

«Ce vieillard m'a maudit! –
 Quel vecchio maledivami!».
 Verdi e Piave per Hugo
 (con un saggio di traduzione)

saggi

Fernando Gioviale

All'Alonge Sterminatore

[Nel teatro di Hugo] a scontrarsi non sono solo i personaggi, ma gli impulsi opposti – verso l'angelismo, verso il demoniaco – di uno stesso personaggio. [...] si potrebbe ricorrere ai drammi più scopertamente melodrammatici di Hugo, in particolare a *Le roi s'amuse* (1832) e a *Lucrèce Borgia* (1833). Nel primo, Triboulet (destinato a diventare il Rigoletto di Verdi) è una incarnazione perfetta del grottesco; una ripugnante deformità fisica si accompagna alla sublimità del puro amore paterno. Lucrece Borgia, come spiega lo stesso Hugo nella prefazione del secondo dramma, si presenta come l'altro pannello di un dittico: una vergognosa deformità morale si unisce in lei alla bellezza fisica e a un sentimento di amore materno che la redime.

Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*

È stato detto che tutte le svolte nella storia della musica avvengono al posto giusto all'inizio o alla metà del secolo. L'opera nacque verso il 1600; la prima Sinfonia di Beethoven e i Quartetti op. 18 furono pubblicati nel 1800. Subito dopo il 1850, all'età di 38 anni, Verdi chiudeva con *Rigoletto* un periodo dell'opera italiana. L'"Ottocento" musicale era ormai concluso. Verdi continuerà a servirsi di alcune sue forme per le opere immediatamente successive, ma in uno spirito affatto diverso.

Julian Budden, *Le opere di Verdi*

Insomma, bisogna amare un testo, per tradurlo. E amare vuol dire rispettare il corpo dell'altro, riconoscerlo, accarezzarlo dolcemente – con lo sguardo e con le mani – non ferirlo, e non brutalizzarlo. Amare non è propriamente stuprare. Ma bisogna prima di tutto *accettarlo*, per come è, e per quello che è, con le sue particolarità e i suoi difetti. Il *corpo del testo* non tollera chirurgie estetiche. Un testo deve conservare il suo sapore e il suo odore, esattamente come il corpo dell'amato.

Roberto Alonge, *Istruzioni per l'uso*,
 prefazione a Henrik Ibsen, *Drammi moderni*

saggi

73

C'è qualcosa nel rapporto fra Verdi e la storia del suo paese che lo avvicina fortemente a Victor Hugo [...]. Entrambi hanno occupato con la vita e con l'opera uno spazio temporale che coincide pressappoco con quello del loro secolo. Entrambi hanno saputo "dire no" alla tirannia: il primo a quella di un presidente eletto, divenuto poi l'affossatore della Repubblica; il secondo alla dominazione di un sovrano straniero. Tutti e due incarnano a questo titolo, in relazione alla società e alla cultura che li hanno forgiati, una certa idea di nazione: libera, democratica e solidale. Le centinaia di migliaia di parigini e di milanesi che, a sedici anni di distanza, hanno seguito fino alla loro ultima dimora le spoglie mortali di questi due "giganti", stanno a testimoniare questo riconoscimento popolare del ruolo da loro svolto nella costruzione di un'identità nazionale ispirata agli ideali dei Lumi.

