, che, se richiedono parecchio tempo per essere costruite e dipinte, possiamo supporre elaborate e piuttosto ricche, come confermano le *maquettes* conservate e le recensioni²⁰. L'autore non si lamenta del ritardo né, men che meno, impugna il contratto secondo il quale «se il 10 aprile la *pièce* non è rappresentata, Monsieur Hugo avrà il diritto di ritirarla senza alcuna indennità per le spese fatte dal teatro»²¹. Evidentemente le ragioni della dilazione gli sembrano scusabili o, addirittura, gli pare più conveniente aspettare: è probabile che un tempo di produzione più lungo del previsto sia necessario per ottenere *décors* eseguiti con particolare accuratezza. Quanto sin qui affermato non è contraddetto da un altro dato: che alcune scenografie non sono propriamente concepite *ex novo*, ma sono il montaggio di parti di *décors* preesistenti, modificate, aggiustate e connesse fra loro. In effetti, in questo modo si contengono i costi, ma non necessariamente si compiono scelte incongruenti, disunitarie, modeste, poco riuscite.

¹⁷ I bozzetti di Hugo sono riportati, per esempio, nell'*Apparato iconografico* di Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena, cit., p. 531.

¹⁸ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, cartellina *Angelo, tyran de Padoue*, in dossier Hugo 5 (*Théâtre*) 1; citazione alla c. 1r.

¹⁹ Cfr. *Nouvelles de Paris*, in «*Courrier des Théâtres*», 25.4.1835, pp. 3-4; in particolare, p. 4. Per immagini delle scenografie, cfr. l'*Apparato iconografico* di Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena, cit., in particolare pp. 532-533.

²⁰ Scrive Granier de Cassagnac: «Una parola sulle scenografie: sono molto esatte architettonicamente, molto belle sotto il profilo pittorico, troppo belle forse» (Granier de Cassagnac, *Angelo Malipieri par M. Victor Hugo*, in «*Revue de Paris*», nouvelle série, t. XVII, 3.5.1835, pp. 26-43; citazione a p. 43). Nella «*Chronique de Paris*» si legge: «Le scenografie e i costumi sono certamente più veri, più ricchi del poema stesso» (*Théâtre-Français. Première représentation d'«Angelo, tyran de Padoue», drame en cinq [ma quatre] actes et en prose de M. Victor Hugo*, in «*Chronique de Paris*», 3.5.1835, pp. 217-218; citazione a p. 218). C'è chi commenta che «sono stati profusi costumi brillanti e scenografie ad effetto» (*Théâtre-Français. «Angelo, tyran de Padoue», drame en quatre actes en prose, de M. Victor Hugo. Représenté pour la première fois le mardi 28 avril 1835*, in «*Gazette des Théâtres, Journal des comédiens. Feuille officielle de tous les théâtres de la France et de l'étranger*», 707, 30.4.1835, pp. 65-66; citazione a p. 66).

²¹ Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, cartellina *Angelo, tyran de Padoue*, in dossier Hugo 5 (*Théâtre*) 1; citazione alla c. 1r.

La corrispondenza tra Hugo e Louis Boulanger aiuta a sbrogliare almeno in parte l'intricata matassa della costumistica per il primo allestimento di *Angelo, tyran de Padoue*. In una lettera del 24 febbraio 1835, data della firma del contratto stipulato con Jouslin de Lasalle per la rappresentazione della *pièce*, Hugo scrive a Boulanger: «Visto che volete proprio abbigliare la mia opera [...]»²². Tre giorni dopo il pittore comunica al drammaturgo: «Mio caro Victor, se non fossi stato da questa stupida Guardia Nazionale ieri, vi avrei portato diversi costumi, ma domani ne avrete due». Il giorno seguente arriva un'altra lettera: «Mio caro Victor, domani o posdomani vi porterò il resto. Mi piacerebbe essere riuscito a realizzare quanto desiderate. Voi che avete grande competenza in materia di blasoni dovrete farmi le armi di Malipieri e Bragadini e inviarmele»²³. I costumi per *Angelo* sono dunque disegnati da Louis Boulanger. La prassi in uso all'epoca dev'essere stata mantenuta anche nel caso di *Angelo*, per i cui costumi Boulanger avrebbe ideato il modello su cui basarsi (e l'avrebbe fatto cercando di attenersi ai *desiderata* di Hugo).

Nel Musée della Maison Victor Hugo a Parigi sono conservate le *maquettes* di alcuni abiti destinati alla prima messinscena di *Angelo*. Inizialmente attribuite a Auguste de Châtillon, oggi sono ascritte con una certa sicurezza a Louis Boulanger da Olivia Voisin²⁴. Se taluni costumi da lui disegnati non sono mai stati concretamente utilizzati in scena, ancora dalla Voisin apprendiamo che quelli di M^{me} Tousez (Reginella) e di M^{me} Georgin (Dafne) sono presi in carico dal teatro, come testimonierebbero gli archivi contabili della Comédie-Française, e che l'abito della Dorval sarebbe stato realizzato a spese del teatro solo dopo alcune repliche, come si apprenderebbe dagli archivi amministrativi; precedentemente ella ne avrebbe indossato uno già usato per altri spettacoli.

²² Olivia Voisin, *Romantic painters as costumiers*, cit., p. 142, nota 44.

²³ Lettere riportate in Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Buffon*, cit., p. 333. Nella nota a piè di pagina si specifica che sono conservate nella Maison Victor Hugo. Altri passi delle stesse lettere e le stesse indicazioni bibliografiche si ritrovano in Monique Geiger, *Victor Hugo et Louis Boulanger*, cit., p. 33 e nota 11.

²⁴ Cfr. Olivia Voisin, *Romantic painters as costumiers*, cit. Nella Maison Victor Hugo di Parigi sono conservate le seguenti *maquettes* di *Angelo*, ritenute del 1835: MVHP-D-293 a: Page noir; MVHP-D-293 b: Rodolfo; MVHP-D-293 c: Angelo podesta, 1. acte; MVHP-D-293 d: Le Doyen de Saint-Antoine de Padoue; MVHP-D-293 f: Angelo, 2. acte; MVHP-D-293 g: Dafne; MVHP-D-293 h: Anafesto Galeofa; MVHP-D-293 i: Guetteur de nuit; MVHP-D-293 j: Homodei; MVHP-D-337: Gaboardo; MVHP-D-338: L'Archiprêtre; MVHP-D-339: Deux Gardes; MVHP-D-340: Armes des Bragadini et des Malipieri. In *Voir des étoiles*, cit., p. 240, è riprodotta la *maquette* dell'Homme masqué au capuchon, conservata, anch'essa, nella Maison Victor Hugo (collocazione MVHP-D-293 e), e nel catalogo *Voir des étoiles* proposta come parte di quelle per *Angelo, tyran de Padoue* (1835). L'indicazione è dubbia: o si tratta del costume concepito per uno dei *guetteurs de nuit* che – dice Angelo – in passato sono stati impiegati per le esecuzioni nel palazzo podestarile (ma allora perché già sono presenti una *maquette* per un *guetteur de nuit* e una per Gaboardo?), oppure la *maquette* va riferita all'allestimento di un altro dramma.

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

Alcuni dei costumi effettivamente impiegati per la prima messinscena di *Angelo* (Tisbe e Angelo) sono riprodotti, ad opera di Louis Maleuvre, nella *Petite Galerie dramatique* dell'editore di stampe Hauteceur-Martinet²⁵. Lo stesso repertorio offre anche il vestito di Catarina²⁶. È probabile non si tratti di quello indossato da Marie Dorval la sera del debutto, ma del nuovo modello, realizzato dopo qualche replica, dato che la stampa sarebbe pubblicata da Hauteceur-Martinet il 15 agosto, mentre la confezione dell'abito “vergine” della Dorval risalirebbe ad una data precedente. Abbiamo inoltre rintracciato una *planche* con l'immagine di cinque costumi di *Angelo* (degli stessi tre personaggi più Rodolfo e Homodei). Essa si trova in un ritaglio conservato nel Fonds Rondel della Bibliothèque Nationale de France di Parigi di cui non abbiamo saputo identificare la fonte di provenienza, probabilmente un periodico²⁷. Data la quasi perfetta uguaglianza fra i tre vestiti riprodotti nella *Petite Galerie dramatique* e quelli degli stessi tre personaggi del ritaglio del Fonds Rondel, possiamo ragionevolmente supporre che gli abiti del segmento presunto di rivista corrispondano anch'essi alle *mises* confezionate per la rappresentazione del 1835 e che la pubblicazione da cui è ritagliata l'immagine risalga allo stesso anno. Inverosimile pare la notizia offerta dal catalogo della Bibliothèque Nationale che i costumi per la prima messinscena di *Angelo* si debbano ad Eugène Giraud come, di nuovo, chiarisce Olivia Voisin.

Di alcuni personaggi (Rodolfo, Angelo e Homodei) possediamo sia le *maquettes* dei costumi create da Boulanger, sia le immagini di quelli molto probabilmente utilizzati per lo spettacolo pubblicati dal presunto periodico, il che ci permette di compiere proficui confronti. Le due illustrazioni relative a Rodolfo propongono un abito molto simile, se non identico. Per il tiranno di Padova Boulanger disegna due vesti, evidentemente per momenti diversi dello spettacolo, come indicato a mano nelle due *maquettes* in questione: l'uno, dorato, deve raffigurare l'abbigliamento da festa concepito per il ricevimento del primo atto, l'altro la tenuta da camera immaginata per il secondo; pur non perfettamente uguale, il costume di Angelo riportato nel ritaglio della Bibliothèque Nationale è assai somigliante a quello che nell'illustrazione di Boulanger è indicato come disegnato per servire nel primo atto. Abbastanza diverso, invece, l'indumento di Homodei di cui troviamo il bozzetto nella Maison Victor Hugo rispetto alla riproduzione del capo pubblicata nel solito ritaglio. Il primo è una veste sciatta e modesta corredata da una chitarra portata a tracolla dal personaggio che la indossa, il tutto presumibilmente concepito per il primo atto, quando Homodei finge d'essere un musico idiota; il secondo è più

²⁵ *Petite Galerie dramatique*, Hauteceur-Martinet, Paris 1835, ill. 961 (Tisbe) e 962 (Angelo).

²⁶ Ivi, ill. 963.

²⁷ Cfr. Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, collocazione: FOL-ICO THE-231 (2).

formale, probabilmente pensato per il secondo atto, quando possiamo supporre che Homodei dismetta i panni umili.

Benché dunque non tutti i costumi siano materialmente realizzati *ad hoc* per l'allestimento, in quelli di *Angelo*, similmente a quanto si può ripetere per diverse messinscène più o meno contemporanee alla Comédie-Française, già si riscontra un'intenzione di unitarietà dimostrata dal fatto che la loro prima concezione tocca ad un unico artista. Dalle fonti iconografiche rimaste, risulta che tale intenzione, quanto meno nell'allestimento di *Angelo*, è rispettata. Per di più, la persona a cui si devono le *maquettes* "iniziali" è un grande pittore come Boulanger, la cui poetica è in stretta sintonia con l'estetica romantica di Hugo. Alla loro visione (o, meglio, alla visione di Hugo "tradotta" da Boulanger) devono tendere a conformarsi tutti gli abiti. Ma non basta. Le lettere citate del pittore originario di Vercelli a Hugo provano non solo che il drammaturgo ne segue l'ideazione fornendone indicazioni, ma, in più, che se non ne disegna lui stesso alcuni, prepara, però, qualcosa che compete, comunque, alle persone incaricate di occuparsi dei costumi (nella fattispecie, si fa riferimento alla raffigurazione delle armi gentilizie da porre come ornamento alla cerimonia funebre prevista per Catarina²⁸).

È certo che alle *toilettes* degli attori Hugo tiene, malgrado un'incoerenza nello spettacolo. Infatti, quando deve entrare nella stanza di Catarina indossando un mantello da uomo e un cappello, M^{lle} Mars, nella parte di Tisbe, decide di mettersi in testa un copricapo incongruente rispetto all'intreccio, nel senso che il suo personaggio dice d'essere entrato nel palazzo di Angelo travestito da uomo, mentre il cappello indossato è femminile. Dopo aver protestato, l'autore cede al capriccio; pur non apprezzando la soluzione, si *rassegna* per evitare di inasprire le tensioni, posto che evidentemente il particolare non deve sembrargli determinante²⁹. Di norma, tuttavia, non accetta prese di posizione di questo tipo³⁰.

