

Victor Hugo and the *fou du roi*: Variations on a Type

Giovanna Bellati
giovanna.bellati@unimo.it

In the Victorian theatre the buffoon is a central character for more than one reason. He contributes to the historical contextualization of the drama and to that principle of historical reconstruction, which is essential to the romantic theatre. Moreover, this character is part of that search for spectacularity, which is equally one of the most relevant aspects of Hugo's theatre. Finally, the buffoon is also one of the most typical incarnations of the grotesque, which is a fundamental principle of Hugo's theatrical poetics. This paper realizes a transversal and comparative reading of some of Hugo's dramas (*Cromwell*, *Marion Delorme*, *Le roi s'amuse*), with the aim of reconstructing an overall picture of the dramatic type of the buffoon and its evolution, also showing its effects in the work of Verdi.

Victor Hugo e il *fou du roi*: Variations on a Type

Giovanna Bellati
giovanna.bellati@unimo.it

Nel teatro vittorhughiano il buffone è personaggio centrale a più di un titolo: partecipa alla contestualizzazione storica del dramma e a quel principio di ricostruzione storica che è basilare nel teatro romantico, rientra in quella ricerca della spettacolarità che è ugualmente un aspetto tra i più rilevanti del teatro di Hugo, ed è inoltre una delle incarnazioni più tipiche del grottesco, principio teorico fondante della sua poetica teatrale.

Il contributo propone una lettura trasversale e comparativa di alcuni drammi (*Cromwell*, *Marion Delorme*, *Le roi s'amuse*), allo scopo di ricostruire un quadro d'insieme relativamente a questo tipo drammatico e alla sua evoluzione, mostrandone anche le ricadute nell'opera verdiana.

Victor Hugo e il *fou du roi*: variazioni su un tipo

Giovanna Bellati

giovanna.bellati@unimo.it

Il *fou*, o buffone di corte, è una figura che sollecita in modo particolare la fantasia e la sensibilità romantica e che appare sotto una molteplicità di forme nel teatro di Victor Hugo, benché soprattutto nella fase iniziale della sua produzione per la scena¹. Certamente la singolare creazione di Triboulet nel *Roi s'amuse* è quella che ha sempre maggiormente attirato l'attenzione degli studiosi, eppure essa può considerarsi una sorta di punto di arrivo, quasi di apoteosi nell'utilizzo di questo tipo drammatico, che Hugo aveva già messo in scena precedentemente e sul quale non tornerà quasi più dopo il *Roi s'amuse*, come se considerasse di averne esaurito le potenzialità². La presenza e l'evoluzione del *fou* meritano di essere analizzate e messe in luce, perché si tratta di un personaggio che riunisce e focalizza molte delle valenze più originali del teatro di Hugo, dei concetti fondanti della sua poetica e degli aspetti più appariscenti delle sue *pièces*. La sua centralità si riconosce almeno a tre livelli significativi della drammaturgia hughiana. In primo luogo, il *fou*

¹ A parte le opere teatrali di Hugo di cui tratteremo nel presente studio, va ricordato anche il suo romanzo *Bug-Jargal*, come pure *Les deux fous* di Paul Lacroix, riconosciuto come una fonte del *Roi s'amuse* da Anne Ubersfeld e da Françoise Lambert (A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Etude sur le théâtre de Hugo*, Corti, Paris 2001, p. 118 sgg.; F. Lambert, *Le manuscrit du Roi s'amuse*, Presses de l'Université de Besançon, Paris 1966); pubblicato una prima volta nel 1830, questo romanzo fu poi riedito nel 1837, preceduto da un'ampia introduzione intitolata *Essai historique sur les fous des rois de France*. Negli anni a seguire la figura di Triboulet ispirò ancora romanzieri (come Michel Zévaco, Clément Vautel, Pierre Viaud, e molto recentemente anche Francis Perrin in *Le bouffon des rois*), musicisti (non solo Verdi, ma, ad esempio, anche Léo Delibes, che nel 1882 compose le danze che accompagnarono la ripresa del *Roi s'amuse*). Il nome di Triboulet si ritrova anche nei titoli di pubblicazioni giornalistiche, generalmente a sfondo satirico, come *Triboulet. Journal en chansons, rédigé par Charles Le Page*, mensile fondato nel marzo del 1843, o *La Flèche de Triboulet: revue satirique et littéraire*, all'inizio del XX secolo. La figura del buffone deforme ritorna anche nel celebre romanzo di cappa e spada di Paul Féval *Le bossu* (1857), anche se in questo caso la sua presenza è solo il frutto di un travestimento del protagonista.

² Hugo riprenderà il personaggio del buffone nell'ultima sua opera teatrale, *Torquemada*, oggi inclusa nella raccolta del *Théâtre en liberté* (a cura di A. Laster, Gallimard, Paris 2002); un'analisi del ruolo del buffone in *Torquemada*, anche in un'ottica di comparazione con gli altri *fous* vittorhughiani, e come continuazione e completamento del presente contributo, si potrà trovare nel nostro "Le dernier bouffon hugolien dans le *Théâtre en liberté*", di prossima pubblicazione in *Tout le talent d'écrire ne consiste après tout que dans le choix des mots. Mélanges d'études pour Giuseppe Bernardelli*, Peter Lang.

partecipa alla contestualizzazione storica del dramma, a quel principio della ricostruzione o dell'evocazione storica che in esso è basilare: il buffone è personaggio che appare come immediatamente rappresentativo di un'epoca (il tardo Medioevo o il Rinascimento, le più frequenti nel teatro di Hugo³) e di un ambiente, cioè la corte. In secondo luogo esso rientra in quella ricerca della spettacolarità che ugualmente appare come un dato di fondo del dramma di Hugo: il buffone significa quasi sempre (rare sono le eccezioni) un costume e degli accessori scenici pittoreschi, in alcuni casi attira lo sguardo per la sua deformità fisica, quindi nel complesso è un personaggio che riunisce elementi di quel linguaggio scenico, che va oltre il testo e la parola, che Hugo ha in buona parte sfruttato. Da ultimo, il *fou* è una delle incarnazioni più perspicue del grottesco in Hugo, cioè della componente più innovativa della sua drammaturgia e, più in generale, della sua produzione letteraria.