Le parole di Pierre Milza (p. 10), col parallelismo "nazionale" tra Verdi e Hugo, possono fare da propizio introito. Considerare Verdi in rapporto col *lungo Risorgimento* di Gilles Pécout – come si legge in successione – trova peculiari ragioni nel risorgimentalismo che anima una sezione cospicua di quell'operismo dal *Nabucco* (1842) sino a *Les Vêpres siciliennes* (1855), con tracce qua e là: senza escludere certo spirito libertario, non a caso schilleriano, del *Don Carlos*. V'è un momento davvero esemplare, *La battaglia di Legnano* con libretto di Salvatore Cammarano (inscenata al Teatro Argentina di Roma il 27 gennaio 1849, cioè alla vigilia della proclamazione della Repubblica Romana, 9 febbraio), che aveva visto Verdi, durante la sua dimora parigina e fra gli èmpiti delle quarantottesche giornate milanesi, stabilire contatti di prima mano con un Mazzini imminente triumviro della breve gloriosa Seconda Repubblica (vogliamo chiamarla così, con qualche rischio "attualizzante", per distinguerla dalla Prima, 1798-99, di cui nella *Tosca* di Victorien Sardou e poi di Puccini con Giacosa e Illica: ma allora i francesi avevano giocato il ruolo di liberatori). Il primo cimento victorhughiano di Verdi, *Ernani* (1844), già con Francesco Maria Piave, osava riprendere quell'*Hernani* (1830) che aveva significato, per la storia civile e artistica di Francia come d'Europa, grandi battaglie e grandi censure; né dimenticheremo che tra i vari progetti verdiani non realizzati – dove preme Sua Maestà Shakespeare (c'era un *Re Lear*, nell'orizzonte di un uomo di teatro che a un *Macbeth* splendidamente "giovane", sempre con Piave, avrebbe affiancato i seriori capolavori *Otello* e *Falstaff* con un Arrigo Boito superbamente servile, e più risolto che nelle opere interamente sue: il cerebrale personalissimo *Mefistofele* e il coltissimo maledetto *Nerone*) – potevano stare una *Marrion de Lorme* e un *Ruy Blas*, due capisaldi victorhughiani. E *über alles* signoreggia, da *Le Roi s'amuse*, quel *Rigoletto* (Gran Teatro La Fenice, Venezia, 11 marzo 1851) ch'è pure sontuosa *ouverture* alla mai troppo acclamata "trilogia popolare": con una *Traviata* (6 marzo 1853) senza possibili aggettivi – ammenoché un regista di genio quale Willy Decker, da Salisburgo (2005-DVD Deutsche Grammophon 2006), non ci costringa e inventarne di nuovi – e un appena precedente *Trovatore* (19 gennaio 1853). Quest'ultimo segnerebbe, secondo una prospettiva modernistica, un "ritorno indietro" nei confronti di un *Rigoletto* talmente ardito nella sua conformazione di *dramma musicale* che lo stesso Verdi non poté assecondarne presto tut-

te le implicazioni; e non si comprende come Massimo Mila, un maestro per noi tutti – il suo Verdi, il suo Wagner, il suo Mozart – anche senza quella cattedra negatagli dall'ufficialità accademica (l'altro caso clamoroso fu quello di Giacomo Debenedetti), possa scriverne così: «Col *Rigoletto* Verdi raggiunge la perfezione in quel tipo di melodramma ch'egli ha coltivato, con alti e bassi, fin dall'*Oberto conte di San Bonifacio*. Più tardi, dopo la *Traviata*, egli si allontanerà da questo modello, iniziando il cammino che dovrà portarlo all'abolizione delle forme chiuse e alla continuità del dramma musicale in *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893)» (p. 465). E poi ci sono i giudizi da innamorato, ebbri di esaltazione ma fatalmente ingiusti nelle (implicite) comparazioni, fino a indurre uno "spettatore di genio" quale Gabriele Baldini a scrivere per un *Trovatore*: «è come se Verdi d'un gran colpo d'ala si levasse su tutto quel che aveva composto fin qui» (p. 234), e magari a censurare talune affermazioni d'autore per *Rigoletto* («In tutto questo Verdi tradisce soltanto certo suo gusto un po' provinciale per l'effettaccio. L'opera sta poi lì a dimostrare che le premesse erano altre»), cui dedica molte pagine (189-204) senz'alcun riferimento a Hugo (!). Come che sia, e a "leopardiana" dimostrazione che *antico* è spesso il bello, *Il Trovatore* resta vertice ineguagliato di frenesia epicolirica in forma scenica, anche in virtù del libretto di Salvatore Cammarano – il suo estremo, dal *drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y verso* di Antonio García Gutiérrez *El Trovador* (1835-1836) – sovente vituperato, e invece esaltato da un Savinio come «il più alto, il più ispirato» (p. 141); mentre un Montale attestava da par suo: «Se l'Italia fosse un paese romantico e se da noi avesse attecchito il mito di un dramma nazionalpopolare il *Trovatore* sarebbe considerato da molti un *unicum* nella storia del nostro romanticismo» (p. 374). Doveva pensarla così anche quel Pirandello che lo incastonava nella novella «*Leonora, addio!*» (1910) e da lì in *Questa sera si recita a soggetto*, terzo momento della trilogia col suo duplice omaggio alle massime stimate d'italianità teatrale: la commedia dell'Arte e il melodramma. Annota Milza per quell'assoluto di Verdi e Cammarano, già fecondamente impegnati, peraltro, con *Luisa Miller* (1849), ovvero con lo Schiller *stürmer* di *Kabale und Liebe*: «Al di là delle divergenze che opponevano i programmi dei padri dell'unità italiana, da realizzarsi sotto l'egida del papa o della monarchia piemontese, si è operata, di fronte allo spettacolo della drammaturgia verdiana, una comunione patriottica che la celebre sequenza iniziale di *Senso* di Luchino Visconti sta a simboleggiare» (p. 9). Postilliamo: il Gran Lombardo del cinema e del teatro, melodrammatico e non, che pure v'incastona non già Bellini Donizetti Verdi ma la Settima di Bruckner (sontuoso omaggio alla grande Austria imperialcattolica di cui la piccola Italia liberalnazionale fu necessaria nemica), avvia *Senso*, appunto, con la sequenza alla Fenice di Venezia allorché s'interrompe *Il Trovatore* per una manifestazione di protesta contro l'occupante: e lì la contessa Serpieri-Alida Valli incontra lo sciagurato amore della sua vita, il tenente Mahler-Farley Granger con la voce di Enrico Maria Salerno (i fili di quell'eros divorante e distruttivo abbiamo compendiosamente dipanati altrove).