Come di consueto, Hugo non trascura nemmeno il ruolo rivestito in scena dall'illuminazione. Nel copione del suggeritore di *Angelo* troviamo, presumibilmente annotate dal *souffleur* per ordine di Hugo, alcune indicazioni luministiche: nella quarta scena del secondo atto, quan-

²⁸ Pochi dubbi vi sono che Boulanger si riferisca ai disegni dei costumi e delle armi, non ai costumi e alle armi già confezionati. Nella Maison Victor Hugo è conservata una *maquette* raffigurante due blasoni, accanto ai quali, a matita, è scritto: «Armi dei Bragadini. Azzurro e argento tagliati dalla croce rossa» e «Armi dei Malipieri. D'oro sotto all'artiglio dell'aquila». Potrebbero essere quelli richiesti da Boulanger nella lettera citata, nel qual caso potrebbero essere di mano di Hugo.

²⁹ *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, pp. 429-430.

³⁰ Sui costumi della produzione hugoliana, cfr. Georges Zaragoza, *Petite grammaire du costume hugolien*, in Anne Verdier, Olivier Goetz, Didier Doumergue (sous la direction de), *Art et usages du costume de scène*, cit., pp. 155-164. Nell'intervento Georges Zaragoza implicitamente afferma che i costumi sono scelti da Hugo e rispondono alla logica di un'unica mente, e dimostra come essi "parlino", "significhino".

do Catarina si accorge che sta per arrivare qualcuno che potrebbe scoprire Rodolfo nella sua stanza, intima all'amato: «Spegni la torcia, presto!»³¹ e lui – come da didascalia – la spegne. Quindi è appuntato tre volte «*nuit*», *notte*, e poi «*rampe*», *ribalta*³², a precisare che il buio deve ottenersi abbassando le luci della ribalta, proprio come insegna il *Manuel du souffleur*³³. All'inizio della quinta scena dello stesso atto la camera in cui Catarina finge di dormire prevede una situazione buia indicata come «*Nuit - gaze*», *notte, garza*³⁴ cioè, evidentemente, resa da veli posti davanti ai lumi; l'ingresso di Tisbe con un lume comporta un rischiararsi della scena segnalato come «*Jour*», *giorno*³⁵.

Sulla base di tutte le informazioni sin qui acquisite si può affermare che l'autore fa proprie e mette in atto le enunciazioni di Pixérécourt (e da Pixérécourt concretamente osservate per anni, ben prima della messinscena di *Angelo*), secondo il quale una mente *super partes*, incarnata dal drammaturgo, deve presiedere all'allestimento.

Il dettato testuale: costanti e varianti fra autografo, copione e *princeps*

Di *Angelo*, pubblicato, come da accordi intercorsi tra Hugo e l'editore Renduel, dieci giorni dopo la prima, resta anzitutto un prezioso manoscritto autografo conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi con la segnatura Naf 13372. Tra questa versione e il copione del suggeritore appare inverosimile che possa essere stato redatto un manoscritto intermedio per il semplice motivo che il 19 febbraio Hugo conclude la creazione del testo di *Angelo* e il 5 marzo la redazione per la scena è già nelle mani degli attori.

Consultando il primo manoscritto del dramma, si può osservare che un gran numero di direttive sceniche figura sin dall'abbozzo: al momento della stesura, dunque, Hugo pensa già, esattamente come Vigny o Dumas *père* (ma anche, per esempio, come Diderot), alla *mise en scène*. Anne Ubersfeld rileva che nel comporre il testo Hugo immagina come le situazioni possano offrirsi visivamente³⁶, un'osservazione, oltretutto, che sostiene la tesi di Hugo come un

³¹ Victor Hugo, *Angelo*. Copione del suggeritore conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Parigi, collocazione: Ms 698. Il testo del copione occupa le pagine 1-179. D'ora in avanti, COPA. Citazione a p. 84 (II, 4).

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. Thibaut Thibaut, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, in «Journal des comédiens», 20.12.1830 (chapitre III: *Trou et mobilier du souffleur*), pp. 4-6; riferimento a p. 5.

³⁴ COPA, p. 87 (II, 5).

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Cfr. Anne Ubersfeld, *Histoire d'une pièce*, cit., p. 14.

artista che concepisce la partitura drammaturgica come l'embrione di una "vera" creazione, costituita dalla scrittura scenica.

Come si è anticipato, di *Angelo* resta anche il copione del suggeritore, consultabile presso la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (collocazione Ms 698). Si tratta di un quaderno manoscritto, redatto da tre mani diverse, sulla cui copertina beige, è riportato: «C 127 | V. Hugo | Angélo. | Com. Fr. 28 avril 1835 | Ms 698». Che si tratti proprio del copione della prima, come riferisce il catalogo della biblioteca della Comédie, è dimostrato nell'edizione critica di *Angelo*, da noi curata, alla quale rimandiamo³⁷.

Confrontiamolo con la redazione più antica della *pièce*. Le divergenze sono abbastanza consistenti. La più considerevole è la soppressione di tutta la prima parte della terza giornata. Con tale operazione si cancella l'episodio dell'uccisione a sangue freddo della spia del Consiglio dei Dieci, Homodei, nel copione raccontata, anziché vissuta drammaticamente in scena. Letta la prima parte della terza giornata dell'autografo, il commissario reale, Justin Taylor, e il direttore, Jouslin de Lasalle, osservano che l'episodio affievolisce l'interesse generale poiché sostanzialmente inutile rispetto all'azione principale. Così, quanto meno, racconta Jouslin de Lasalle³⁸. L'espunzione appare ad Anne Ubersfeld un atto di prudenza non tanto verso gli spettatori, quanto verso i censori: già era stata interdetta la rappresentazione di *Le roi s'amuse* a causa, almeno in parte, delle situazioni grottesche in esso presenti. Hugo avrebbe cercato, con l'omissione della rappresentazione dell'assassinio di Homodei, di non ricadere nella stessa sanzione³⁹. La spiegazione della Ubersfeld tuttavia convince poco se si considera che il taglio è confermato nella prima edizione benché la censura sulla stampa nell'aprile 1835 non sia in vigore⁴⁰, e la cancellazione permane anche nella seconda edizione, quando *Angelo* esce con lievissime modifiche e una nota finale dell'autore in aggiunta a quella già presente nella *princeps*⁴¹. Se, in altre parole, Hugo avesse preferito la soluzione estesa del dramma, avrebbe reinserito il lungo pezzo con l'omicidio di Homodei nel testo per Renduel così come reintroduce altre parti. La tesi di Jouslin de Lasalle sembra più convincente, come suggerisce un passaggio dell'ampia recensione

³⁷ Cfr. il paragrafo iniziale della *Premessa filologica* di Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, cit., pp. 41-49.

³⁸ Cfr. Jouslin de Lasalle, *Souvenirs sur le Théâtre-Français*, cit., p. 17.

³⁹ Cfr. Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, cit., pp. 328-329.

⁴⁰ Secondo l'articolo 7 della *Charte* del 1830, detta *révisée*, «la censura non può più essere reintrodotta». Il legislatore sta pensando solo alla stampa; di fatto, però, l'articolo investe anche il teatro. Di qui, una serie di problemi relativi alla censura teatrale. Quella sulla stampa, comunque, è abolita.

⁴¹ Nelle varie indicazioni bibliografiche consultate, di norma non è segnalata correttamente la seconda edizione. Per notizie che riteniamo corrette, cfr. il primo paragrafo della *Premessa filologica* di Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena*, cit., pp. 41-49.

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

dello spettacolo firmata da Granier de Cassagnac. Tagliare le pagine indicate comporta che al principio del terzo atto gli spettatori (o, nel caso della versione a stampa, i lettori) non sappiano dell'intercettazione, compiuta da Homodei, di una lettera d'amore scritta da Rodolfo a Catarina, né dell'invio della missiva ad Angelo, informazioni che acquisiranno solo nella terza scena, insieme alla notizia che il Podestà ignora l'identità del mittente poiché la carta non è firmata. L'effetto prodotto in scena all'inizio del terzo atto dalla soppressione è dunque notevole e dominato da

un mistero terribile. All'improvviso, senza preparazione, si vede Angelo ordinare al decano di Sant'Antonio un servizio funebre per qualcuno che non nomina; detta il cerimoniale delle esequie con una flemma e un'esattezza da far tremare, evadendo tutte le domande e troncandole alla radice. Questo piccolo particolare è una prova dell'esattezza con cui Victor Hugo ricostruisce le epoche e gli uomini del Medioevo. La scena non poteva aver luogo che nello stato veneziano, poiché solo là fra tutta la cristianità, il potere civile dava disposizioni al potere ecclesiastico, persino sul rituale nelle chiese e sui particolari delle cerimonie. Quando si sente Angelo prescrivere di mettere come ornamento ai paramenti funebri solo le armi dei Malipieri e dei Bragadini, si intuisce subito che il morto che si seppellisce è ancora vivo e che è Catarina. A partire da qui, la scena diventa magnifica grazie all'autore e all'attore; M^{me} Dorval vale il poeta.⁴²

Poco importa sapere se a suggerire la soppressione sia stato Jouslin de Lasalle: che Hugo la inventi o la accolga facendola propria, la soluzione produce in scena un forte impatto sul pubblico⁴³.

Se nell'edizione di *Angelo* del 1882 in una nota è precisato che «la prima parte della Giornata III, pubblicata qui per la prima volta, non è ancora stata rappresentata»⁴⁴, scrive Anne

⁴² Granier de Cassagnac, *Angelo Malipieri par M. Victor Hugo*, cit., pp. 38-39.

⁴³ Sul taglio della parte relativa alla morte di Homodei interviene anche Théophile Gautier in modo un po' ambiguo. Prima scrive infatti: «Nella *pièce* a stampa si ritrovano felicemente molti dei dettagli che non sono nella *pièce* offerta alla rappresentazione. Hugo stesso ha ritoccato la sua opera, eliminando gli spigoli e le sporgenze estremi a cui il pubblico poteva aggrapparsi: dopo tutto, era meglio che questo lavoro fosse fatto da lui che da un pubblico violento e appassionato. Una scena di spie è stata completamente tagliata». Quindi aggiunge che un'opera può avere delle belle gambe o essere zoppa. «La *pièce* di Hugo ha gambe belle come Diana cacciatrice» e per la messinscena le sono stati tagliati solo alcuni «riccioli di capelli che svolazzavano troppo capricciosamente e troppo selvaggiamente sulle sue spalle bianche per essere di gradimento ai borghesi grassi e ben pettinati della buona città di Parigi, e questi preziosi riccioli fini e sciolti come la seta più fine si trovano intatti tra i fogli satinati della *brochure*». Sembra insomma che Gautier avrebbe preferito il mantenimento della morte di Homodei in scena nonché degli altri particolari testuali che nel copione differiscono dalla *princeps*, ma che tutto sommato ritenga gli interventi sopportabili e quasi gradevoli in quanto compiuti da Hugo stesso e solo su elementi non fondamentali (Théophile Gautier, *“Angelo”, par M. Victor Hugo. (1 vol. grand in-8°. Chez Renduel)*, in «Le Monde Dramatique», t. I, 5.7 [?].1835, pp. 113-116; citazioni alle pp. 115-116).

⁴⁴ Victor Hugo, *Notes d'“Angelo” – 1882, Note III*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition définitive d'après les manuscrits originaux, Hetzel-Quantin, Paris [1880-1885], t. III dei *Drame* [sic] (*Lucrece Borgia*,

Ubersfeld che la morte in scena di Homodei è ripristinata a teatro nella soluzione primigenia solamente nel 1905 al Théâtre Sarah Bernhardt⁴⁵. Nello stesso 1905 esce anche un'altra edizione comprensiva della parte con l'omicidio di Homodei⁴⁶.

Al macro-cambiamento introdotto nel copione del 1835 rispetto al manoscritto più antico se ne aggiungono altri, meno rilevanti. Per esempio, nell'autografo la scena iniziale della prima giornata prevede che Tisbe racconti ad Angelo chi sia una figura secondaria del dramma, tale Anafesto Galeofa. Trattandosi di spiegazioni inutili nell'economia del lavoro, si decide di sopprimerle nello spettacolo, e la nuova soluzione permane anche nella *princeps*.