Cromwell

L'interesse di Hugo per il buffone, o per figure simili, sembra sia stato abbastanza precoce; in parte fu anche di origine autobiografica, se si pensa alla curiosità che il piccolo Victor, scolaro in un collegio di Madrid, dimostra per un inserviente chiamato *Corcova*, che aveva il compito di svegliare i collegiali al mattino⁴.

³ Il XVI e il XVII secolo costituiscono lo sfondo storico di tutti i drammi di Hugo appartenenti alla prima fase della sua carriera, con l'unica eccezione dei *Burgraves*, di ambientazione medioevale. Nelle *pièces* del *Théâtre en liberté*, scritte durante l'esilio, è invece soprattutto rappresentata la contemporaneità, pur con diverse eccezioni, fra le quali, appunto, *Torquemada*, ambientata nel XV secolo.

⁴ La testimonianza, riconosciuta anche da Anne Ubersfeld e da Françoise Lambert, proviene da *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, tome I, Librairie Internationale, Paris 1863, pp. 192-193: «Le lendemain matin, à cinq heures, ils furent réveillés par trois coups frappés sur le bois de leur lit. Ils ouvrirent les yeux et virent un bossu, rouge de visage, les cheveux tortillés, vêtu d'une veste de laine rouge, d'une culotte de pluche bleue, de bas jaunes et souliers couleur cuir de Russie. Cet arc-en-ciel les fit rire et ils furent presque consolés. Cet éveilleur était le souffre-douleur des élèves. Lorsqu'ils étaient mécontents de lui, ils l'appelaient durement *Corcova* (bosse). Quand il avait bien fait son service et qu'ils voulaient lui être bons, ils l'appelaient *Corcovita* (petite bosse). Le pauvre homme riait; peut-être s'était-il habitué à sa difformité; peut-être en souffrait-il au fond et n'osait-il pas se fâcher de peur de perdre sa place. Eugène et Victor se mêlèrent bientôt à ces plaisanteries, et, pour remercier leur valet de chambre, lui donnèrent aussi, avec la grâce cruelle de l'enfance, son petit nom. M. Victor Hugo s'en est repenti plus d'une fois depuis, et Corcovita n'a pas été étranger à l'idée qui lui a fait faire Triboulet et Quasimodo».

Nelle prime opere teatrali di Hugo il buffone occupa chiaramente un posto di rilievo: nella sua prima *pièce*, *Cromwell*, del 1827⁵ (che non è fra le più note e fu sempre poco rappresentata) il personaggio appare addirittura quadruplicato. I quattro *fous* di *Cromwell*, pur distinguendosi per alcune caratteristiche esteriori più che altro legate ai costumi e agli accessori che li completano, formano un gruppo sostanzialmente non differenziato, quasi un unico personaggio che si riflette in quattro immagini analoghe⁶. Nel complesso la numerosità non ha dunque lo scopo di dar luogo a declinazioni diverse di uno stesso tipo: la quadruplicazione del *fou* sembra piuttosto far leva sull'amplificazione, il *grossissement*, corrispondendo quindi a un'esaltazione del bizzarro e del grottesco. Tale aspetto collima, fra l'altro, con una caratteristica generale di *Cromwell*, dramma giudicato non rappresentabile proprio a causa del numero esorbitante di personaggi in scena.

In *Cromwell* la rilevanza del personaggio del buffone è sottolineata dal fatto che esso dà il titolo a uno dei cinque atti che formano il dramma. Nell'ordine i titoli sono: *Les conjurés*, *Les espions*, *Les fous*, *La sentinelle*, *Les ouvriers*; essi rimandano ad alcuni momenti cardine dell'azione, agli snodi drammatici della trama⁷, oppure a personaggi-chiave, a categorizzazioni dell'umanità nell'universo hughiano: i congiurati, le spie sono associati ai grandi temi e alle istanze ideologiche della denuncia della tirannia, della rivolta contro il potere, del tradimento, dell'insidia che si cela nei rapporti umani, mentre il titolo

⁵ Le opere teatrali di Hugo si possono leggere nel *Théâtre complet*, a cura di J. Méléze e di J.-J. Thierry, Gallimard, Paris 1964. Sul buffone vittorhughiano, oltre al già citato volume di Anne Ubersfeld, si potrà vedere il capitolo "Le bouffon de cour" in M. Prévost, *Rictus romantiques. Politiques du rire chez Victor Hugo*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal 2002, pp. 123-153. Altri studi sono dedicati soprattutto al *Roi s'amuse*: P. Ronzeaud, "Du 'plaisant' burlesque au bouffon 'grotesque': Scarron/Hugo", in R. Galli Pellegrini, I. Merello, F. Robello, S. Poli (a cura di), *La Guirlande de Cecilia*, Schena, Fasano 1996, pp. 317-332; G. Iotti, "Le metamorfosi di Triboulet", in M. Streiff Moretti, M. Revol Cappelletti, O. Martinez (a cura di), *Il senso del nonsense*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1994, pp. 295-312; Ch. Mazouer, "Le tragique dans *Le roi s'amuse* et *Lucrèce Borgia*", *Revue française d'histoire du livre*, 58-59, 1988, pp. 237-255. Sul grottesco in Hugo, oltre ad alcuni contributi reperibili sul sito del Groupe Hugo, rimandiamo alla traduzione commentata della *Préface* di *Cromwell* pubblicata da Maddalena Mazzocut-Mis, in V. Hugo, *Sul grottesco* (1827), tr. it. di M. Mazzocut-Mis, Guerini, Milano 1990.