Le grandi censure di *Hernani* si riproponevano in forma aggravata proprio con

Il Re si diverte, quel *Le Roi s'amuse* che s'ebbe un'unica messinscena alla Comédie Française il 22 novembre 1832: è la «déroute complète», la «catastrophe» su cui c'intrattiene Jean-Michel Brèque, con sospensione dello spettacolo, interdetto e processo perduto da Hugo, che si “vendicò” attraverso «une superbe préface sur la liberté de la création e l'ignominie de toute censure, une censure que venait d'abolir le nouveau régime de 1830 mais qui n'en subsistait pas moins dans les faits» (p. 17). Neppure la “monarchia borghese” di Luigi Filippo gradì infatti il *mélange* tra erotismo disturbante e sfrontatezza antiassolutistica di una vicenda in cui spadro-neggia l'erotica libido di quel Francesco I nemico planetario di Carlo V *auguste Empereur* (come avrebbe cantato coralmemente il *Don Carlos* del 1867). Al riguardo, riesce di grande impatto emotivo e spettacolare che l'imponente *Noi credevamo* di Mario Martone (l'edizione integrale in due DVD, Rai Cinema 2011 ma 2012, dura circa 195', rispetto ai 165' del DVD 2011, che proponeva l'edizione distribuita nelle sale), sceneggiato con Giancarlo De Cataldo a partire dal romanzo di Anna Banti, introduca nel primo episodio, *Salvatore*, la patriottica ancorché disincantata principessa Cristina di Belgiojoso dapprima a presentare nel proprio salotto parigino Vincenzo Bellini (che al fortepiano intona *I Puritani*, ovvero il melodramma suo, e del fuoruscito Carlo Pepoli, più “risorgimentale”: ma è assai di più e di meglio, e nel 1835 sigillava, proprio a Parigi, una vita d'uomo e d'artista), e poi mentre assiste alla storica messinscena di *Le Roi s'amuse*, difendendolo coi suoi compagni di battaglia Angelo e Domenico dalle iracondie dei benpensanti. Si legge in sceneggiatura (pp. 42-44): *Assistono alla scena in cui il Re cerca di sedurre Maguelonne, spiato da Blanche e da suo padre, il gobbo Triboulet. Tra il pubblico serpeggia il malcontento: c'è chi non sopporta di vedere raffigurato un re in un bordello*. Protesta Cristina: «Con la scusa del classicismo si vuole fermare qualunque progresso, anche a teatro!». Altamente significativo è, infine, che quel film apparso nel 2010-2011, il *vexatus annus* del 150°, accosti nel cuore delle lotte indipendentistiche Italia e Francia, il vessillo dell'antiassolutismo victorhughiano e il libertarismo dei fervidi aderenti alla Giovine Italia: sullo sfondo morbidamente patetico di un “distanziato” commento musicale che combina Rossini, Bellini e soprattutto Verdi. Qualcuno, piuttosto, avrebbe dovuto avvertire Martone che così viene a mancare Donizetti: non foss'altro perché esaltato soprattutto per il *Marin(o) Faliero* (Théâtre Italien, 1835), nella sua *Filosofia della musica* (1836), da quel Mazzini personaggio rapsodico ma, in termini musical-barocchi, *basso continuo*, e a suo modo *eroe*, costante punto di riferimento – vige per noi la scuola dei formalisti russo-sovietici, qui per Tomaševskij – della vicenda. Il fondo ideologico del film riposa infatti fra Garibaldi e Mazzini, ovvero dalla parte degli sconfitti: di sempre, Mazzini; in successione, Garibaldi, ammiratissimo da Hugo. Vedi *L'alba della nazione*, su Aspromonte e oltre: dove una lukácsiana *prospettiva* si fa evidenza rappresentativa, allorché Domenico immagina di sparare, nel cuore di Palazzo Carignano a Torino, sede dell'aula parlamentare, a un Crispi già rivoluzionario e ormai tanto ma tanto *mutatus ab illo*.