Le versioni più antiche dei due casi segnalati di mutamento introdotto nel copione non compaiono per nulla nel testo del suggeritore, a testimonianza che la scelta risale ad un momento precedente le prove. Senza dubbio i cambiamenti sono comunicati da Hugo ai copisti senza che l'autore o un trascrittore abbiano passato loro un manoscritto di *Angelo* ulteriore rispetto all'autografo che oggi ancora possediamo con le varianti: a parte per il caso di quanto nel testimone più antico è definito *première partie* della *troisième journée*, che probabilmente Hugo ha comunicato a voce dover essere omesso nel testo per la scena o che semplicemente non ha consegnato al copista, le sezioni che non vengono minimamente trascritte nel copione del suggeritore conservato alla Comédie-Française, ma che non sono chiaramente barrate nell'autografo, sono segnalate da Hugo ai copisti racchiudendole all'interno di una sorta di cornice (solo in due casi non si può dimostrare quanto affermato poiché la prima stesura nel copione è nascosta sotto foglietti non sollevabili, ma tutto lascia supporre che non vi sia celato quanto nell'autografo è riportato entro "cornice"); evidentemente si tratta di un segnale destinato ai *secrétaires* affinché non riproducano quelle parti, parti che tuttavia Hugo vuole restino visibili nella versione primitiva, poiché ha intenzione di mantenerle nella stampa, un'intenzione che poi, in soli tre casi, non viene rispettata. Almeno in una circostanza Hugo passa ai copisti un foglietto sul quale ha scritto una lezione nuova, diversa da quella stesa inizialmente nel testimone di sua mano.

Talora nel copione prima è trascritta la versione dell'autografo, ma poi è corretta, sicché la modifica è quasi certamente introdotta in sede di *répétitions*, a testimonianza della disponibilità di Hugo alle rettifiche quando la soluzione concepita a tavolino si dimostri inefficace una volta provata in scena. Anche questo genere di revisioni è talvolta confermato nella *princeps* e nella

Marie Tudor, Angelo, tyran de Padoue, 1882), pp. 469-474; citazione a p. 474.

⁴⁵ Anne Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, cit., p. 329.

⁴⁶ Victor Hugo, *Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre*, [publiées par Paul Meurice, puis par Gustave Simon (1905-1934)], vol. III (1905), in *Œuvres complètes*, Ollendorff, Albin Michel, Paris 1904-1952, pp. 184-192.

seconda edizione, un dato che segnala la soddisfazione di Hugo rispetto al cambiamento e, di conseguenza, la posizione direttiva e decisionale da lui assunta nella preparazione dello spettacolo. Un esempio. Nella sesta scena del terzo atto (equivalente a III-2. 6 dell'autografo) Rodolfo riesce ad entrare nella camera di Catarina in quell'arco di tempo che il marito le ha concesso per decidere se confessare il nome dell'amato e alla fine del quale verrà giustiziata se non avrà rivelato l'identità del "colpevole", ricatto a cui peraltro lei non ha alcuna intenzione di cedere. Ignaro della situazione in cui si trova la donna e che lei si guarda bene dal confidargli, Rodolfo dichiara di essere penetrato nella stanza spinto dall'inquietudine, e Catarina, fingendo tranquillità, gli chiede perché mai sia in ansia. Nell'autografo aggiunge anche: «Bene, allora! Ora che siete rassicurato, andatevene subito, vi prego!», e Rodolfo risponde: «Non me ne vado. Sono inquieto, ti dico. Ho delle domande da farti. Voglio sapere se ti è successo qualcosa. Sto rischiando la vita, non mi interessa»⁴⁷. Nel copione del suggeritore in prima stesura si trova la lezione dell'autografo, sia pure con micro-varianti, ma poi Hugo, in sede di prove, decide di compiere qualche modifica. Alla domanda di Catarina riguardo alla preoccupazione di Rodolfo, infatti, il giovane risponde semplicemente: «Vi dirò, Catarina mia... ah! sono davvero felice di trovarvi qui così tranquilla»⁴⁸. La nuova soluzione è accolta nella *princeps*⁴⁹.

Non di rado quando il copione corregge l'autografo la modifica introdotta non è ripresa dalla Renduel, che riporta la lezione originaria. Questo induce a pensare che Hugo ritenga tali interventi apportati nel copione come adulterazioni del testo. La questione, tuttavia, è più articolata. Ciò è forse talora il segno che Hugo ha deciso di accondiscendere in sede scenica a qualche compromesso non tanto con gli attori quanto con i gusti del pubblico. Oppure la modifica attuata nel copione può rispondere al timore dell'interdizione. Secondo la legge entrata in vigore nel settembre 1835, il drammaturgo è tenuto a presentare all'ufficio censorio un testo da rappresentare prima che questo vada in scena. In tal modo, esso può certamente essere censurato *in toto*, ma può anche accadere che solo qualche parte sia ritenuta immorale o pericolosa; in tal caso si chiede all'autore di cassarla o modificarla. Una volta avvenuto ciò, la *pièce*

⁴⁷ Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*. Manoscritto autografo conservato nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, sede Richelieu, collocazione: Naf 13372. Si tratta di un quaderno rilegato con una copertina rigida con il titolo scritto in rosso. Diciottesimo manoscritto dell'*Ancien fonds Hugo*, reca la sigla e timbri del notaio incaricato dell'inventario del lascito hugoliano, e sette stampigliature della Bibliothèque Nationale. Sulla stessa carta su cui è stata scritta a mano la segnatura attuale, si annota: «Volume de 107 108 Feuilles plus 38 bis» e, sotto, «22 Octobre 1892 et 18 oct. 1929». Citazione a c. 74v. (III-2, 6). D'ora in avanti questo testimone sarà abbreviato AUTA.

⁴⁸ COPA, p. 129 (III, 6).

⁴⁹ Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, Renduel, Paris 1835, in Victor Hugo, *Œuvres* [alcuni volumi – ma non quello di *Angelo* – aggiungono *complètes*], Renduel-Delloye, Paris 1832-1842, vol. VII dei *Drames*; citazione a p. 132 (III-1, 6). D'ora in avanti questo testimone sarà abbreviato PRIA.

può essere data a teatro. La norma vigente tra il 1830 e il settembre 1835, invece, non prevede la censura preventiva – non, quanto meno, obbligatoriamente –, e le *pièces* corrono il rischio d'essere cancellate dal cartellone da un giorno all'altro senza alcuna possibilità d'essere riammesse à *corrections*⁵⁰. Non si può escludere dunque che Hugo compia qualche aggiustamento dettato dalla prudenza. Capita che la variazione introdotta nel copione rispetto all'autografo e non mantenuta nella versione a stampa risponda ad un'altra motivazione: all'idea che una battuta possa essere efficace alla lettura, ma suonare falsa, esagerata, manierata o meno intensa sul palcoscenico. Ad esempio, nella quarta scena del secondo atto Rodolfo si nasconde sul balcone della stanza di Catarina in attesa che lei arrivi. Una volta sopraggiunta, il giovane, da cinque settimane lontano dalla donna, intona la melodia che le cantava quando lei non era ancora stata costretta a sposare il tiranno. Catarina sussulta, Rodolfo entra in camera e si getta ai suoi piedi. Mentre nella versione scritta prima del 24 febbraio Hugo propone una canzone di due strofe, il copione la taglia drasticamente riducendola a quattro versi semplici e immediati. La *princeps* ripristina la versione lunga. Se alla lettura si possono apprezzare le qualità liriche del pezzo, in scena probabilmente un canto di una certa estensione avrebbe interrotto il ritmo dell'azione e sarebbe apparsa stridente l'inverosimiglianza della situazione in cui i due innamorati, impazienti di abbracciarsi, avessero atteso la conclusione di una canzone meno stringata.

Nella redazione per lo spettacolo vengono ammorbidite, inoltre, le espressioni più brutali, probabilmente per evitare di turbare il pubblico urtandone la sensibilità. Soprattutto, Hugo taglia e modifica ampiamente, nell'ultima scena, la confessione di Tisbe a proposito della sua condizione di cortigiana. L'autore rivela di aver compiuto lo specifico taglio per venire incontro al modo di sentire o alle inclinazioni degli ascoltatori, pur preferendo, da parte sua, la versione lunga⁵¹. Vera o falsa che sia l'affermazione, nella *princeps* il monologo viene proposto secondo un dettato che, se si differenzia in parte dall'autografo, è però più articolato di quello offerto a teatro.

Una variante di estremo rilievo è costituita dal finale. La rappresentazione del 1835 si chiude alcune battute prima di quanto accada nell'autografo. In quest'ultimo infatti Tisbe, morente, nell'epilogo spiega a Catarina e a Rodolfo, innamorati, come abbia organizzato per loro la fuga

⁵⁰ Sul tema, cfr. Odile Krakovitch, *Les romantiques et la censure au théâtre*, cit., pp. 33-43.

⁵¹ Cfr. lettera di Victor Hugo ad Alphonse de Lamartine dell'1.5.1835, in Victor Hugo, *Correspondances, janvier 1834-août 1839*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Le Club du Livre, Paris 1967-, t. V, pp. 1035-1152; in particolare, pp. 1063-1064. Dentro al copione del suggeritore di *Angelo* si trova una carta sciolta su cui è riportata la versione lunga, molto simile alla lezione di PRIA, scritta da una mano diversa da quella del copista. Sul senso della sua presenza, cfr. *Apparato critico-filologico* relativo al copione del suggeritore, in Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*. Edizione complanare e fonti per lo studio della prima messinscena, cit., pp. 442-444.

dalla Repubblica Veneta liberandoli, così, dal tirannico marito di lei e implora infine Rodolfo di ricordarla. Nel copione inizialmente è trascritta questa parte come nel dettato originario, poi, senza dubbio nel corso delle prove, essa è cassata, sicché Tisbe viene a morire prima, sulle struggenti parole «Par moi, pour toi», *Da me, per te*, con le quali risponde ad una domanda di Rodolfo: da chi e per chi Catarina sia stata salvata dalla morte⁵². Occorre aggiungere che nella redazione pubblicata si ripristina, sin dal '35, l'epilogo lungo. Sembra che in questo caso Hugo scelga due soluzioni diverse in ragione della loro diversa efficacia a seconda del sistema di fruizione. Spiega infatti l'autore: «Le leggi ottiche del teatro, che obbliga spesso a presentare raccorciamenti, soprattutto verso il finale, esigono imperiosamente che il sipario cada sulle parole *Par moi, pour toi!*»⁵³; ma – aggiunge Hugo – tenendo conto delle regole imposte dalla lettura, nel testo destinato alla stampa è indispensabile offrire la conclusione lunga⁵⁴. A nostro parere, egli intende dire che, in assenza di inflessioni vocali, gesti, sguardi, scenografia ecc., occorre spiegare di più, precisare, chiarire.

Rispetto al manoscritto più antico e alla versione per Renduel si osservano inoltre nel copione parecchi tagli riguardanti soprattutto le battute dei quattro personaggi principali. Essi servono abbastanza chiaramente a contenere la durata dello spettacolo e vanno aumentando sempre più verso l'epilogo, al fine di avanzare con meno indugi verso la soluzione finale. Difficile dire se si tratti di una scelta opportunistica, compiuta per assecondare i gusti del pubblico, ossia per ragioni, diciamo così, di mercato, o, invece, di una decisione dettata da una preferenza personale del drammaturgo legata alla fruizione scenica.

Si riscontra infine qualche rara riduzione di didascalie, come negli usi dei copioni del suggeritore della Comédie dell'epoca, su cui occorre spendere qualche parola. In generale, le didascalie in più presenti nelle *principes* francesi del tempo rispetto ai corrispettivi copioni riportano quanto accade effettivamente nello spettacolo, e ciò vale anche per *Angelo*; come anticipato, se non si trovano nel copione, è perché sono inutili al suggeritore, o addirittura per lui possibile fonte d'impaccio, come insegna il *Manuel du souffleur*, secondo cui se il suggeritore «è obbligato a cercare il dialogo in un mucchio di parole inutili, non soltanto si sbaglierà, ma farà sbagliare l'attore»⁵⁵. Non c'è dubbio che le didascalie in più nella prima edizione di *Angelo* descrivano

⁵² Sulla questione, cfr. il primo paragrafo della *Premessa filologica*, ivi, pp. 41-49.

⁵³ Victor Hugo, *Notes – 1835*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Théâtre I*, cit., p. 1284.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. Thibaut Thibaut, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, in «Journal des comédiens», 28.7.1831 (chapitre X: *Des Écritures*, pp. 5-7); citazione a p. 5. Cfr. anche Evelyn Blewer, *La campagne d'«Hernani»: édition du manuscrit du souffleur*, cit. Sulla questione delle didascalie nella prima edizione e nel corrispettivo copione del suggeritore alla Comédie, cfr. Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, cit., soprattutto pp. 27-28 e pp. 161-162.

la reale messinscena, sia quando non compaiano nemmeno nell'autografo sia quando ne siano già previste: nel primo caso sono aggiunte nella stampa sulla base delle scelte sceniche inventate durante le prove, nel secondo, già immaginate "a tavolino", le soluzioni indicate dalle didascalie sono state confermate nel corso della preparazione dell'allestimento. Un piccolo, evidente esempio. Homodei è appena entrato da una porta segreta nella stanza di Catarina, dove si trova una delle fantesche, Reginella, che si spaventa della presenza sconosciuta e inattesa. Homodei la interroga riguardo alle possibili uscite dalla camera e, ad ogni domanda, nella prima edizione corrisponde una *indication* chiarificatrice:

HOMODEI Rispondi a tutte le mie domande e non mentirmi. Ne va della tua vita. Dove conduce questa porta? (*Indica la grande porta in fondo*).