⁶ Un contributo recentissimo allo studio dei *fous* di *Cromwell* è costituito dalla comunicazione di Noémi Carrique, "Les bouffons du roi manqué. Rôle des quatre fous dans *Cromwell*", presentata al convegno *Le Faiseur* d'Honoré de Balzac et *Cromwell* de Victor Hugo, Université Paris-Diderot, 5 ottobre 2013, e pubblicata sul sito del Groupe Hugo; non ci troviamo completamente d'accordo sulle argomentazioni addotte dall'autrice, in particolare per dimostrare che i quattro *fous* avrebbero un ruolo attivo nel dramma.

⁷ I titoli che evocano i congiurati o le spie annunciano il complotto contro il protagonista, mentre *La sentinelle*, il titolo apparentemente più anodino, indica in realtà il travestimento sotto il quale si nasconde *Cromwell* per smascherare i congiurati.

dell'ultimo atto rimanda al tentativo di mettere in scena il popolo, che Hugo riprenderà anche in altri drammi, come in *Marion Delorme*⁸. Il fatto che il terzo atto abbia come titolo *Les fous* segnala quindi il buffone come categoria umana a pieno titolo, oltre che come una delle chiavi di lettura del dramma.

Il dialogo che ha luogo fra i quattro buffoni al loro ingresso in scena rivela la valenza e la funzione che vengono attribuite loro nel dramma: i *fous* formano un gruppo globalmente indistinto, che costituisce una sorta di coro ai margini dell'azione; la loro entrata corrisponde a un'interruzione dell'azione, a una pausa dedicata a una specie di sintesi commentata dei fatti già avvenuti o imminenti, come pure a un'introduzione del *divertissement*, dell'elemento comico nel tessuto del dramma: in ogni caso l'ingresso dei *fous* crea una rottura della linearità da più punti di vista. Si delinea inoltre quello che sarà il loro ruolo nella *pièce*: essere testimoni degli avvenimenti che ne costituiscono la trama; essi sono a conoscenza di tutto, sono occhi, orecchie, mani a cui nulla sfugge, che si impadroniscono di ogni dettaglio relativo al contesto drammatico. Questa loro onnipresenza e onniscienza si accompagna però a un'estraneità totale nei riguardi dell'azione: il *fou* osserva e commenta, può anche ridere malignamente delle avventure alle quali assiste, ma non vi partecipa⁹.

Da qui le due associazioni che Hugo, più o meno palesemente, suggerisce: la prima, forse la più scontata, è quella fra il buffone e il re stesso, in un rovesciamento dei ruoli che è già tipico della dimensione carnevalesca alla quale il buffone può facilmente venire accostato. Nel *mundus inversus* che comunemente era quello del carnevale, ma che più drammaticamente può essere anche quello del teatro del mondo, i ruoli non sono mai definiti una volta per tutte e possono essere soggetti all'ambiguità sinistra dello scambio, della mutevolezza infinita generatrice del dubbio, dove chi inganna è in realtà ingannato,

⁸ In entrambi i drammi l'apparizione degli *ouvriers*, collocata all'inizio del quinto atto, è associata a un'immagine di morte, o per meglio dire di teatralizzazione della morte. In *Marion Delorme* gli operai abbattono un muro per permettere il passaggio della lettiga di Richelieu che verrà ad assistere alla esecuzione di due condannati. In *Cromwell* gli operai allestiscono la sala per la cerimonia d'incoronazione del Lord protettore, nel contempo rievocando la notte in cui, otto anni prima, avevano eretto il patibolo sul quale era stato decapitato il re Carlo I; il trono che ora costruiscono appare come un secondo patibolo, dove non si consuma il sacrificio del re, ma quello del popolo: «C'était le tour de Charle; aujourd'hui c'est le nôtre».

⁹ Si può vedere un'eccezione nell'intervento di Gramadoch nella decima scena del quinto atto, nella quale il buffone sfida comicamente a duello il Campione d'Inghilterra: si tratta però di una breve scena di transizione, che non ha una vera incidenza sull'azione.

chi esercita il potere ne è di fatto lo schiavo, chi si crede dominatore è beffeggiato: perciò il buffone, la cui esistenza non ha altro scopo che far ridere il re, è in realtà colui che sa più di tutti gli altri, è il vero saggio, mentre è il re ad apparire come l'unico vero *fou*¹⁰, che diviene oggetto di derisione: «Il nous croit ses jouets, pauvre homme! il est le nôtre». L'inversione tra il *fou* e il *roi* può rivelare una matrice shakespeariana, in particolare se si pensa alla relazione fra il re e il buffone nel *King Lear*.

La seconda associazione di cui il buffone è uno degli elementi, trova invece il suo polo corrispondente nell'extra-scena: il buffone è testimone passivo di un dramma che egli guarda recitare divertendosi ma senza prendervi parte, è una presenza costante che rimane però sempre nell'ombra, ed è a conoscenza di fatti che altri personaggi ignorano. Non è impossibile riconoscere, in questi aspetti del dramma, un'assimilazione con lo spettatore, che, già evidente nell'atto terzo, è resa ancora più trasparente in alcune scene successive, come nella seconda del quarto atto: al punto culminante dell'azione, i buffoni entrano in scena unicamente per nascondersi e guardare; nelle battute che essi si scambiano, le allusioni agli attori, al costo del biglietto, al loro ingresso nel momento in cui lo spettacolo sta per cominciare, sono tutti elementi attraverso i quali Hugo fornisce la chiave per l'interpretazione di questa seconda valenza legata al personaggio del buffone¹¹.