Cromwell (1827), ambizioso investimento di romanticismo epico-storico, restava

un debordante *dramatisches Gedicht* (come tale, più acconcio alla lettura), la cui massima *Préface* costruiva il *grotesque* su una mescolanza di comico e di tragico, di laido e di sublime, memore di quello Shakespeare che nella monografia del 1864 Hugo accostava a Eschilo: *Cette immensité, c'est tout Eschyle et c'est tout Shakespeare* (p. 111); mentre in *Hernani* Hugo inventava un ispanismo come fuoco di passione, orgoglio di casta e di *honra*, culto dell'eccesso quale vessillo libertario. Infine, da tanta teatralità di parola nutrita di *mélodrame* ma protesa al *drame*, per la quale Peter Brooks riserva a Hugo uno spazio privilegiato nel suo magnifico *The Melodramatic Imagination*, sarebbe nata tanta teatralità di canto: dalla perturbante (sceneggia un rovente “romanzo familiare”) *Lucrece Borgia* (1833), la *Lucrezia Borgia* di Donizetti e Romani (dello stesso 1833) con le sue *passioni contrarie*, avrebbe detto Monteverdi; da *Angelo, tyran de Padoue* (1835), presto *Il giuramento* di Saverio Mercadante con Gaetano Rossi (1837), tardi la sinuosa retorica di Boito per *La Gioconda* di Ponchielli (1876): per citare solo i più eclatanti *exempla*. A *Le Roi s'amuse* si affianca appunto *Lucrece Borgia* secondo una *bilogie* che gemella in chiastico incrocio, dal verso transitando alla prosa, la *difformité physique* di Triboulet con la *difformité morale* di Lucrèce; e come il sentimento paterno riscatta l'immagine corporea e simbolica dello sfrontato, cinico, odioso buffone di corte e consigliere fraudolento, così la seducente Lucrèce, assumendo l'*habitus* di madre, riesce un personaggio *autre* da quello costruitosi fra storia e “leggenda nera”: *Dans le pensée de l'auteur, si le mot bilogie n'était pas un mot barbare, ces deux pièces ne feraient qu'une bilogie sui generis, qui pourrait avoir pour titre le Père et la Mère* (*Préface*: II, p. 288). Fosse solo per questo, e non è, il mito negativo di un teatro meramente ridondante di enfasi oratoria andrebbe riconsiderato a tutti i livelli (a quello specialistico, lo studio ponderoso di Anne Ubersfeld – cui dobbiamo, a tacere d'altre cose anche hughiane, l'importante trittico teorico *Lire le théâtre* – risulta imprescindibile momento di approdo-ripartenza), né davvero può confermarsi (dissentiamo da un Léon Guichard che pure vi dedica un bello spazio anche comparativo) per *Il Re si diverte*; del resto, non crediamo che Verdi si fosse precocemente rimbambito allorché scriveva a Piave: «Oh *Le Rois s'amuse* è il più gran soggetto e forse il più gran dramma dei tempi moderni. *Triboulet* è creazione degna di Shakespeare!! Altro che *Ernani*!!» (Abbiati, II, p. 62). Quello che ci piacerebbe definire *théâtre de la diversité* (non a caso Artaud, con la sua *cruauté*, avrebbe ammirato il *mélo* romantico), e ci appassiona *per* e *nonostante* certa incontinenza, certo strabordare, certo spolpare sino all'osso un boccone succulento (“ipergastronomico”, se vogliamo forzare Brecht), non è poi lontano dalla *difformité physique/sentimentale* – parafrasiamo Hugo pensando al suo Quasimodo – di *Notre-Dame de Paris*, dove il romanzesco sublima in levitazione storicomitica, forte d'una *couleur locale* che si fa cifra d'epoca e luogo dell'anima; e produrrà l'unico libretto per musica, *La Esmeralda* (1836), un bel polimetro in tre atti per Louise Bertin, donde una lunga serie operistica: il cemento importante resta l'opera in quattro atti di Aleksandr Dargomyžskij (ben più noto per *Il convitato di pietra*, 1872, dalla “piccola tragedia” di Puškin), per cui il compositore adatta una traduzione russa del libretto.