REGINELLA Nella camera da letto di Sua Signoria.

HOMODEI (*indicando la porta piccola accanto alla grande*). E questa?

REGINELLA Ad una scala segreta che comunica con le gallerie del palazzo. Solo Sua Signoria ne ha la chiave.

HOMODEI (*indicando la porta vicino all'inginocchiatoio*). E questa?⁵⁶.

Nel copione (come nell'autografo) non compare nessuna delle didascalie del passo proposto, ma non vi è dubbio che Homodei in scena, di volta in volta, indichi a Reginella a quale ingresso alluda. Se così non fosse, gli spettatori non potrebbero intendere il senso del dialogo.

Per chiudere, si può affermare che quando la *princeps* riporta la versione dell'autografo e non quella del copione del suggeritore, non di rado è possibile con un certo margine di verosimiglianza supporre le ragioni, elencabili in maniera sintetica come segue: la diversa modalità di fruizione (e in un certo senso anche la lunghezza delle didascalie rientra in questa categoria), la scelta di scendere a compromessi con i presunti gusti del pubblico (e dentro a questa voce va inclusa forse anche la decisione di contenere la durata dello spettacolo), la prudenza rispetto alla eventualità che i censori interdicano la rappresentazione dopo il debutto. Ma dall'analisi puntuale del copione e dal suo confronto con l'autografo e la *princeps* si ha l'impressione che Hugo, al momento di dare alle stampe il testo, non proceda ad un controllo di dettaglio delle modifiche introdotte nel copione rispetto al testimone scritto di pugno di Hugo, dimenticando alcune correzioni che avrebbe riportato dal testo per la scena alla *princeps* solo avesse avuto più cura. Né questa verifica la fa fare al tipografo, il quale quasi certamente non ha a disposizione il copione in quanto utilizzato a teatro dal suggeritore negli stessi giorni in cui si preparano le bozze della prima edizione.

Possiamo indicare qualche esempio di correzione dell'autografo presente nel testo per la sce-

⁵⁶ PRIA, pp. 56-57 (II, 1).

na che, malgrado paia convincente, non passa nella prima edizione. Nell'autografo alla quarta scena del secondo atto Catarina invita l'amato a sedersi con le seguenti parole: «Siediti là»⁵⁷. Senza dubbio durante le prove si modifica l'espressione in modo assai più affettuoso: «Vieni a sederti vicino a me»⁵⁸, e benché paia poco contestabile che sia più convincente la soluzione concepita durante le *répétitions*, nella *princeps* ritroviamo «Siediti là»⁵⁹. Nel terzo atto Catarina sta cercando di persuadere Rodolfo ad andarsene dalla sua stanza poiché il rischio d'essere scovato è massimo, tanto più in quanto Angelo ha scoperto che Catarina ha un amante, notizia, quest'ultima, peraltro non posseduta da Rodolfo. Siccome il giovane esita in quanto teme che Catarina sia in pericolo avendo visto strani movimenti a palazzo, la bella moglie del podestà in scena gli dice: «Vedi bene che sono tranquilla, gaia, contenta, ho la tua lettera: ora vattene in fretta»⁶⁰. Se sottolinea la presenza della lettera (con il messaggio d'amore che il nobile proscritto le ha imprudentemente inviato), è perché Rodolfo temeva fosse stata intercettata da Angelo. Nell'autografo è scritto: «Vedi bene che sono tranquilla, gaia, contenta, che ho la chitarra e la tua lettera: ora vattene in fretta», e sostanzialmente la stessa versione si trova nella prima e nella seconda edizione⁶¹. In più, rispetto al copione, c'è la menzione della chitarra. Ma far riferimento ad essa per dimostrare che Rodolfo non ha nulla da temere distrae rispetto all'importanza che, in tal senso, riveste la lettera. Sembrerebbe preferibile anche per la versione destinata alla lettura l'omissione di «la mia chitarra», utilmente cassato nel testo per la scena. Ultimo esempio. Dopo che Rodolfo ha pugnalato Tisbe, l'autografo e la *princeps* vogliono che lei pronunci qualche parola: «Ah! al cuore! mi hai colpita al cuore! bene. Mio Rodolfo! la tua mano!»⁶², e poi prenda la mano dell'amato e la baci. Il copione, omesso il passo da «bene» fino a «mano!», riporta la didascalia come nell'autografo: «*Gli prende la mano e la bacia*», ma poi «*e la bacia*» viene cancellato da una barra⁶³. Evidentemente in scena l'atto del baciare la mano dev'essere apparso troppo sdolcinato, e si è deciso di cassarlo. In seguito Hugo ha dimenticato di riportare la correzione nella *princeps*, a meno che non abbia deciso di mantenere la lezione dell'autografo ritenendo che alla lettura il gesto riuscisse meno melenso, ipotesi tuttavia a nostro parere meno

⁵⁷ AUTA, c. 41r. (II, 4).

⁵⁸ COPA, p. 79 (II, 4).

⁵⁹ PRIA, p. 77 (II, 4).

⁶⁰ COPA, p. 136 (III, 6).

⁶¹ AUTA, c. 77r. (III-2, 6); PRIA, p. 138 (III-1, 6); Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*, quatrième édition [in realtà, seconda edizione], Renduel, Paris 1835, in Victor Hugo, *Œuvres* [alcuni volumi – ma non quello di *Angelo* – aggiungono *complètes*], Renduel-Delloye, Paris 1832-1842, vol. VII dei *Drames*; citazione a p. 148 (III-1, 6).

⁶² AUTA, c. 97v. (III-3, 3); PRIA, p. 177 (III-2, 3); minime varianti in PRIA.

⁶³ AUTA, c. 97v. (III-3, 3); COPA, p. 176 (IV, 3).

convincente.

Ciò suggerisce una considerazione: nella stampa (nella prima come nella seconda) Hugo pone minore impegno di quanto ne spende per l'allestimento, il che conduce ad un'altra deduzione, da noi già compiuta nei *Primordi della regia* in riferimento, per esempio, a Vigny⁶⁴. Se il testo per la scena merita un'attenzione più acuta di quello per la pubblicazione, evidentemente conta di più per Hugo. Vale a dire: come per altri grandi drammaturghi-registi francesi romantici, la messinscena costituisce la tappa principale della creazione: se la partitura drammaturgica composta "a tavolino" ed espressa dall'autografo è il pre-testo di una creazione successiva che si realizza a teatro, il prodotto a stampa dev'essere ritenuto da Hugo una sorta di post-testo, il riflesso scolorito di un'opera d'arte che esiste compiutamente solo nell'evento spettacolare.

Il Doppio, la prigione e l'autopsia intellettuale

Data la soppressione della prima parte della terza giornata e del relativo *décor*, lo spettacolo, della durata di tre ore⁶⁵ e conclusosi con grande successo di pubblico (e il giudizio negativo di molta critica)⁶⁶, vede la presenza di tre scenografie. Il sipario si apre su di un giardino dove si svolge una festa. A giudicare dal registro dei macchinisti conservato nella Bibliothèque de la

⁶⁴ Cfr. Elena Randi, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, cit., pp. 161-163.

⁶⁵ Cfr. R., *Théâtre Français. Première représentation d'«Angelo, tyran de Padoue», drame en quatre actes et en prose de M. Victor Hugo*, in «Journal des débats politiques et littéraires», 30.4.1835, pp. 1-2; in particolare, p. 2. La stessa durata è indicata alla fine della *Conduite* della ripresa di *Angelo* alla Comédie nel 1841, a conferma del fatto che le modifiche introdotte nelle riprese devono essere modeste (collocazione: Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, CC1-16). La *Conduite* segnalata è costituita da un'unica carta, scritta sul recto e sul verso, e l'indicazione relativa alla durata dello spettacolo sta sul verso. Supponiamo che la *Conduite* si riferisca alla rappresentazione del 1841 grazie ai nomi degli attori in essa indicati. Nel 1850 la stessa *Conduite* è stata riutilizzata: a matita, infatti, sono indicati altri nomi d'attori, e devono essere quelli, appunto, della ripresa del 1850.

⁶⁶ La «Gazette des Théâtres» scrive che «la sala era piena molto prima che si alzasse il sipario» e che era stato approntato un servizio di guardie per controllare la folla (*Théâtre Français: «Angelo, tyran de Padoue», drame en quatre actes et en prose de M. Victor Hugo. Représenté pour la première fois le mardi 28 avril 1835*, cit., p. 65). Altrove è annotato: «Ci limiteremo a considerare il successo» del dramma (*Théâtre-Français. «Angelo», drame en quatre actes, par M. Victor Hugo (première représentation)*, in «L'Entr'acte», 29.4.1835, p. 2). In giugno si osserva ancora il notevole successo del lavoro (*Quelques mots Sur «Angelo», M^{lle} Mars, M^{me} Dorval*, in «Gazette des Théâtres, Journal des comédiens. Feuille officielle de tous les théâtres de la France et de l'étranger», 723, 25.6.1835, pp. 192-193; riferimento a p. 192). Esso è testimoniato soprattutto dal notevole numero di repliche dello spettacolo. Fra le critiche più ostili, si possono citare: «*Angelo*», *drame en quatre actes et en prose, par M. Victor Hugo*, in «Le Corsaire», 30.4.1835, p. 23, e *À M. Granier de Cassagnac, premier écuyer littéraire du génie surhumain, vulgairement connu sous le nom de Victor Hugo*, in «Le Corsaire», 2543, 12.5.1835, pp. 2-3.

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

Comédie-Française, si tratta di un *décor* in parte dipinto e in parte tridimensionale e praticabile, una porzione del quale sarebbe creata *ex novo* dall'*atelier* Séchan, porzione di cui resta la foto di un bozzetto perduto⁶⁷, e un'altra sarebbe presa a prestito da sezioni di scenografia tratte da *Henri IV*, da *Hernani*, dal *Cid d'Andalousie* e da *Le roi s'amuse*, rimaneggiate e connesse tra loro in modo da ottenere un effetto convincente⁶⁸.

Sul bel giardino del primo atto si affaccia un imponente palazzo illuminato e chiassoso. Si tratta di uno spazio del “sociale”, dato che è un luogo aperto nel quale, oltretutto, è in corso un ricevimento. In questo ambiente si muovono personaggi falsi, mentitori, ingannatori. Homodei si finge addormentato, quando è solo disteso ad occhi chiusi, ma ascolta nascostamente i discorsi degli altri; si fa passare per un musicista idiota, ma è, in realtà, una spia del temutissimo Consiglio dei Dieci. Rodolfo lascia credere a Tisbe di provare una passione per lei, quando, invece, nel suo cuore c'è spazio solo per Catarina. Inoltre si presenta ad Angelo, gelosissimo di Tisbe benché lei non gli si sia mai data, come il fratello della seducente *comédienne*. Pur di avere la chiave d'accesso alla camera di Catarina per scoprire se, come è stato insinuato, Rodolfo abbia un rapporto con la moglie del tiranno, Tisbe dice ad Angelo, mentendo, di provare per lui un tenero sentimento. Uno dei personaggi, Homodei, si preoccupa di esplicitare il carattere di falsità di alcuni dei presenti, quando commenta tra sé:

Rodolfo si chiama Ezzelino, l'avventuriero è un principe, l'idiota è una mente, l'uomo che dorme è un gatto che sta attento, occhio chiuso e orecchio aperto.⁶⁹

Negli atti successivi si passa a due luoghi chiusi: la camera da letto di Catarina – secondo Daniels realizzata *ex novo* dall'*atelier* Séchan⁷⁰ – almeno in parte tridimensionale e praticabile, concepita per il secondo e il terzo atto, e la stanza di Tisbe, per la quale si riutilizza la camera di Desdemona, creata da Ciceri nel 1829 per il *More de Venise* di Shakespeare-Vigny⁷¹, impiegata, con alcune varianti, per il quarto atto. O, quanto meno, questo scrive Daniels⁷², presumibil-

⁶⁷ Foto conservata nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, collocazione: Rés-MAQ-0046.

⁶⁸ Cfr. *Registre des machinistes de la Comédie-Française*, transcription par Jacqueline Razgonnikoff, in Barry Vincent Daniels, *Le décor de théâtre*, cit., pp. 254-338; in particolare, p. 305.