Privo di un'identità specifica, estraneo all'azione, il buffone in *Cromwell* appare soprattutto come uno sguardo sulla scena del mondo, sulle vicende in gioco: è l'occhio che osserva, la voce che commenta, l'incarnazione dello sberleffo rivolto al potere; tramite questo suo valore simbolico egli sottolinea l'incertezza e l'instabilità di una realtà sfuggente, che è tragica e ridicola al tempo stesso, e la sua maliziosa equiparazione con lo spettatore può richiamare l'eterna metafora del teatro come vita e della vita come teatro.

¹⁰ Di difficile resa in italiano, il gioco di parole (del quale Hugo usa ed abusa) legato al sostantivo *fou* si regge sulla sua polisemia nella lingua francese, in cui significa "pazzo" oltre che "buffone di corte".

¹¹ «Gramadoch: Cachons-nous là tous. [...]

(bas à ses camarades): Du drame sur ce point l'action se concentre. / D'ici nous verrons tout.

Trick (bas): Il faudrait l'œil d'un clerc. / Voir? dans le four du diable il fait vraiment plus clair!

Elespuru (bas): Les acteurs, quels qu'ils soient, s'ils trouvaient là nos faces, / Nous feraient un peu cher payer le prix des places.

Gramadoch (bas): Nous arrivons à temps. On n'a pas commencé.

Giraff (bas): Or ça, vous tairez-vous!».

Marion Delorme

In *Marion Delorme* troviamo la seconda rappresentazione del buffone vittorhughiano: composto due anni dopo *Cromwell*, nel 1829, questo dramma fu però bloccato dalla censura e venne presentato al pubblico solo nel 1831, sulla scena della Porte Saint-Martin. Questa volta il buffone è un personaggio più chiaramente delineato, sia psicologicamente che drammaticamente, pur rimanendo confinato a un ruolo nettamente secondario. La sua peculiarità è di essere, da ogni punto di vista, un buffone per antitesi: visivamente ha caratteristiche del tutto anomale, il suo abbigliamento è nero, e in genere nel suo aspetto esteriore non v'è niente in comune con quello classico del *fou*; anche la sua tendenza a rimanere in disparte, immobile e silenzioso, è contraria all'agitazione e alla loquacità che sono normalmente appannaggio del buffone di corte. Psicologicamente egli appare soprattutto come una sorta di profeta di sventura, ossessionato dall'immagine della morte violenta; preoccupato di mettere in guardia i presenti contro il rischio di una fine tragica, ispira paura e inquietudine a coloro che avvicina.

L'Angely (questo è il suo nome, che fu effettivamente quello di un buffone storico¹²) è dunque un personaggio costruito come una sorta di ossimoro vivente: il buffone lugubre, al servizio di un re – Luigi XIII – del quale la tradizione tramanda la figura triste, ossessionata dai sensi di colpa, incapace di autorità. Egli non è però un personaggio statico come i buffoni di *Cromwell*, che appaiono identici a se stessi dall'inizio alla fine del dramma, ma si costruisce anche nell'evolversi dell'azione: quando il protagonista, Didier, viene sfidato a duello, L'Angely gli presta la sua spada e, pur non rinunciando ad esercitare il proprio spirito macabro, pronuncia parole che sono quelle di un gentiluomo che stima il coraggio e l'onore. Questa figura, che esce totalmente dagli schemi del *fou* tradizionale per rivestire i panni del filosofo scettico, nel corso dell'azione si rivela come un personaggio nobile,

¹² L'Angély fu l'ultimo buffone della corte di Francia, vissuto ai tempi della giovinezza di Luigi XIV. Per una trattazione storica del personaggio del buffone si potrà far riferimento al saggio di A. Stegmann "Sur quelques aspects des fous en titre d'office dans la France du XVI^e siècle", in *Folie et déraison à la Renaissance*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 1976, pp. 53-68, come pure al volume di M. Lever, *Le sceptre et la marotte: histoire des fous de la cour*, Fayard, Paris 1983.

capace di denunciare Richelieu e i costumi della corte, di esprimere sentimenti elevati e aristocratici, pur tenendosi nell'ombra.

Il momento in cui si compie e si perfeziona la sua creazione è la scena conclusiva del quarto atto, nella quale Hugo mette a confronto il re e il buffone. Quest'ultimo appare ancora, in un primo tempo, come una sorta di funerea controfigura, che alla richiesta del re di distoglierlo dalla sua amarezza infondendogli un po' di allegria, risponde con sentenze come: «l'uomo è un soffio effimero», «meglio essere nella tomba che in questo mondo», «essere morti o non essere nati è la sola felicità». Il re, riconoscendo la propria incapacità a ridere, che svuota di senso la professione e l'esistenza stessa del buffone di corte, gli rivolge la domanda fatidica: «A che ti serve dunque vivere?». A questo punto del dialogo, per un breve momento, il buffone si trova al centro della focalizzazione: il re lo definisce «grelot faussé» (sonaglio rotto, stonato), «pantin qu'on jette et qu'on ramasse» (burattino che si getta via e si raccoglie), il cui riso è ridotto a una smorfia, e alla domanda: «Cosa fai sulla terra? Perché vivi?» il buffone risponde: «Vivo per curiosità»¹³.