E siccome ognuno ha i suoi vizi, anche letterari, confessiamo di amare sin dalla prima adolescenza *I miserabili*, allora nell'importante collana UTET "I grandi scrittori stranieri" che popolava la biblioteca paterna. Lo struggente triangolo Jean Valjean-Fantine-Cosette (tormentato dall'ispettore Javert, dal taverniere-malvivente Thénardier) resterà nei nostri cuori, con buona pace degli impettiti detrattori col bilancino in mano: ma se per primi noi continuiamo a irritarci, e magari a sfogliare pagine (diceva Roland Barthes, col suo gusto della frivolezza paradossale, che riprendendo ogni volta la *Recherche* non saltava mai le stesse righe), dinanzi alle tirate moraleggianti e all'ostentato sapienzialismo, al debordante cattolicesimo persino angelologico, al saggismo invadente e straripante... Si dovrebbero amare anche i difetti, dell'essere amato, ma infinite sono le pagine recanti profitto spirituale per le vie estetiche: pensiamo a quelle che, nell'ennesima fuga di Jean Valjean stavolta col dolcissimo peso della piccola Cosette, l'io-narratore dedica a un'antica, notturna, lunare Parigi di romiti sobborghi. V'intesse puntigliosi ricami Charles Baudouin col suo *motivo dell'inseguimento*: «Enfin dans *Les Misérables*, Jean Valjean, traqué par la société (qui se résume dans la personne du policier Javert) nous offre une nouvelle variation du motif de la poursuite. Sa fuite par les petites rues de Paris, jusque dans le cul-de-sac Picpus, est l'un des moments les plus caractéristiques de l'épopée de cet autre Juif Errant [...]» (pp. 140-41). L'antico maestro di *Psychoanalyse de l'art* (1929) non fa mai riferimento, nell'ancora accattivante ancorché estremizzata *Psychoanalyse de Victor Hugo* (1943), a *Le Roi s'amuse*: forse perché troppo diretto ed esplicito vi appare il legame fra il padre e la figlia, con quanto di (comprensibilmente) ossessivo è in lui e soltanto in lui, che dopo la funesta morte della moglie ne ha fatto un "assoluto d'amore", unica via di rifugio, di riscatto morale nella salvaguardia di un ruolo paterno che dinanzi all'inguaribile dismagamento di Blanche per il re libertino si eserciterà nel tentativo frustrato di farnela disamorare attraverso il pedagogico martellamento, ci perdoni Freud l'abuso, di un *principio di realtà* contrapposto a un *principio di piacere* peraltro vissuto con sofferenza quasi espiatoria.

Ad onta d'innumerevoli ascolti e videoascolti e messinscene di *Rigoletto*, non ci era occorso di studiare la connessione fra il testo di Hugo e quello di Piave. Sulle traversie compositive rimandiamo al lavoro esemplare di Marcello Conati: gli si deve altresì una pregevole curatela del libretto con analisi drammatico-musicale, cui può ora accostarsi quella di Alessandro Roccatagliati. Stanando da un angolo affollato della nostra biblioteca il *Théâtre complet* della Pléiade, e acquisendo *ex novo* nella versione di Enrico Groppali (pigramente in prosa epperò senza la componente di studiato *artificio*, di peculiare *procedimento*: termini che variamente desumiamo dalla lezione dei formalisti, di Škovskij *in primis*. Ma in prosa, senza precise argomentazioni o con parziali ingiustificate giustificazioni, è pure il nuovissimo *Hernani* elegantemente curato da Giovanna Bellati) *Ernani-Il Re si diverte-Ruy Blas*, abbiamo scoperto-riscoperto che Piave, per quanto o perché indottrinato riveduto corretto da Verdi, verosimilmente per meriti propri, è davvero un signor librettista: se nella *Traviata*, infatti, "nobiliterà" iperletterarizzandola tra figure di