⁶⁹ COPA, p. 39 (I, 6). Salvo diversa indicazione, da qui alla fine del capitolo le citazioni da *Angelo* sono tratte dal copione del suggeritore, dato che si sta facendo riferimento alla messinscena.

⁷⁰ Cfr. Barry Vincent Daniels, *Le décor de théâtre*, cit., p. 132 (didascalia dell'ill. 154). Una *maquette* di una sezione della camera di Catarina è conservata nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, collocazione: Rés-MAQ-0054.

⁷¹ Cfr. *Registre des machinistes*, cit., p. 305.

⁷² «Questa scenografia [...] non è mai servita» (Barry Vincent Daniels, *Le décor de théâtre*, cit., p. 209). La ricostruzione della scenografia della camera di Desdemona di Ciceri (1829) si trova ivi, p. 58.

mente fondando la sua convinzione su un'annotazione presente nel *Registre des machinistes*. Per il quarto atto, infatti, era stato realizzato un *décor ad hoc* da Séchan⁷³. Che esso non sia stato solo progettato, ma effettivamente prodotto lo dimostrano sia il fatto che ne è descritto il montaggio nel *Registre des machinistes*, sia l'esistenza del *Mémoire*, cioè del conto presentato dagli artisti esecutori alla Comédie per il pagamento del lavoro⁷⁴. Ebbene, di traverso alla descrizione del procedimento necessario a montare la camera di Tisbe, è segnalato in grande «supprimé», *soppresso*⁷⁵. A margine è aggiunto: «Si è soppressa la scenografia e, al suo posto, si mette la camera di Desdemona»⁷⁶. Che il *décor* creato appositamente per *Angelo* da Séchan non sia mai stato utilizzato, tuttavia, ci sembra dubbio. Sulla base dei documenti in nostro possesso, infatti, non possiamo escludere che la rimozione risalgia ad un momento più tardo del debutto dello spettacolo e che la scritta nel registro «supprimé» esattamente come l'aggiunta a margine (il suo essere a margine è sospetto) siano più tarde del 28 aprile 1835. L'incertezza nasce dalla lettura di un articolo di Gautier pubblicato nel 1835, presumibilmente il 5 luglio, in ogni caso certamente non prima della metà di maggio. L'intervento si presenta come una critica della *pièce* a stampa di *Angelo*, dato che l'intestazione del pezzo recita: «*Angelo*», par M. Victor Hugo (1 vol. grand in 8°. Chez Renduel). Tuttavia alcuni passaggi non possono evidentemente riferirsi al testo poiché alludono ad elementi del visivo, oltretutto non presenti in alcun modo nelle didascalie. Gautier deve averli tratti dallo spettacolo. In particolare, colpiscono alcune righe:

Tutte le stanze hanno un aspetto sinistro e inabitabile, persino la camera di Tisbe sembra la navata di una chiesa abbandonata, e invano il drappaggio di tessuto broccato interrompe con civetteria le sue pieghe, e fa scintillare abbondantemente i suoi filamenti e i suoi fiori dorati. Invano le maschere del teatro sorridono sulle poltrone e sul *parquet*. Per quanto facciano, le sedie assomigliano ad inginocchiatoi, e l'abito di *paillettes* di Rosmunda non è altro che il sudario dimenticato da un fantasma. Le pareti sono di un colore scelto in modo da non lasciar trasparire il sangue. Si sente che qualcuno lì deve morire. È una stanza deliziosa per assassinare, e molto confortevole per i morti.⁷⁷

Sottolineiamo un paio di espressioni: «la camera di Tisbe sembra la navata di una chiesa» e «le sedie assomigliano ad inginocchiatoi». Se osserviamo la stanza creata da Séchan nel 1835

⁷³ Cfr. il bozzetto conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, collocazione: Rés-MAQ-0053.

⁷⁴ Nei *Mémoires des décorations exécutés pour le Théâtre Français*, par MM. Séchan et Diéterle, conservati nel dossier Séchan nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi, è riportato il conto dettagliato delle spese sostenute per le scenografie di *Angelo*.

⁷⁵ *Registre des machinistes*, cit., p. 305.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Théophile Gautier, «*Angelo*», par M. Victor Hugo (1 vol. grand in-8°. Chez Renduel), cit., p. 115.

per il quarto atto, abbiamo l'impressione piuttosto forte di trovarci nella navata di una chiesa ed inoltre la sedia di fondo sembra proprio un inginocchiatoio. Se nulla possiamo dire a proposito delle seggiole della camera di Desdemona, che non si vedono nelle fonti iconografiche a nostra disposizione, di certo lo spazio non assomiglia a quello di una chiesa. Di qui la domanda: forse che Gautier ha assistito ad una prova in cui era ancora presente la scenografia realizzata da Séchan e di questa si ricorda nel recensire il testo a stampa, o invece scrive il suo intervento poco dopo aver assistito allo spettacolo e dunque dobbiamo pensare che l'opera di Séchan sia utilizzata almeno per il debutto e per un certo numero di repliche? Quale che sia il momento del cambio di *décor*, non possiamo dubitare che la scelta spetti a Hugo, la cui attenzione verso l'impianto scenografico è ampiamente testimoniata dalle fonti. Inverosimile che consenta ad altri di sostituirne una parte fondamentale senza il suo benestare. Non solo. Questo cambiamento di scenografia *in itinere* suggerisce che inizialmente Hugo intenda accentuare la dimensione sacra e spirituale della stanza di Tisbe, e che poi preferisca metterne in luce la specularità rispetto alla camera di Catarina. Ciò, a sua volta, induce a credere che l'idea delle scenografie di Hugo e del loro significato sottinteso cambi nel corso delle prove, che tutti i coefficienti scenici esprimono e si modificano nel loro sperimentarsi a teatro e che ogni elemento scenico è studiato e testato al fine di rendere il pensiero dell'autore.

Comunque sia, diversi elementi della soluzione scenografica alla fine accolta per il quarto atto (in buona parte tridimensionali e praticabili) sono speculari a quelli presenti nella camera di Catarina. Speculare è il mobilio, forse non tutto volumetrico: nella stanza di Catarina come in entrambe le versioni di quella di Tisbe si trovano un letto a baldacchino che può essere interamente sottratto alla vista da tende, un crocifisso e un luogo destinato alla preghiera. Per le due varianti della camera di Tisbe, si tratta di un inginocchiatoio, per quella di Catarina, per la verità, lo spazio previsto per la preghiera, un oratorio, non è visibile in scena, ma è raccontato dai personaggi; ciò che scorgono gli spettatori è la porta da cui vi si accede. Tutte le camere (quella di Catarina e i due ambienti concepiti per la stanza di Tisbe) appaiono chiuse su ogni lato, in parte da usci e finestre, e soffittate, a ribadire il senso di limitazione, di oppressione; le porte vengono aperte solo per qualche attimo, giusto per farvi passare un personaggio, e sono molto squadrate ed incorniciate da stucchi abbondanti. La scenografia della camera di Desdemona-Tisbe, inoltre, a giudicare dalle immagini in nostro possesso, assomiglia a quella di Catarina sotto il profilo architettonico (che sia reso in tre o in due dimensioni), evocando l'eleganza di un palazzo rinascimentale, come vuole il periodo in cui è ambientato il dramma. Oltre a prevedere entrambe stucchi e dipinti alle pareti, ostentano una forma secca, geometrica, con una prevalenza di angoli acuti piuttosto che di “rotondità”. Tutto fa pensare a spazi, per così dire, spietati, in cui non si vive in modo confortevole e sereno, dove, anzi, si respira un'aria

assai lugubre, un aspetto, questo, che accomuna anche la camera di Tisbe concepita da Séchan. Édouard Thierry nella recensione di una ripresa dello spettacolo, in riferimento alla stanza di Catarina (in cui ella è segregata in attesa di essere uccisa e dove poi è obbligata a bere il liquido da lei stessa creduto un veleno) parla di una «camera chiusa come una camera mortuaria», in cui sta un «letto chiuso come una tomba» e di un tavolo sul quale – altro segno luttuoso – «appassiscono nei loro bei vasi dipinti i poveri fiori della vigilia»⁷⁸. Una sorta di sepolcro. Nel già ricordato intervento pubblicato in «Le Monde Dramatique», Gautier, come si è osservato, delinea un'atmosfera, mettendo in luce le proprietà espressive dell'apparato visivo, il senso nascosto sotto le cose materiali: in particolare nella camera di Tisbe un senso di morte trasuda, a suo giudizio, dalle pareti come dal mobilio, dalle stoffe come dalle maschere teatrali poggiate sulle poltrone e sul pavimento. Come si diceva, crediamo faccia riferimento alla creazione di Séchan.

Il colore dorato, dominante nelle scenografie della camera di Catarina e di Desdemona-Tisbe, ottiene un effetto di gelo prima che di ricchezza. Nel caso della camera di Tisbe realizzata da Séchan sembra che l'oro – presente, se le nostre teorie sono corrette, nei filamenti e nei fiori tessuti sulle stoffe – come anche il contesto “filo-chiesastico” – diversamente da quanto si nota nel *décor* tratto dal *More de Venise*, maggiormente orientato a rimarcare le costanti rispetto alla stanza di Catarina – sia indice della componente sacra e sacrificale, che costituisce uno degli elementi importanti dell'ultimo atto. La vocazione “cristica” al dono di sé di cui Tisbe si fa interprete è ribadita, per così dire, dall'opera di Séchan.

L'importanza dell'ambiente è rimarcata dai personaggi. Della stanza di Catarina – come è stato sottolineato da molti recensori, spesso in tono critico – sono ribadite verbalmente alcune caratteristiche, e soprattutto si insiste sulla presenza di porte sbarrate o sull'impossibilità di fuggire da una finestra perché troppo alta da terra. I personaggi non si limitano a ripetere quanto lo spettatore può vedere poiché reso dalla scenografia, ma raccontano anche le zone “oltre le quinte”. Commenta, per esempio, Jules Janin:

È necessario che il poeta ci dimostri, porta per porta, scalino per scalino, sbarra di ferro per sbarra di ferro, che la camera [di Catarina] è posta nel cuore di un palazzo di pietra; che si arriva nella camera solo attraverso due porte, irrevocabilmente chiuse; che da là si accede ad un oratorio posto in una torre; che la finestra dell'oratorio ha una grata e che la finestra è alta *ventiquattro piedi da terra e sotto scorre la Brenta!*⁷⁹.

⁷⁸ Édouard Thierry, *Comédie-Française. “Angelo tyran de Padoue”*. – *Les rôles et les acteurs*, in «Revue du Théâtre. Journal des Auteurs, des Artistes et des Gens du Monde», 181, VIII, [1.4?], 1836, pp. 1-7; citazione a p. 4.

⁷⁹ J[ules] J[anin], *Théâtre-Français. Reprise d’“Angelo, tyran de Padoue”, drame en cinq [ma quatre] actes et en prose, par M. Victor Hugo. - Les acteurs*, in «L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts», 1. série, XIII, 1837 (reprint: Slatkine, Genève 1972), pp. 266-271; citazione a p. 268.

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

Janin si sofferma quindi sulla camera di Tisbe, osservando la presenza di «due porte ancora. “IL PAGGIO NERO (*a Tisbe*). Il signor Rodolfo ha il suo ingresso personale, signora; devo chiudere anche quello?”. E quando Rodolfo è entrato, la sua prima frase è: “Permettetemi di chiudere queste due porte”»⁸⁰.

Secondo Janin, tutto questo è ridondante. Ma certamente la parola in Hugo vorrebbe rinforzare le azioni, benché forse senza successo. Sta di fatto che tanto la partitura visiva quanto quella verbale mirano a sottolineare il carattere di prigioniero e claustrofobico dei due luoghi. Tanto più claustrofobico, secondo Anne Ubersfeld, in quanto le due stanze, nella loro versione finale, sono entrambe

marcat[e] da una verticalità accentuata dalla *chiusura* [...]. La chiusura del soffitto è, per quanto possibile, indicata. Hugo dunque sogna una scatola, e una scatola chiusa in cui si agitano esseri incapaci di uscire da una chiusura soffocante: la cellula di un “palazzo-prigioniero” [...]. Si può pensare ad una bara, ad una tomba.⁸¹

Dentro alle pareti opprimenti realizzate dagli scenografi e descritte come barriere che segregano e allontanano dal mondo “reale”, si scopre la verità più vera, quella che non si manifesta nello spazio del sociale.