Questa risposta indurrebbe quindi, come era stato per i *fous* di Cromwell, a vedere nel buffone unicamente una sorta di testimone delle umane vicende: anche se con atteggiamento diverso – all'ilarità crudele dei *fous* di Cromwell succede infatti la malinconia tetra dell'Angely – il buffone appare comunque ancora come un testimone disincantato che non si mescola all'azione, ma si limita ad osservare e a commentare. In realtà da questo momento in poi il personaggio dell'Angely si trasforma e assume contorni diversi: spronando il re a liberarsi dall'autorità del suo ministro Richelieu, che lo ha completamente esautorato, lo spinge a concedere la grazia a due condannati, uno dei quali è il protagonista Didier. Di fronte all'esitazione del re, L'Angely giunge fino a mettere a rischio la propria vita, riuscendo ad ottenere ciò che chiede: è superata quindi la passività, l'estraneità all'azione del buffone, che da spettatore sostanzialmente indifferente al destino dei suoi simili, si trasforma in un personaggio che assume un ruolo attivo nello sviluppo

¹³ «Le Roi: Et comment veux-tu donc que je rie? / (se rapprochant du fou): Car avec moi, vois-tu? tu perds ta peine. A quoi / Te sert de vivre donc? Beau métier! fou de Roi! / Grelot faussé, pantin qu'on jette et qu'on ramasse, / Dont le rire vieilli n'est plus qu'une grimace! / Que fais-tu sur la terre, à jouer arrêté? / Pourquoi vis-tu!

L'Angely: Je vis par curiosité»

della trama. In questo suo tentativo di deviare il corso dell'azione, orientandola secondo un ideale di giustizia per il quale mette a repentaglio la sua stessa vita, il buffone lugubre sembra addirittura confutare la propria visione di un universo dominato dalla morte come solo rimedio al male di vivere, operando invece a favore della vita e della salvezza di due innocenti.

Il buffone è quindi un personaggio che evolve, si trasforma passando dall'inazione all'azione, e agendo secondo una morale che lo induce ad opporsi ai potenti, seppur con l'astuzia anziché con la forza: egli non appare più come il personaggio statico e monolitico che era in *Cromwell*, ma come una figura psicologicamente complessa e dinamica dal punto di vista drammatico. Pur rimanendo un ruolo del tutto secondario, il buffone entra a far parte della sfera dell'eroe, agendo con nobiltà ed elevatezza di intenti, e come l'eroe sarà uno sconfitto: infatti la grazia da lui faticosamente ottenuta sarà revocata, e i due condannati saranno comunque giustiziati.

Con *L'Angely* Hugo crea inoltre una nuova forma di grottesco, nel quale la comicità è poco presente — o lo è in una forma insolita — e che si disegna piuttosto in un rapporto di antinomia rispetto al grottesco comico: il *fou noir*¹⁴, sorta di rovesciamento del personaggio del buffone, mostra il vero volto del grottesco vittorhughiano, che è quello oscuro, espressione di un dissidio destinato a sfociare nella tragedia. Esso costituisce quindi una tappa verso la creazione del grottesco totalmente tragico che sarà quello di Triboulet, e che già prima era stato, benché in un contesto letterario diverso, quello di Quasimodo in *Notre-Dame de Paris*.

Non per questo però Hugo rinuncia – o almeno non ancora – alla rappresentazione della comicità grottesca. In *Marion Delorme* si può notare un personaggio – di rilevanza ancora inferiore rispetto all'Angely, quasi una semplice comparsa – che entra in scena nel terzo atto, nel momento più movimentato e pittoresco dell'azione, che vede la messa in scena di una compagnia di attori presso la quale si nascondono i due protagonisti, Marion e Didier.

¹⁴ Si noti comunque che, da un punto di vista meramente visivo, tale tipologia non costituisce una novità assoluta, perché anche uno dei *fous* di *Cromwell*, Elespuru, portava un costume nero.

Uno degli attori di questa *troupe* risponde al nome di *Le Gracieux*¹⁵, che lo indica come colui al quale nel repertorio è affidato il ruolo del buffone, del servo astuto, ruolo che egli ha assunto anche nella vita, come appare nelle situazioni che lo vedono in azione. Fin dalla sua entrata in scena il Gracieux è descritto come basso di statura e gobbo, e sarà poi mostrato nell'atto di stuzzicare e provocare gli astanti, cantando strofette satiriche che prendono di mira i potenti: tutte queste caratteristiche rimandano dunque a quelle del *fou* tradizionale, fisicamente deforme e costituzionalmente dedito a raccontare o mettere in atto burle, talora anche crudeli; si tratta di aspetti che confluiranno nel personaggio di Triboulet come suoi tratti costitutivi.

In *Marion Delorme* Hugo procede quindi, in un certo senso, a uno sdoppiamento del personaggio del buffone e, di conseguenza, alla creazione di una sorta di dualismo in seno al grottesco: da un lato si staglia il grottesco malinconico dell'Angely, filosofo scettico, nero profeta di morte, ma anche personaggio di animo elevato, capace di azioni generose, con il quale ha inizio il processo di nobilitazione del buffone. Dall'altra parte si mantiene il grottesco comico nel Gracieux, sorta di *mise en abyme* del buffone, del quale questo personaggio ha l'aspetto esteriore più tipico, contraddistinto dalla deformità, e la psicologia caratterizzata da trivialità, furbizia, tendenza alla provocazione e alla truffa. Figura totalmente marginale, il Gracieux sembra più che altro introdotto per rispettare il principio teorico (ben chiaro nella *Préface* di *Cromwell*) del grottesco usato come mezzo di contrasto, presente in un angolo del quadro allo scopo di ricordare al proprio opposto, il Bello, la sua funzione di prevalenza:

Il est vrai qu'à l'époque où nous venons de nous arrêter, la prédominance du grotesque sur le sublime, dans les lettres, est vivement marquée. Mais c'est une fièvre de réaction, une ardeur de nouveauté qui passe; c'est un premier flot qui se retire peu à peu. Le type du beau reprendra bientôt son rôle et son droit, qui n'est pas d'exclure l'autre principe, mais de prévaloir sur lui. Il est temps que le grotesque se contente d'avoir un coin du tableau dans les fresques royales de Murillo, dans les pages sacrées de Véronèse, d'être mêlé aux deux admirables *Jugements derniers* dont s'enorgueilliront les arts, à cette scène de ravissement et d'horreur dont Michel-

¹⁵ Ancora una volta appare un'origine ispanica nel nome di questo personaggio, che deriva da quello del *Gracioso* del teatro spagnolo, al quale il *fou* può essere accostato per diversi aspetti.