pensiero e arditi lessicalismi la prosa tutt'altro che "secca" ma infine più quotidiana di Dumas drammaturgo, nel *Rigoletto* pedina il lungo dramma logicamente sfrondandolo, e omettendo per ragioni di prudenza l'intero incontro fra il re e Blanche (poi Gilda) alla reggia del Louvre (*acte III, scène II*), con la fanciulla stupefatta e angosciata dalla metamorfosi: lo pseudo-studente che la corteggiava è un vero re, e adesso, dichiarandosi comunque innamorato, la pretende. Blanche vorrebbe (?), goffamente, sottrarsi all'assedio dell'uomo che dovrebbe disprezzare ma continua ad amare, col poeta di corte Marot a ridere e commentare: *Elle se réfugie en la chambre du roi! / O la pauvre petite!* (I, p. 1418). E qui occorre dire che, se Piave doveva attenuare quella dirompente carica erotica per salvare il *Rigoletto*, una regia intesa a un'analisi del profondo può "recuperare" quanto altrimenti perduto: lo fa Jean-Pierre Ponnelle nella sua edizione filmico-televisiva (Deutsche Grammophon 1988-2006) diretta da Riccardo Chailly ed eseguita dai Wiener Philharmoniker, con Luciano Pavarotti, Edita Gruberova, Ferruccio Furlanetto, Victoria Vergara e un Ingvar Wixell che con perscrutante pertinenza simbolica si "sdoppia" tra Rigoletto (poi lo scopriremo padre) e quel Monterone oltraggiato nell'amore e onore paterni e risoltosi a "condannare" (ci ritorna in mente il *Verrà un giorno...* di padre Cristoforo a don Rodrigo, in un Manzoni amatissimo da Verdi) il buffone irridente (...e tu serpente, / Tu che d'un padre ridi al dolore, / Sii maledetto!). *Ab la maledizione!!* sarà l'estremo grido di Rigoletto, con Gilda trafitta a morte. Ponnelle iconizza letti e alcove, a bella posta "involgarendo" la scena contro le ubbie dei moralpuristi (sarà il caso di accennare che il grande artista precocemente scomparso renderà di lì a poco iperimmaginoso e disvelatore – oltre il Wagner librettista, più fallibile del *Musikdramaturg* assoluto cui guarda Ponnelle – il terzo atto, o meglio il suo "racconto", di *Tristan und Isolde*, nella memorabile edizione di matrice bayreuthiana diretta da Daniel Barenboim, Deutsche Grammophon 1991-2007). Piave, dunque. Riduce gli atti da cinque a tre, col primo articolato di fatto in due quadri, ma nel suo "superconcentrato" tutela con stupefacente pedinamento testuale il *principium individuationis* di una *parole* tentata dall'incontinenza, come nella scena finale farcita di "figuranti" che il melodramma prosciuga lasciando Rigoletto a piangere solitario su Gilda in agonia (ovvero in lotta – sacrale – con la Morte): perché la tenera figlia s'è immolata sino a farsi uccidere da un tenebroso stilizzatissimo Sparafucile (già Saltabadil) in luogo del duca. Costui – cui Verdi concede slanci e canti di fervore amoroso ora ebbri e lascivi, ora appassionati e perfino nobili (*un'autoillusione*, secondo Budden) – ha trovato modo, intanto, di farsi predace conquistatore di una Maddalena che, prostituta di suo, qui è una giovane donna decisa a salvare l'amato dal fratello-complice (*Bella figlia dell'amore*: ricordate i buontemponi dei monicelliani *Amici miei* a "variare" il quartetto, che rende immortale l'alto patetismo della scena hughiana prescelta nel film di Martone?). Spregiudicato e fortunato, il Re-Duca, con due donne pronte a tutto per amore di lui (Blanche-Gilda non può più coltivare sogni nuziali; Maguelonne-Maddalena non sa neppure chi sia). "Bello e dannato": contro il pensiero femminista, è quanto continuano a desiderare molte, troppe donne (e fossero sempre bell...).

Propizio a una lettura parallela è un luogo del libretto (I, scena ottava) dove una *Scena* (un recitativo accompagnato che qui si apre alle modulazioni di un arioso) gareggia con un monologo addirittura virtuosistico di Triboulet: allorché Rigoletto commenta nella solitudine notturna l'incontro col sicario-uomo d'onore, prima di accedere alla casa dove custodisce la figlia, ritenuta amante dai cortigiani pronti a impadronirsene per farne dono al Capo (vediamo un po': ma cosa ci ricorda questa storia?). La rivelazione, in musica, sarà immediata.

Pari siamo!... io la lingua, egli ha il pugnale; / L'uomo son io che ride, ei quel che spegne!... / Quel vecchio maledivami!... / O uomini!... / O natura!... / Vil scellerato mi faceste voi...! / O rabbia!... Esser difforme!... Esser buffone!... / Non dover, non poter altro che ridere!... / Il retaggio d'ogni uom m'è tolto... il pianto!... / Questo padrone mio, / Giovin, giocondo, sì possente, bello, / Sonnacchiando mi dice: / Fa ch'io rida, buffone. / Forzarmi deggio, e farlo!... Oh, dannazione!... / Odio a voi, cortigiani schernitori!... / Quanta in mordervi ho gioia!... / Se iniquo son, per cagion vostra è solo... / Ma in altr'uom qui mi cangio!... / Quel vecchio maledivami!... / Tal pensiero / Perché conturba ognor la mente mia?... / Mi coglierà sventura?... Ah, no, è follia...

Sappiamo qual picco di melodrammaturgia ne cavasse Verdi, in immediata preparazione del rapinoso duetto padre-figlia (Marzio Pieri ha osservato nel suo stile associativo e brillante che «il *Rigoletto*, per Verdi [...] fu, soprattutto, la felice soluzione del problema di costruire un'opera fatta, quasi tutta, d'un séguito di duetti; che si aprono l'un l'altro, come le scatole cinesi», p. 150). Puntualizza meglio di tutti Charles Osborne: «Il monologo di Rigoletto 'Pari siamo', in parte recitativo e in parte arioso, è un altro esempio della straordinaria abilità di Verdi di coordinare il suo intuito psicologico con il suo genio melodico. 'Pari siamo' non è un'aria, non contiene melodie, ma frase dopo frase è memorabile. Come ho già detto, può stare alla pari con uno dei monologhi di Amleto e possiede la qualità di ritmo d'un monologo parlato grazie ai suoi sei cambiamenti di tempo» (p. 231). Dinanzi a tanto genio, onore a Piave che sa distillare il *proprium* dalla ricolma dovizia degli alessandrini. L'episodio-chiave si avvia in Hugo dalla conclusione di *Scène I*:

Nous sommes tous les deux à la même hauteur. / Une langue acérée, une lame pointue. / Je suis l'homme qui rit, il est l'homme que tue.