Se le due stanze si riflettono l’una nell’altra, nell’una e nell’altra si dipanano e si esprimono i sentimenti e i pensieri più profondi e segreti delle due donne che le abitano, situazione che si verifica, oltretutto, in una circostanza, di nuovo, speculare, quando, cioè, Tisbe e Catarina sono condannate a morte (ma solo Tisbe alla fine nella propria camera spirerà davvero, la morte di Catarina, come si sa, essendo apparente). Proprio in quel frangente estremo e drammatico la loro psiche prende voce e si esprime mediante parole, sicché si assiste a qualcosa di simile ad un monologo interiore che ricorda assai da vicino quello del personaggio del condannato presente nel *Dernier jour d’un condamné*, pubblicato da Hugo nel 1829. Una sorta di atroce «autopsia intellettuale»⁸² condotta dal prigioniero su di sé, un «verbale del pensiero agonizzante nella progressione sempre crescente di dolori»⁸³, uno scavo, un’analisi, un’esplorazione delle sofferenze e delle torture morali provate, una dopo l’altra, il giorno dell’esecuzione. In entrambi i casi – nel breve romanzo, come nel dramma – è come se la consapevolezza della scadenza vici-

⁸⁰ Ivi, pp. 268-269.

⁸¹ Anne Ubersfeld, *Hugo metteur en scène*, cit., p. 178.

⁸² Victor Hugo, *Le dernier jour d’un condamné*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes. Roman I*, cit., pp. 431-484; citazione a p. 438.

⁸³ *Ibidem*.

nissima ed irrevocabile della propria dipartita portasse in luce l'io nella maniera più profonda e drammatica.

Nel terzo atto Angelo chiede all'Arciprete: «È *pronta?*»⁸⁴, e Catarina, uscita in quel momento dall'oratorio, domanda: «*Pronta* a cosa?»⁸⁵. «A morire»⁸⁶, le risponde freddamente il marito. E la moglie replica: «Morire! No, non sono *pronta*», un'affermazione che nell'edizione è ribadita altre due volte, di contro a quanto accade nel copione⁸⁷. Nel ventunesimo capitolo del *Dernier jour d'un condamné*, il sacerdote giunto per confessare l'io narrante introduce il dialogo in modo molto simile: «Figlio mio, [...] siete *preparato?*», e l'altro risponde, impiegando termini affini a quelli di *Angelo*: «Non sono *preparato*, ma sono *pronto*»⁸⁸.

Quando Angelo chiede alla moglie se le manchi il coraggio, lei lo supplica di concederle «ancora un giorno»⁸⁹. Successivamente il Podestà le propone di lasciarla in vita in cambio del nome dell'amante, e le accorda un'ora per meditare sulla scelta: «Avete un'ora». E Catarina: «Oh! un giorno». Angelo: «Un'ora!»⁹⁰. Nel *Dernier jour d'un condamné* il tema del tempo a disposizione è ossessivo; in particolare nel finale, quando è già salito sul patibolo, l'io narrante urla: «Per pietà, cinque minuti ancora!», e subito dopo: «Per pietà! un minuto»⁹¹.

Uscito Angelo, la moglie constata di non avere vie di fuga: gli ingressi sono impraticabili come in una prigione. Impossibile scappare. Nel romanzo l'io epico scrive:

Un modo per fuggire, mio Dio! un modo qualunque! Devo evadere! devo! subito! Dalle porte, dalle finestre, dalla travatura del tetto! dovessi lasciare pezzi di carne sulle travi!
O rabbia! demoni! maledizione! Ci vorrebbero mesi per bucare il muro con dei buoni attrezzi, e io non ho né un chiodo, né un'ora!⁹².

Quando Angelo rientra, Catarina confessa di essersi innamorata molti anni prima e di amare ancora un uomo, e rievoca la storia del rapporto platonico con lui, aprendo il proprio cuore senza più timori, posto evidentemente che non ha più nulla da perdere. Osserva inoltre la condizione avvilente delle donne, costrette a volte, come nel suo caso, a sposare un uomo che non amano e dal quale vengono trascurate e umiliate. Parallelamente nel *Dernier jour d'un*

⁸⁴ COPA, p. 124 (III, 3); corsivo nostro.

⁸⁵ COPA, p. 124 (III, 4); corsivo nostro.

⁸⁶ COPA, p. 124 (III, 4).

⁸⁷ COPA, p. 124 (III, 4); PRIA, p. 125 (III-1, 4); corsivo nostro.

⁸⁸ Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, cit., p. 454. I corsivi sono nostri.

⁸⁹ COPA, p. 125 (III, 4).

⁹⁰ COPA, p. 127 (III, 4).

⁹¹ Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné*, cit., p. 484.

⁹² Ivi, pp. 454-455.

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

condamné il monologante esprime la propria situazione emotiva, affettiva, psicologica presente, e rievoca alcuni momenti del passato, tra cui, fondamentale, quello della nascita del primo amore.

Nel finale di *Angelo* Rodolfo entra nella stanza di Tisbe, si chiudono tutte le porte e si dà l'ordine di non lasciar passare nessuno. Una volta che Rodolfo ha crudelmente ammesso di non aver mai amato Tisbe e di essere sempre stato appassionatamente innamorato di Catarina, l'attrice, al modo del condannato del *Dernier jour*, apre il proprio cuore dilacerato, come nella versione Renduel è sottolineato, fra l'altro, da una significativa e patetica premessa: «Le mie non sono parole, è un povero cuore gonfio che straripa»⁹³:

Ascoltami solo un istante [...]. Nessuno ha granché pietà di noi [delle cortigiane]. A torto. Nessuno sa quanta virtù e quanto coraggio spesso abbiamo [...]. Fino a che punto ti abbia amato la povera ragazza che ti parla lo saprai solo dopo la mia morte, quando non ci sarò più! [...]. Ma cosa vuoi che faccia? Vivere senza il tuo amore non posso. Bisogna pur respirare. Io, è per te che respiro.⁹⁴

Nel dramma si amplifica un tema appena accennato nel romanzo: quello della gelosia come pensiero ossessivo, per certi aspetti simile all'idea fissa della fine che invade il pensiero del condannato. Non solo gelosi sono Angelo di Tisbe e Homodei di Catarina, in quanto di lei infatuato: tale è anche Tisbe non appena sospetta che Rodolfo abbia un'altra donna; lei, però, non asseconda le azioni che conseguirebbero naturalmente al fatale sentimento, ma, al contrario, agisce nella maniera più nobile, disinteressata e generosa. Ciò non significa che rimuova la gelosia nell'ultimo atto: essa, invece, permane costante e le fa pronunciare parole disperate.

Se quanto sin qui affermato è vero, le camere chiuse, difficilmente accessibili e asfissianti di Catarina e Tisbe realizzate dagli scenografi rendono, sia pure in modo traslato, i cranî dentro a cui si svolgono le emozioni e i pensieri, sono “celle” che incarnano lo spazio interiore di un io dai tratti fortemente drammatici⁹⁵. Un particolare, a questo proposito, può riuscire curioso. Oltre ad essere uno spazio fisico, la prigione appare nel *Dernier jour d'un condamné* come la metafora della testa pensante in modo molto preciso e ossessivo. Come osserva Victor Brombert, nel *Dernier jour* la cella è, più precisamente ancora, quella testa pensante che la ghigliottina presto staccherà dal corpo. L'immagine del capo reciso si ritrova in *Angelo, tyran de Padoue*. Se inizialmente infatti il Podestà progetta di tagliare la testa alla moglie, l'intervento di Tisbe gli fa cambiare opinione, inducendolo ad optare per l'avvelenamento.

⁹³ PRIA, p. 173 (III-2, 3).

⁹⁴ COPA, pp. 172-174 (IV, 3).

⁹⁵ Cfr. Victor Brombert, *La prigione romantica*, cit., pp. 109-151.

Il parallelismo tra i due episodi di morte presenti nel dramma è sottolineato ulteriormente da alcune analogie con due morti shakespeariane. Quella simulata di Catarina ricalca il momento di *Romeo and Juliet* in cui la fanciulla beve il narcotico dando a supporre che si tratti di un veleno. La differenza risiede nel successo della soluzione offerta da *Angelo*: lo stratagemma di Tisbe ottiene il risultato atteso; una volta risvegliatasi, Catarina vive e può fuggire con Rodolfo. Come accade a Desdemona nell'*Othello*, anche Tisbe viene uccisa in quanto un personaggio (Iago da un lato, Tisbe stessa dall'altro) subdolamente instilla nella mente di un innamorato un convincimento falso inducendolo scientemente a commettere l'omicidio di una donna (l'amata in un caso, l'amante nell'altro). A tale assonanza si aggiungono ulteriori particolari quali la centralità di Venezia nelle due *pièces* o il tema del fazzoletto, sul quale tanto aveva discusso la critica in occasione dell'*Othello* tradotto da Vigny e messo in scena alla Comédie con grande clamore nel 1829⁹⁶. In entrambi i testi, inoltre, è nodale il motivo della gelosia, benché nell'uno chi ne prova le fittes sia l'omicida, nell'altro sia l'ucciso; nel primo, per di più, la gelosia non viene controllata, mentre nel secondo è tenuta a bada e superata in un gesto di somma nobiltà. In tutt'e due i casi si potrebbero ripetere le parole usate da Victor Brombert in riferimento al *Dernier jour d'un condamné*, quando afferma che «una persona gelosa» «può diventare» un «pensiero infernale» «capace di scuotere la propria vittima, di assumere ogni possibile forma e specie, di far sentire la propria voce tirannica, d'incollarsi alle pareti della cella, di spiare il sonno»⁹⁷. Non è forse un caso che Hugo ad un certo punto scelga di sostituire al *décor* creato da Séchan per l'ultimo atto proprio la stanza (*da letto e mortuaria*) di Desdemona dell'*Othello* proposto da Vigny (oltretutto interpretato da M^{lle} Mars): non solo è assai simile a quella realizzata per il secondo e terzo atto, ma funziona come richiamo evocativo.

Ancora. L'assonanza fra la morte di Tisbe e la finta dipartita di Catarina è sottolineata anche dal loro crollare, inginocchiate, ai piedi del crocifisso, come sappiamo bene per Tisbe e come, per Catarina, si apprende da una battuta di rilievo: «Voglio morire in ginocchio, davanti a quell'altare. [...] *Arrivata alla porta, si appoggia allo stipite*. Voglio morire pregando Dio. [...] *Entra nell'oratorio*»⁹⁸.

La specularità delle scenografie e della situazione luttuosa in esse rappresentata è solo uno dei

⁹⁶ Probabilmente per contenere la durata dello spettacolo, Hugo rinuncia – o almeno così riteniamo – al motivo del fazzoletto nella rappresentazione. Il particolare è presente, invece, nell'edizione a stampa. Cfr. PRIA, p. 172 (III-2, 3). Sul motivo del fazzoletto nella messinscena del *More de Venise* di Shakespeare-Vigny e sulla reazione del pubblico e della critica ad esso, cfr. Barry Vincent Daniels, *Shakespeare à la Romantique*. «Le More de Venise» d'Alfred de Vigny, in «Revue d'histoire du théâtre», 2, 1975, pp. 125-155; in particolare, pp. 132-133.

⁹⁷ Victor Brombert, *La prigioniera romantica*, cit., p. 114.

⁹⁸ COPA, p. 152 (III, 10).

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

molti elementi di binarietà o di duplicità presenti nel lavoro. Due anzitutto sono i personaggi femminili principali e due quelli maschili e sdoppiata appare la loro personalità. Come provano le recensioni, la Tisbe di M^{lle} Mars conserva la voce melodiosa, mai urlata, tipica della grande attrice della Comédie, si muove poco in scena, pronuncia parole emotivamente forti, ma con un tono e movimenti contenuti, piuttosto composti. La Catarina di M^{me} Dorval è molto più mobile, offre variazioni di toni e di volume notevoli, sicché si realizza la paradossale situazione per cui il personaggio nobile è reso in modo più infuocato, dinamico e acceso, quello plebeo in maniera più trattenuta visivamente e “sonoramente”. Scrive Jules Janin in «L'Artiste»:

M^{lle} Mars, cortigiana, che chiamava in aiuto tutte le risorse dell'arte, non era mai stata così fiera, così sdegnosa, così trincerata nella sua dignità; ella riabilitava Tisbe, prestandole le belle maniere, il linguaggio ammirevole, un incedere nobile, la bella voce che suona e brilla come l'oro. Tutti dicevano: *Questa Tisbe è una duchessa che in culla è stata messa al posto di una popolana!* Dal canto suo, M^{me} Dorval, incaricata di portare una corona da contessa e un gran nome della repubblica veneta, restava la stessa, come la natura l'ha fatta. Aveva conservato intatti la sua indipendenza, l'abbandono, l'oblio di sé e degli altri. Era superba! Rappresenta una gran dama, che importa? Occorre anzitutto che ella provochi, ecciti, smuova le passioni. Nessun imbarazzo, nessun ritegno, nessuna costrizione.⁹⁹

Hugo deve apprezzare questo singolare contrasto tra *status* sociale e codici espressivi presente in ciascuno dei due personaggi femminili, come dimostra una sua affermazione riportata da Adèle: quando vede la Dorval recitare Tisbe, è deluso poiché «non aveva nulla di inatteso»¹⁰⁰. La difformità tra l'appartenenza ad un certo ambiente sociale e l'effettivo stile espressivo probabilmente per Hugo è felice in quanto rende la “doppiezza” delle figure principali del dramma: da un lato l'attrice-cortigiana, di estrazione popolare, legata al sensuale e al corporeo, la quale compie un atto di totale abnegazione, di massima dedizione, di sacrificio di sé, capace di mettere in gioco lo spirituale nel modo più elevato; dall'altro, la nobile dama, che, per nulla fredda, formale, compassata, lascia trapelare l'anima appassionata, ardente, accesa¹⁰¹.