Ange enrichira le Vatican, à ces effrayantes chutes d'hommes que Rubens précipitera le long des voûtes de la cathédrale d'Anvers.¹⁶

Le roi s'amuse

Dopo *Marion Delorme*, *Hernani*, scritto e messo in scena nel 1830, lascia poco spazio al grottesco, che invece ritorna in grande stile due anni dopo, con *Le roi s'amuse*: rappresentata alla Comédie-Française il 22 novembre 1832, la *pièce* viene subito sospesa con l'accusa di immoralità, e sarà rimessa in programmazione solo cinquant'anni dopo, ma sempre con scarso successo. Di fatto, non si può che sottoscrivere la ben nota affermazione secondo la quale la fama del *Roi s'amuse* è dovuta a Verdi e a *Rigoletto*.

Triboulet, il buffone di Francesco I e protagonista del *Roi s'amuse*, appare immediatamente come una sintesi delle precedenti creazioni e un punto di arrivo nell'evoluzione del *fou* vittorhughiano. La progressiva riduzione del numero dei *fous* sembra inversamente proporzionale alla loro rilevanza scenica: i quattro buffoni di *Cromwell*, come anche il Gracieux di *Marion Delorme*, sono personaggi ai margini dell'azione, dotati di una valenza simbolica più che realmente drammatica; L'Angely, pur rimanendo al livello di personaggio secondario, ha contorni più precisi e individualizzati, una presenza scenica più consistente ed è coinvolto nell'azione; ma Triboulet è protagonista assoluto: per complessità psicologica, presenza in scena e funzionalità drammatica, egli rimane uno dei personaggi di maggior rilievo del teatro di Hugo.

Triboulet appare come una somma delle diverse componenti che erano entrate nella creazione dei precedenti *fous* di Hugo: la componente visiva, nei tratti della deformità e del pittoresco legato al costume; la componente sociale, poiché lo spazio vitale del buffone è la corte, la festa, dove egli interagisce con le alte sfere della società, con il potere assoluto; la componente morale: Triboulet, strumento di distrazione per il re, è caratterizzato dalla comicità, dalla verbosità, dalla tendenza a una satira facile e triviale, non esente da malignità. Quest'ultimo aspetto risulta essenziale non solo psicologicamente, in quanto

¹⁶ V. Hugo, *Théâtre complet*, cit., vol. I, p. 422.

concorre a definire il carattere del personaggio, ma anche dal punto di vista drammatico, perché è l'elemento che innesca l'azione.

Nel primo atto Triboulet è mostrato come coinvolto in una rete di rapporti umani che si reggono sulla derisione e la crudeltà vicendevoli, sulla sofferenza inflitta agli altri e personalmente vissuta: come suggerisce il suo stesso nome¹⁷, egli è mostrato nel ruolo di tormentatore e nel contempo di vittima dell'ambiente in cui vive.

Sintesi della tripla caratterizzazione sulla quale Hugo costruisce il personaggio del *fou*, Triboulet nello stesso tempo la supera, collocandosi in una dimensione di complessità del tutto nuova. Ognuna delle tre componenti è infatti progressivamente accostata al suo contrario e quindi sostanzialmente negata: lo spazio sociale della corte, della festa è sostituito dal contesto privato, domestico, dove il buffone è mostrato nella sua relazione affettiva con la figlia Blanche; dal punto di vista morale, la comicità, la buffoneria, la malignità sono interamente annullate, tralasciate dal sentimento dell'amore paterno, vissuto come passione totalizzante alla maniera romantica. Anche sotto l'aspetto visivo Triboulet si trasforma dal secondo atto in poi: il suo costume è sostituito da un semplice mantello, e quando gli attributi buffoneschi ricompariranno nella scena con i cortigiani del terzo atto, essi creeranno soprattutto un effetto tragico per contrasto; perfino la deformità fisica sembrerà, a un certo punto, quasi neutralizzata nella vendetta, nel potere che il buffone eserciterà – o crederà di esercitare – sul re.

Triboulet è quindi per eccellenza un personaggio doppio, nel quale la componente grottesca dissimula la sublime, spostando progressivamente la *pièce* e il suo protagonista verso la dimensione del tragico. La tragicità di Triboulet trova la sua origine nel fatto che il personaggio deroga dalla sua tipologia – come era stato per Quasimodo – perché ama; interiormente dominato da una passione assoluta, il *fou* si avvicina progressivamente allo spazio psicologico e funzionale dell'eroe romantico alla maniera di Hugo, paria della società, in lotta da solo contro tutti, vittima di un male che gli viene insieme dalla natura, dalla società, dal fato, ma soprattutto (e questo è forse il suo tratto più tipico) funesto a se stesso e a chi ama.

¹⁷ *Triboulet* deriva dall'antico francese *triboler*, tra i cui significati figurano quelli di "affliggere, tormentare", come per l'italiano "tribolare"; oggi il verbo si trova ancora nella forma *tribouiller* o *tribouler*, classificata come popolare o arcaica.