Ovvero, con versi nostri:

Entrambi ci troviamo sul medesimo piano. / Una lingua tagliente, una lama pungente. / Io son l'uomo che ride, egli è l'uomo che uccide.

Rilevando come *L'Homme qui rit* si chiamerà, nel 1869, lo straordinario romanzo di Ursus, buffonesco saltimbanco che attraverso il "mostruoso" Gwynplaine par promanare da quella linea, riportiamo ora l'intera *Scène II* di *Acte II*:

L'homme disparu. Triboulet ouvre doucement la petite porte pratiquée dans le mur de la cour. Il regarde au dehors avec précaution, puis il tire la clef de la serrure et referme soigneusement la porte en dedans. Il fait quelques pas dans la cour d'un air soucieux et préoccupé.

TRIBOULET, *seul.*

Ce vieillard m'a maudit!... – Pendant qu'il me parlait,
Pendant qu'il me criait: – Oh! sois maudit, valet!
Je raillais sa douleur! – Oh! oui, j'étais infame,
Je riais, mais j'avais l'épouvante dans l'âme.
(*Il va s'asseoir sur le petit banc près de la table de pierre.*)

Maudit!

(*Profondément rêveur et la main sur la fronte.*)

Ah! La nature et les hommes m'ont fait
Bien méchant, bien cruel et bien lâche en effet!
Ô rage! être bouffon! ô rage! être difforme!
Toujours cette pensée! et, qu'on veille ou qu'on dorme,
Quand du monde en rêvant vous avait fait le tour,
Retomber sur ceci: Je suis bouffon de cour!
Ne vouloir, ne pouvoir, ne devoir et ne faire
Que rire! – Quel excès d'opprobre et de misère!
Quoi! Ce quont les soldates, ramassés en troupeau
Autour de ce haillon qu'ils appellent drapeau,
Ce qui reste, après tout, au médiant d'Espagne,
À l'esclave en Tunis, au forçat dans son bagne,
À tout homme ici-bas qui respire et se meut,
Le droit de ne pas rire et de pleurer, s'il veut,
Je ne l'ai pas! – Ô Dieu! triste et l'humeur mauvaise,
Pris dan un corps mal fait où je suis mal à l'aise,
Tout remplit de dégoût de ma difformité,
Jaloux de toute force et de toute beauté,
Entouré de splendeurs qui me rendent plus sombre,
Parfois, farouche et seul, si je cherche un peu l'ombre,
Si je veux recueillir et calmer un moment,
Mon âme qui sanglote et pleure amèrement,
Mon maître tout à coup survient, mon joyeux maître,
Qui, tout-puissant, aimé des femmes, content d'être,
À force de bonheur oubliant le tombeau,
Grand, jeune, et bien portant, et roi de France, et beau,
Me pousse avec le pied dans l'ombre où je soupire,
Et me dit en bâillant: Bouffon! fais-moi donc rire!
– Ô pauvre fou de cour! – C'est un homme, après tout.
– Eh bien! la passion qui dans son âme bout,
La rancune, l'orgueil, la colère hautaine,
L'envie et la fureur dont sa poitrine est pleine,
Le calcul éternel de quelque affreux dessein,
Tous ce noirs sentiments qui lui rongent le sein,

Sur un signe du maître, en lui-même il les broie,
Et, pour quiconque en veut, il en fait de la joie!
– Abjection! – S’il marche, ou se lève, ou s’assied,
Toujours il sent le fil qui lui tire le pied.
– Mépris de toute part! – Tout homme l’humilie.
Ou bien, c’est une reine, une femme, jolie,
Demi-nue et charmante, et don’t il voudrait bien,
Qui le laisse jouer sur son lit, comme un chien!
Aussi, mes beaux seigneurs, mes railleurs gentilshommes,
Hun! comme il vous hait bien! quels ennemis nous sommes!
Comme il vous fait parfois payer cher vos dédains!
Comme il sait leur trouver des contre-coups soudains!
Il est le noir démon qui conseille le maître.
Vos fortunes, messieurs, n’ont plus le temps de naître,
Et, sitôt qu’il a pu dans ses ongles saisir
Quelque belle existence, il l’effeuille à plaisir!
– Vou l’avez fait méchant! – Ô douleur! est-ce vivre?
Mêler du fiel au vin dont un autre s’enivre,
Si quelque bon instinct germe en soi, l’effacer,
Étourdir de grelots l’esprit qui veut penser,
Traverser, chaque jour, comme un mauvais génie,
Des fêtes, qui pour vous ne sont qu’une ironie,
Démolir le bonheur des heureux, par ennui,
N’avoir d’ambition qu’aux ruines d’autrui,
Et contre tous, partout où le hasard vous pose,
Porter toujours en soi, mêler à toute chose,
Et garder, et cacher sous un rire moqueur
Un fond de vieille haine extravasée au coeur!
Oh! je suis malheureux! –