⁹⁹ J[ules] J[anin], *Théâtre-Français. Reprise d'“Angelo, tyran de Padoue”, drame en quatre actes en prose, par M. Victor Hugo. – Les acteurs, cit.*, p. 270. Nel passo riportato Janin si riferisce alla messinscena del 1835, benché l'articolo sia scritto in occasione della ripresa del 1837.

¹⁰⁰ Victor Hugo *raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 567.

¹⁰¹ La compresenza di Mars e Dorval induce molta critica a confrontare il talento delle due. In generale, si tende a sottolineare la grazia della Mars, che si esplica soprattutto nel primo atto, contrapponendola alla passionalità della Dorval, particolarmente adatta a rendere il secondo e terzo atto (cfr., a titolo esemplificativo, C. F., *Théâtre-Français. “Angelo, tyran de Padoue”, drame en quatre actes et en prose, par M. Victor Hugo*, in «La Tribune politique et littéraire», 124, 4.5.1835, pp. 1-3; in particolare, p. 3). Secondo il critico del «Figaro», persino la grazia della Mars e la passione della Dorval costituiscono un difetto: «Entrambe sono danneggiate dal voler esagerare il contrasto del loro talento. M^{me} Dorval si è troppo rinchiusa nella passione; M^{lle} Mars nella purezza e nella nobiltà: M^{lle} Mars ha rinunciato volontariamente all'energia, M^{me} Dorval alla

Una natura “spaccata” denuncia anche il personaggio di Rodolfo, come sostiene Hugo quando lo descrive come «melanconico e violento»¹⁰², reso da Geffroy – aggiunge – «con un talento pieno di nerbo e di colore»¹⁰³. Secondo Granier de Cassagnac, Angelo è «un tiranno che ha paura», che «fa tremare» e «trema» per le possibili reazioni contro di lui alle sue crudeltà¹⁰⁴. In questo caso, però, a giudicare dalle recensioni, l'attore che ne veste i panni non riesce ad esprimerne la natura bifronte. Quasi tutti i recensori che ne scrivono sottolineano solo la voce bassa e potente e la tenuta statuaria di Beauvallet, adatte a rappresentare il versante terribile del personaggio¹⁰⁵. Nulla fa pensare che filtri il risvolto fragile, la nota di paura che è presumibile Hugo avrebbe desiderato, come induce a supporre anche la sua predilezione per gli interpreti capaci di “sdoppiamento”. Come sostiene fondatamente Anne Ubersfeld, infatti,

quel che gli piace nell'apporto di un attore è il *composito*; non ama molto Bocage, attore bello e dotato, ma monovalente se così si può dire [...]. Hugo ama la plurivalenza degli attori, il loro volto doppio: Chéri, reclamato come Saverny in *Marion* [...]. Perché? Chéri è un attore doppio, di un'eleganza estrema, [...] e sotto all'eleganza un'ironia canaglia [...]: “Cattivo soggetto, con un residuo di buone maniere”, dirà di lui Anténor Joly.

Quanto alla Dorval, anch'essa è doppia, “sirena e sgattera”, dirà M^{me} Hugo.¹⁰⁶

Elementi di contrasto e di duplicità tornano anche in altre componenti della rappresentazione di *Angelo*. Prendiamo a scopo esemplificativo il primo atto, ambientato, come s'è detto, in un giardino. Da un lato, la facciata di un bel palazzo illuminato, come recita la descrizione della *mise en scène* nell'«Agent Dramatique»; di contro, il giardino, come apprendiamo dal copione

grazia. M^{lle} Mars è stata a momenti un po' fredda; M^{me} Dorval si è mostrata in camicia e coi capelli non solo sciolti, ma anche spettinati» (*Théâtre-Français. “Angelo”*, in «Le Figaro», 30.4.1835, pp. 2-3; citazione a p. 3). In generale, però, tutti i recensori lodano entrambe le attrici. In «L'Artiste», ad esempio, è scritto: «M^{lle} Mars e M^{me} Dorval, ecco il gran merito di questo dramma» (*Théâtre-Français. “Angelo, tyran de Padoue”, drame en quatre actes, par M. Victor Hugo*, in «L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts», 1. série, t. IX, 1835 – reprint: Slatkine, Genève 1972 –, pp. 176-180; citazione a p. 180). I paragoni tra le due attrici si ripropongono, naturalmente, quando, nel 1836, la Dorval prende il posto della Mars (cfr., per esempio, L.-V. [Loève-Weimars?], *Théâtre Français. Reprise d’“Angelo, tyran de Padoue”. Drame de M. Victor Hugo*, in «Journal des débats politiques et littéraires», 1.4.1836, pp. 1-2; in particolare, p. 2).

¹⁰² Victor Hugo, *Notes – 1835*, cit., p. 1284.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Granier de Cassagnac, *Angelo Malipieri par M. Victor Hugo*, cit., p. 29.

¹⁰⁵ Charles Rabou, per esempio, ne rimarca il *physique du rôle* apprezzandone anche implicitamente l'interpretazione, a parte nella scena in cui Angelo concepisce l'omicidio della moglie, sulla quale cade l'ironia del recensore: «Beauvallet ha la fisionomia di un feroce despota; benché sia stato applaudito, ha il torto di lasciarsi andare a grida che si sentirebbero da Padova a Venezia, nel momento in cui complotta segretamente l'assassinio della moglie» (Charles Rabou, *Théâtre Français. “Angelo, tyran de Padoue”, drame en quatre actes et en prose, de M. Victor Hugo (2^e article)*, in «Journal de Paris et des départements», 1725, 4.5.1835, p. 1).

¹⁰⁶ Anne Ubersfeld, *Hugo metteur en scène*, cit., p. 171.

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

e dalle recensioni, è in penombra. Ad uno spazio aperto, se ne contrappone uno chiuso; alla luce, il buio; alla musica e al rumore che si ode all'interno (verosimilmente reso davvero nell'allestimento), fa da contraltare il silenzio esterno, rotto solo dalle parole dei personaggi presenti.

L'intero allestimento è dunque percorso da un principio binario, da intendersi in due sensi: vi sono elementi che ne raddoppiano altri, che si configurano, cioè, come doppi di tipo amplificante, e componenti cui si accompagna un loro opposto. Ciò prova l'esistenza di un'architettura, di una geometria scenica dotata di una coerenza interna, di precisi fili conduttori che testimoniano di una mente ordinatrice unificante – quella del drammaturgo-*metteur en scène* – il quale modella, plasma i diversi coefficienti dello spettacolo in modo da realizzare un progetto organico, ben consapevole che ciascuno d'essi parla, rende pensieri ed emozioni più o meno puntuali, più o meno stratificati. Se questo è vero, è possibile documentare anche la sua opera di coordinazione dell'intero *cast* relativamente a porzioni più ridotte dell'allestimento, posto che, oltre che al lavoro sui singoli *comédiens*, è interessato ai rapporti tra i personaggi e al loro snodarsi scenicamente nel rispetto delle idee sottese al dettato drammaturgico. Ogni ingresso, ogni uscita, ogni movimento, ogni inflessione, ogni posizione sono concordati, fissati, memorizzati. Nulla sembra lasciato al caso. Per esempio, si stabilisce su quale battuta un certo attore seduto debba alzarsi o uno in piedi sedersi o compiere un dato movimento. Così, nel secondo atto, quando Rodolfo è nella camera di Catarina, lei è

in piedi davanti alla poltrona [...]; poi i due scendono verso il proscenio.

Alla replica *Vieni a sederti vicino a me*, lei si adagia sulla poltrona, e Rodolfo avvicina subito una sedia, per essere quanto più vicino possibile a lei. Alle parole *È una spia del Consiglio dei Dieci*, Catarina risale la scena; Rodolfo soffia sul lume e torna sul balcone; Catarina si nasconde nel suo letto.¹⁰⁷

Un altro esempio, più articolato. L'inizio del terzo atto in scena si svolge nella camera di Catarina, priva di tutti gli accessori o, quanto meno, della maggior parte. «La poltrona è accanto alla tavola, sulla quale vi è solo la tovaglia»¹⁰⁸. Le pesanti tende di velluto rosso alle finestre¹⁰⁹ e le porte sono chiuse. La collocazione dei personaggi è definita in dettaglio: in primo piano al centro si trovano Angelo e l'Arciprete, in secondo piano da un lato, il Decano; presenze mute incorniciano il fondo della scena da entrambi i lati¹¹⁰. L'atto incomincia nel modo misterioso

¹⁰⁷ “Angelo”. *Mise en scène*, in «L'Agent Dramatique, Bulletin de Paris, des départemens et de l'étranger», 9, 11.6.1835, p. 4.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ Cfr. Édouard Thierry, *Comédie-Française. “Angelo, tyran de Padoue”. – Les rôles et les acteurs*, cit., p. 4.

¹¹⁰ “Angelo”. *Mise en scène*, cit., p. 4.

e inquietante già proposto. Angelo spiega infatti ad un sacerdote misurato e attento secondo quale cerimoniale preparare un servizio funebre per una persona di cui non si fa il nome, e solo dopo un po', indirettamente, si intuisce che il morto, in realtà al momento ancora vivo, è Catarina, sua moglie.

Qualche spettatore che scrive della rappresentazione insiste sulla fredda determinazione con cui agisce Angelo-Beauvallet, sulla precisione con cui, «coi capelli rasati, lo sguardo duro»¹¹¹, impartisce minutamente gli ordini relativi alle esequie, senza sentirsi in dovere di spiegare per chi si stia preparando tutto questo. Beauvallet – commenta Granier de Cassagnac – con la sua voce profonda e inflessibile, fa rabbrivire¹¹². Una volta compiuto il lugubre servizio, gli uomini sul fondo escono, come pure i due sacerdoti, sin qui mossi con solennità, ed entra Tisbe. Allora, il registro severo e cerimoniale cambia; resta il clima inquieto e greve, ma si perde l'inflessione per così dire rituale. L'ingresso dell'attrice offre l'opportunità di informare gli spettatori di alcune fondamentali vicende pregresse. Angelo infatti le racconta di aver scoperto il “tradimento” della moglie e di averla condannata a morte. Precisa inoltre di non conoscere il nome dell'amante, in quanto la lettera d'amore da lui intercettata non è firmata, sicché spera che Tisbe possa individuarne la grafia. Il pubblico ha ben presente che l'attrice freme di sapere chi sia l'uomo segreto di Catarina più ancora di Angelo, ma che ha deciso di non tradirla in quanto ha appreso trattarsi della donna da cui sua madre molti anni prima era stata salvata da un'ingiusta condanna a morte. L'attesa piuttosto lunga prima che il Podestà si decida a porgerle la missiva è dunque per lei ragione di estrema ansia. Tuttavia riesce a controllarsi, e soprattutto l'ultima battuta, prima di avere finalmente in mano la lettera, è citata dai recensori per l'efficacia con cui è reso quanto noi oggi definiremmo “sottotesto”: «Lasciatemi leggere, dunque»¹¹³, dice da attrice consumata, «senza minimamente tradire [...] la propria emozione»¹¹⁴ (secondo «L'Entr'acte», in un modo «ammirevole per naturalezza e verità»¹¹⁵). Quando poi Angelo, assai inquieto, le domanda: «E allora, conoscete la scrittura?»¹¹⁶, l'altra, che in quell'esatto istante scopre d'essere tradita dall'uomo adorato, pur travolta dal dolore, risponde con apparente *non-chalance*: «No, monsignore»¹¹⁷.

Dalla porta dell'oratorio compare Catarina. Sulla soglia si ferma, nel sentire il marito chie-

¹¹¹ *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., t. II, p. 430.