Da *Cromwell* a *Marion Delorme* fino al *Roi s'amuse*, la figura del *fou du roi* non cessa di evolvere sia dal punto di vista della presenza scenica che della psicologia e del ruolo drammatico che assume. Dall'ipertrofizzazione della prima opera al dualismo di *Marion Delorme*, fino all'unicità di Triboulet, il buffone si arricchisce in termini di spessore psicologico e di funzionalità drammatica; la sua presenza costante nelle prime *pièces* della carriera teatrale di Hugo è testimonianza di un interesse dell'autore, che si mantiene vivo nel tempo, nei confronti di una tipologia drammatica che costituisce una delle rappresentazioni più perspicue della sua concezione del grottesco. Benché nei drammi successivi al *Roi s'amuse*, fino all'abbandono delle scene da parte di Hugo, il personaggio del *fou* non sia più riproposto, esso sarà destinato a ritornare in vita nella seconda stagione del teatro hughiano, quella dell'esilio (particolarmente in *Torquemada*, dramma composto nel 1869), a dimostrazione di un estremo ritorno di interesse del poeta per questa figura.

Da un punto di vista psicologico, da *Cromwell* al *Roi s'amuse* il buffone subisce un evidente processo di umanizzazione: se i *fous* di *Cromwell*, privi di qualunque forma di interiorità, hanno essenzialmente un valore simbolico, in *Marion Delorme* L'Angely ha già acquisito una qualche forma di complessità e di spessore psicologico che lo distinguono dai suoi predecessori, mentre in Triboulet si può riconoscere un personaggio a tutto tondo, oltre che una creazione originale e ardita per il teatro dell'epoca. Anche la funzione drammatica del buffone è destinata a modificarsi e ad arricchirsi nel tempo, muovendosi fra una passività più o meno totale e una centralità che lo vede assumere, in concomitanza, i caratteri dell'eroe secondo la concezione vittorhughiana.

In ogni caso, sia che il buffone divenga protagonista, sia che il suo ruolo rimanga secondario, il suo coinvolgimento nell'azione è sempre destinato al fallimento, quando non è addirittura controproducente: L'Angely ottiene una grazia che sarà subito revocata, in *Torquemada* il buffone Gucho sarà, seppure involontariamente, la causa della morte dei due giovani innamorati, e la vendetta di Triboulet non solo non punirà i corrotti, ma si ritorcerà addirittura sugli innocenti: il *fou* che tenta di agire per una causa più o meno giusta, uscendo dalla sua sfera, dal suo spazio vitale di marionetta al servizio del divertimento dei potenti, non solo non riesce neppure a scalfire la tracotanza e l'implacabilità di questi

ultimi, ma è anche sempre fatalmente ricondotto all'inutilità che gli compete, oppure è votato alla fine tragica.

Rigoletto

Non sappiamo in quali circostanze e per quale tramite Verdi sia venuto a conoscenza del testo del *Roi s'amuse*, ma alcune ormai celebri lettere indirizzate a Francesco Maria Piave¹⁸ dimostrano il suo vivo e tenace interesse per questo dramma, che è all'origine del libretto di *Rigoletto*, da lui strenuamente difeso contro le numerose critiche e richieste di modifica avanzate dalla censura. Se ci chiediamo quali aspetti della *pièce* di Hugo dovettero apparirgli particolarmente in sintonia con la sua propria sensibilità e il suo universo drammatico, possiamo certamente riconoscerne alcuni nel dualismo interno al personaggio e nella tensione antitetica sulla quale esso è costruito, nelle situazioni estreme nelle quali si sviluppa l'azione, nel conflitto che oppone l'individuo al potere assoluto, ma forse soprattutto in quella raffigurazione della cecità del fato che irride ogni sforzo umano, che schiaccia l'oppresso lasciando indenni gli oppressori e i corrotti. È il *leitmotiv* della *Maledizione* – che Verdi aveva inizialmente anche scelto come titolo dell'opera –, è innanzitutto il tema del destino, dell'Ἀνάγκη, che tanta parte ha avuto nell'universo morale e nella creatività di ambedue gli artisti¹⁹, a determinare un legame così radicato fra il drammaturgo francese e il musicista italiano.

La consueta e inevitabile operazione di sintesi e di condensazione che ha luogo nella fase di passaggio dal dramma al libretto, ha comunque notevoli ripercussioni sulla fisionomia dei personaggi, soprattutto su quella di Rigoletto, il cui *status* di buffone appare ridimensionato fin dalla sua entrata in scena. Osservando la struttura del dramma e quella

¹⁸ Ad esempio quelle scritte il 28 aprile, 8 maggio e 3 giugno 1850 (citare da F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano 1959, vol. II, pp. 59-64); dello stesso argomento tratta anche la lettera a Carlo Marzari, presidente del teatro La Fenice, del 14 dicembre dello stesso anno, pubblicata in: G. Verdi, *Autobiografia dalle lettere* (1941), a cura di A. Oberdoffer, Rizzoli, Milano 1981, pp. 297-299.

¹⁹ È su questa parola che si apre il romanzo *Notre-Dame de Paris*, del 1831: «Il y a quelques années qu'en visitant, ou, pour mieux dire, en furetant Notre-Dame, l'auteur de ce livre trouva, dans un recoin obscur de l'une des tours, ce mot gravé à la main sur un mur: 'ΑΝΑΓΚΗ» (V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Garnier Flammarion, Paris 1967, p. 29). L'origine della misteriosa scritta sarà rivelata nel quarto capitolo del libro settimo, intitolato appunto «'ΑΝΑΓΚΗ».

dell'opera, si nota che il primo atto di *Rigoletto* riunisce in sé i primi due atti del *Roi s'amuse*, dalla scena iniziale della festa di corte all'avvenuto rapimento di Blanche/Gilda. Se la descrizione della festa, ormai tramutatasi in orgia, occupa tutto il primo atto del dramma di Hugo, cioè circa un quinto della sua ampiezza, è immediatamente evidente la sua drastica abbreviazione nell'opera: Verdi compone uno spartito della durata totale ed effettiva di poco meno di due ore, all'interno del quale la festa al palazzo del duca non occupa più di una dozzina di minuti. Hugo aveva dedicato quasi 300 versi alla rappresentazione del *fou* visto nel suo spazio consueto, alla descrizione della sua personalità e della sua relazione con il re e i cortigiani: Triboulet vi appare non solo come il buffone destinato a far ridere il re, ma – coerentemente con numerose altre rappresentazioni del *fou* – anche come una sorta di saggio per antifrasi, che esprime giudizi improntati a un moralismo generico e non di rado provocatorio, avente come veicolo l'aforisma o comunque la frase sentenziosa. Nella *pièce* il buffone si traveste anche da critico letterario, formulando giudizi poco lusinghieri sui componimenti poetici del re e deprecando la sua mania di essere poeta; inoltre esercita la funzione di consigliere nelle avventure libertine del sovrano, lasciando libero corso alla propria perfidia nei confronti dei cortigiani, dei quali si attira l'odio e il desiderio di vendetta.