¹¹² Cfr. Granier de Cassagnac, *Angelo Malipieri par M. Victor Hugo*, cit., pp. 38-39.

¹¹³ COPA, p. 116 (III, 3).

¹¹⁴ *Théâtre-Français. Première représentation d'«Angelo, tyran de Padoue»*, cit., p. 218.

¹¹⁵ *Théâtre-Français. «Angelo, tyran de Padoue»*, in «L'Entr'acte», 30.4.1835, p. 2.

¹¹⁶ COPA, p. 116 (III, 3).

¹¹⁷ COPA, p. 116 (III, 3).

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

dere all’Arciprete: «È pronta?». «Pronta a cosa?», chiede lei con un filo di voce, intuendo che qualcosa di grave sta accadendo; e con la stessa freddezza dimostrata nella prima scena dell’atto, lui risponde: «A morire»¹¹⁸.

L’ultimo atto è costituito da tre scene. Nella prima gli spettatori vedono Tisbe vegliare accanto al suo letto, su cui è stato trasportato il corpo di Catarina, apparentemente inanimato, attendendo con «ansia»¹¹⁹ il risveglio. Quindi tira le tende del giaciglio, sicché Catarina resta celata alla vista. Impartiti gli ordini ai due uomini che devono preparare la fuga dei due amanti, Tisbe, «abbandonata, sola, al proprio dolore, [...] si rassegna alla propria sorte, nella dolce idea di aver soddisfatto un voto»¹²⁰. Da una «porta segreta»¹²¹ entra improvvisamente Rodolfo e «avanza pallido, tremante di collera»¹²², poiché crede erroneamente che l’attrice abbia ucciso Catarina; «furioso, gli occhi minacciosi, parla con la mano sul pugnale. Lo spettatore spaventato» – scrive Louis de Maynard - «si attenderebbe dei rimproveri da Tisbe. Nient’affatto. Tisbe è muta, ed è Rodolpho ad andare in collera, è Rodolpho a gridare vendetta»¹²³. Solo dopo un certo tempo Tisbe inizia a parlare, e il recensore della «Chronique de Paris» propone una sorta di sottotesto delle sue azioni e delle sue parole. Scrive infatti che la donna riesce a provare ed esprimere un sentimento di cattiveria verso Catarina, rievocando nella sua memoria il ricordo dell’odio e della gelosia precedentemente avvertiti per lei. Solo così può vantarsi con un tono convincente «di averle dato la morte» ed istigare «la vendetta dell’amante»¹²⁴. La perorazione ottiene l’effetto desiderato, e Rodolfo la colpisce al cuore. I due si trovano all’altezza della terza *costière*, lui «si pone di tre quarti dando le spalle al pubblico, afferra Tisbe con la mano sinistra, e la colpisce con la destra facendole penetrare il pugnale nel lato sinistro»¹²⁵. Immediatamente, proveniente da dietro le tende del baldacchino, si sente la voce di Catarina, che subito, con indosso un leggero vestito bianco, compare «spettinata»¹²⁶ dal fondo; Rodolfo

¹¹⁸ Sembra a Philogène de Caussade che il terzo atto di *Angelo* nella messinscena data alla Comédie sia «troppo melodrammatico» (Philogène de Caussade, *“Angelo, ou le tyran de Padoue”, par M. Victor Hugo*, in «Revue de France», mai-août 1835, pp. 47-49; citazione a p. 47).

¹¹⁹ *Théâtre-Français. Première représentation d’“Angelo, tyran de Padoue”*, cit., p. 218.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Ch[arles] Rabou, *Théâtre Français. “Angelo, tyran de Padoue”, drame en quatre actes, de M. Victor Hugo*, in «Journal de Paris et des départements», 30.4.1835, pp. 1-3; citazione a p. 3.

¹²² R., *Théâtre Français. Première représentation d’“Angelo, tyran de Padoue”, drame en quatre actes et en prose de M. Victor Hugo*, cit., p. 2.

¹²³ Louis de Maynard, *Comédie Française. “Angelo, tyran de Padoue”. Drame en quatre actes par M. Victor Hugo (28 avril)*, in «Le Monde Dramatique», t. I, 9.5.1835, pp. 17-20; citazione a p. 19.

¹²⁴ *Théâtre-Français. Première représentation d’“Angelo, tyran de Padoue”*, cit., p. 218.

¹²⁵ *“Angelo”. Mise en scène*, cit., p. 4.

¹²⁶ *Théâtre-Français. Première représentation d’“Angelo, tyran de Padoue”*, cit., p. 218.

vola verso di lei, la prende tra le braccia, la porta sul davanti della scena, e i due nei loro abbracci, nei loro trasporti, sembrano dimenticare l'universo, quando i gemiti della vittima vengono d'improvviso a ricondurli al mondo esterno.¹²⁷

Commosso, Rodolfo ha il tempo di chiedere all'amata chi l'abbia salvata, e Tisbe di rispondere il famoso «Par moi, pour toi», per poi crollare, morta, ai piedi del crocifisso.

In sintonia con tanti autori romantici francesi, Hugo riconosce l'importanza rivestita dalla scenicità e la sua prerogativa di tradurre attraverso segni visuali e acustici precisi significati, segni che pertanto occorre costruire con cura, controllare, declinare accortamente. Ogni coefficiente scenico, dunque, passa attraverso la supervisione del drammaturgo-allestitore, che naturalmente vuole siano rispettate le sue intenzioni. A tal fine, dirige gli attori (divi compresi), dai quali, pur recependone i suggerimenti quando da lui ritenuti convincenti, pretende disciplina e obbedienza alle proprie indicazioni, e impartisce istruzioni precise riguardo a *décors* e costumi (ma anche – quando e per quanto possibile – relativamente all'illuminazione e allo spazio teatrale). Detto in altri termini, la costruzione dello spettacolo ruota attorno alla sua persona, vero e proprio elemento ordinatore e unificatore, dalla quale tutto dipende.

Che Hugo auspichi una messinscena in cui ideazione e coordinazione dell'apparato materiale gli appartengano ed abbiano come obiettivo l'espressione di una partitura concettuale ed emotiva, è già affermato in un passo tratto da una bella lettera di Hugo a Victor Pavie datata 25 febbraio 1831, dunque di quattro anni precedente la prima di *Angelo*:

Non ho mai desiderato *dirigere* un teatro, ma *possederne* uno. Non voglio essere il direttore di una compagnia, ma il proprietario di un'impresa, il padrone di un laboratorio in cui l'arte si scolpisca in grande stile, e tutto sia sottomesso a me e separato da me, direttore e attori. Vorrei poter impastare e reimpastare l'argilla a mio piacimento, fondere e rifondere la cera, e per farlo occorre che la cera e l'argilla siano mie.¹²⁸

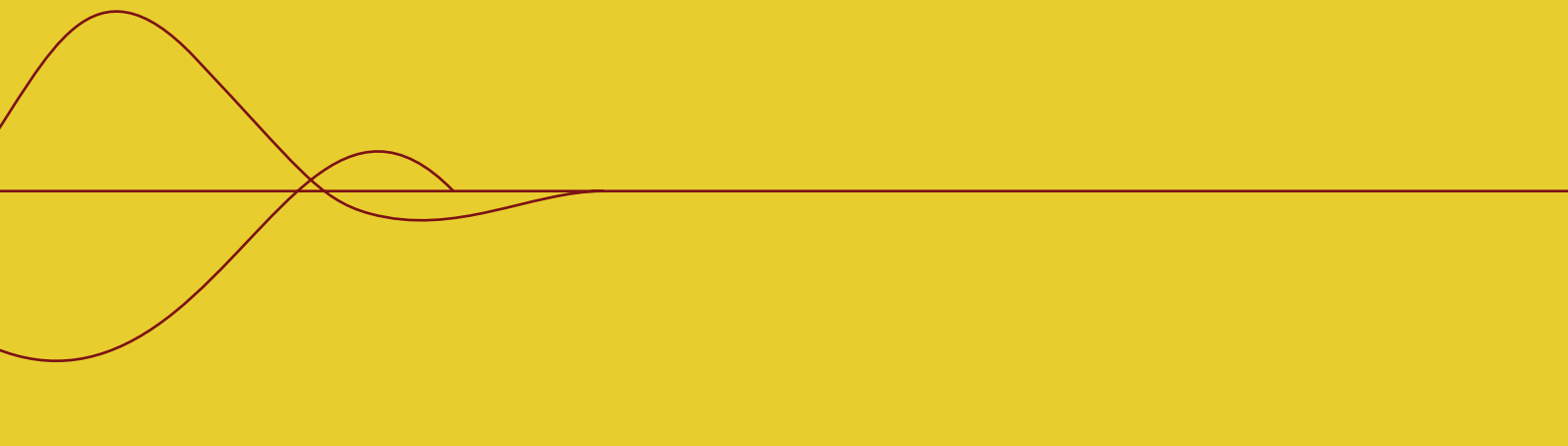
Benché manchi l'esplicitazione chiara che, oltre agli attori, anche scenografi, responsabili dei costumi, addetti all'illuminazione e architetti siano parte integrante dell'«atelier» che dovrebbe far capo al proprietario dell'impresa, ciò implicitamente trapela, sicché si scorge la presenza del concetto dell'allestimento come organismo unitario. Questo *atelier* dovrebbe essere diretto da una sola persona (Hugo stesso) dotata del potere di plasmare e modellare a proprio piacimento la materia di cui è costituito il lavoro e di prendere le decisioni ultime, dunque

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ Victor Hugo, *Correspondances, août 1830 – décembre 1833*, in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, cit., t. IV, pp. 999-1126; citazione a p. 1021.

“ANGELO, TYRAN DE PADOUE”. UN DRAMMA PER DUE PRIMEDONNE (1835)

di realizzarlo secondo una stessa prospettiva capace di esprimersi in tutti i coefficienti scenici, un’idea ribadita probabilmente laddove è precisata l’importanza della *lontananza* del “costruttore” dall’oggetto. Hugo pare sostenere infatti di aspirare a distanziare da sé i vari elementi dello spettacolo al fine di dominarli “dall’alto”, di averne una visione d’assieme, utile a controllarli nel loro complesso, secondo un solo punto di vista. L’opera va dunque edificata *in grande*, cioè considerandola nella sua ampiezza e totalità, ma nel contempo ad essa si deve lavorare con il *cesello*, espressione che allude alla necessità di curarne i particolari minuti. Proprio come avviene nella regia. Non solo. Riferendosi alla messinscena, Hugo parla di *art*, così concependola come un prodotto nobile e dotato di spessore intellettuale ed emotivo: non semplice manufatto materiale, non mero congegno tecnico, ma, appunto, opera d’*arte*. Detto in altri termini, Hugo sa bene che i diversi linguaggi spettacolari “parlano” e che occorre padroneggiarli e forgiarli con attenzione affinché esprimano quanto a lui preme, compito al quale Hugo concretamente ottempera, come è nella natura dei moderni *metteurs en scène*.



Il volume focalizza l'attenzione sulle regie di Victor Hugo, analizzandone alcune particolarmente significative: *Hernani* (Comédie-Française, 1830), *Marion de Lorme* (Porte-Saint-Martin, 1831), *Lucrece Borgia* (Porte-Saint-Martin, 1833), *Angelo, tyran de Padoue* (Comédie-Française, 1835) e, in più, *Le roi s'amuse* (Comédie-Française, 1832), benché la sua messinscena si debba ad un sostituto e, forse non a caso, sia stata un clamoroso insuccesso.

Il presupposto è che in questi e in diversi altri spettacoli d'epoca romantica a Parigi – non solo di Hugo, ma di vari grandi autori francesi – sono ben riconoscibili tutte le caratteristiche che identificano la regia: la conformazione unitaria, la potenza espressiva di ogni coefficiente scenico e la natura di creazione originale. Ciascun capitolo è dedicato ad uno dei lavori prescelti, di cui si analizzano tutte le componenti spettacolari sulla base di una considerevole quantità di fonti. Incrociando le informazioni, è possibile disvelare quanto si nasconde dietro ai segni scenici, ovvero quale sia il significato sotteso alle singole regie esaminate.

Elena Randi è professore ordinario di Discipline dello Spettacolo all'Università di Bologna.

Risultano preminenti, tra i suoi scritti, le monografie dedicate a François Delsarte. È una specialista della spettacolarità e della drammaturgia romantiche, a cui ha dedicato diversi volumi, fra i quali *Il teatro romantico* (Laterza 2016), *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas* (edizioni di Pagina, 2009), *Percorsi della drammaturgia romantica* (UTET, 2006). Ha inoltre curato l'edizione critica complanare di Hugo, *Angelo, tyran de Padoue* (Le Lettere, 2012).