Ben poco di tutto questo appare in *Rigoletto*, in cui la malignità e lo spirito di provocazione sono notevolmente limitati rispetto al dramma, e si mostrano palesemente solo all'entrata di Monterone, verso la quale questa prima scena procede velocemente, soprattutto se confrontata all'ampiezza dell'originale. L'abbreviazione di tutta questa parte iniziale limita notevolmente anche la presenza dell'elemento comico nell'opera, che è quasi annullato; in compenso il tema della maledizione è subito posto in primo piano, e tutta la scena precedente appare come una semplice introduzione a questa tematica destinata a divenire il fulcro della trama.

L'attenuazione della buffoneria, della malvagità gratuita di *Rigoletto* – e quindi, in sostanza, del grottesco di cui il personaggio è veicolo – ha un riscontro abbastanza preciso anche sul piano musicale: in tutta questa prima scena *Rigoletto* non ha una parte di primo piano, non canta nessuno dei pezzi che lo renderanno celebre, ma si esprime solo attraverso recitativi, è un personaggio mescolato a tutti gli altri, che prenderà rilievo solo a partire

dalla scena successiva – il duetto con Sparafucile, poi l'assolo «Pari siamo» –, dopo che la maledizione di Monterone comincerà ad agire sulla sua psiche e sulla sua esistenza.

La stilizzazione che forzatamente avviene nel passaggio dal dramma all'opera, la consueta “cristallizzazione” di un tratto nella costruzione del personaggio, tipica del libretto verdiano, ha dunque luogo attraverso una riduzione della componente negativa di Rigoletto, che, se non è del tutto cancellata, è limitata a un accenno introduttivo. All'opposto, sono fortemente accentuati in lui i tratti tipici del personaggio nobile – amore paterno, senso dell'onore, desiderio di vendetta, battaglia personale contro forze superiori – che prendono totalmente il sopravvento dal punto di vista dell'azione e dello sviluppo psicologico del dramma: dopo la prima parte del primo atto il Rigoletto buffone sparisce praticamente dalla scena, e il confronto con i cortigiani nel secondo atto, dove il protagonista compare nuovamente nella veste di buffone, ben lungi dal costituire un momento comico, è uno dei culmini del tragico in quest'opera. Il personaggio di Rigoletto appare dunque costruito su tre elementi costitutivi: la paternità, la vendetta, la maledizione, sia dal punto di vista drammatico che musicale. Tutte le scene che lo vedono protagonista, le arie e i temi celebri di questo ruolo, che è fra i più grandi scritti da Verdi, prendono vita da uno di questi tratti componenziali: l'amore paterno («Veglia o donna», primo atto, scena 10) e la disperazione dopo la violenza sulla figlia («Solo per me l'infamia», «Piangi fanciulla», secondo atto, scena 6), l'invettiva contro i cortigiani e il piano di vendetta («Cortigiani, vil razza dannata», «Sì vendetta, tremenda vendetta», secondo atto, scene 4 e 8), che indicano anche la separazione totale e definitiva del buffone dal mondo al quale apparteneva; quanto alla maledizione, essa diventa il *leitmotiv*, l'espressione di un destino terrificante che incombe sul protagonista: le note di «Quel vecchio maledivami» diventano la figura tematica e musicale rappresentativa del personaggio e di tutta l'opera.

Se nell'ambito del comico e del leggero l'opera verdiana può contare un certo numero di figure di rilievo, Rigoletto rimane la grande creazione di Verdi nella categoria del grottesco. Accentuando, fino a renderla dominante, la componente nobile del buffone, Verdi mostra di aver compreso e di condividere appieno l'identificazione hughiana fra grottesco e sublime. In Rigoletto la componente tragica è anche ulteriormente esaltata dall'essenzialità e dall'asciuttezza con la quale Verdi scolpisce il suo personaggio: gli estenuanti monologhi di

Triboulet, la ridondanza scenica e verbale che ingombra e rallenta lo snodarsi del dramma, sono decantati e neutralizzati nell'intensità della parola musicale verdiana, che corre rapida dal prologo al finale senza quasi un attimo di respiro. Se il personaggio di Rigoletto nasce dalla fantasia di Victor Hugo, è Verdi che lo riveste di un linguaggio efficace e gli conferisce una potenza drammatica che il compositore stesso riconoscerà come unica quando scriverà — affermando i propri meriti, certo, ma implicitamente anche quelli di Hugo quale ideatore del «soggetto»:

A me pare che il miglior soggetto in quanto ad effetto che io m'abbia finora posto in musica [...] sia Rigoletto. Vi sono posizioni potentissime, varietà, brio, patetico [...] che formano molti punti drammatici eccellenti, e fra gli altri la scena del quartetto, che in quanto ad effetto sarà sempre una delle migliori che vanti il nostro Teatro.²⁰

²⁰ Dalla lettera ad Antonio Somma del 22 aprile 1853, in G. Verdi, *Autobiografia dalle lettere*, cit., p. 327.