(Se levant du banc de pierre où il est assis.)

Ma ici, que m’importe?

Suis-je pas un autre homme en passant cette porte?

Oublions un instant le monde dont je sors.

Ici, je ne dois rien apporter au dehors.

(Retombant dans sa rêverie.)

Ce vieillard m’a maudit! – Pourquoi cette pensée

Revient-elle toujours lorsque je l’ai chassée?

Pourvu qu’il n’aille rien m’arriver?

(Haussant les épaules.)

Suis-je fou?

Il va à la porte de la maison et frappe. Elle s’ouvre. Une jeune fille vêtue de blanc en sort, et se jette joyeusement dans ses bras.

Proponiamo ora una versione che si prefigge di rendere, dopo un incipitario omaggio a Piave, i versi a rima baciata, la tornitura, l’energia ritmica dell’originale. La saussuriana *parole* oltre la singola parola, la cui lettera, del resto, s’è cercato di rispettare sino al calco: in consonanza ideale ma non puntuale con Harald Wein-

rich, che nella sua *Linguistica della menzogna* (*Linguistick der Lüge*, 1966), polemizzando coi sostenitori delle lingue «fondamentalmente intraducibili», attesta (sono frasi “tradotte” da Franca Ortu, pur con avallo d’autore...): «Nessuna parola è traducibile. Generalmente, infatti, non dobbiamo tradurre parole. Dobbiamo tradurre frasi e testi. Non importa se i significati lessicali delle parole di solito non coincidono nelle diverse lingue. Tanto nel testo sono importanti i significati testuali e quelli si possono sempre adattare, basta solo sistemare opportunamente il contesto. In linea di principio i testi sono dunque traducibili. Ma allora le traduzioni mentono? Ci si può attenere a questa regola: le parole tradotte mentono sempre, i testi tradotti mentono solo se tradotti male». Nella *Préface* al *Cromwell*, occupandosi del verso in Corneille e in Molière, Hugo affermava: *Le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scénique. Fait d’une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires*. Rendendo *signifiant* per via letteraria, ovvero straniano, l’ordinario il comune il volgare, il verso consegue effetti così segnalati, nel primo Novecento, dalla scuola formalistica. E rivendicando *un vers libre, franc, loyal*, che metta insieme *l’âme* di Corneille e la *tête* di Molière, Hugo può giungere alla conclusione “paradossale” (non siamo nel cuore di una neobarocca *Aesthetics of Astonishment*, dello stupore e della meraviglia, secondo Brooks?) che «*ce vers-là serait bien aussi beau que la prose*» (pp. 440-441).

saggi

Scomparso l'uomo, Triboulet apre dolcemente la porticina praticata nel muro del cortile. Guarda fuori con precauzione, poi tira la chiave dalla serratura e richiude accuratamente la porta da dentro. Fa qualche passo nel cortile con aria guardinga e preoccupata.

TRIBOULET, *solo*.

Quel vecchio maledivami!... – Mentr’egli mi parlava,
– Sii maledetto, servo! mentr’egli mi gridava,
Schernivo il suo dolore! – Oh, infame sono stato,
Ridevo, ma ne avevo l’animo spaventato.

(*Va a sedersi sulla panchina accanto al tavolo di pietra.*)

Maledetto!

(*Profondamente assorto e con la mano sulla fronte.*)

Ah! Natura e gli uomini m’han fatto

Ben misero, e crudele e ben vile di fatto!
O rabbia! esser buffone! o rabbia, esser difforme!
Sempre questo pensiero! Se si veglia o si dorme,
Quando il mondo, sognando, girato avete in sorte,
Ricadere su questo: Sono buffon di corte!
Non voler, né potere, non dovere e non fare
Che ridere! – Un eccesso d’obbrobrio e malaffare!
Già! quant’anno i soldati intruppati per schiera
Attorno a questo cencio che chiamano bandiera,
Quel che resta, al postutto, di Spagna allo straccione,
In Tunisi allo schiavo, in suo bagno al prigione,

A ciascun uom quaggiù che respira per vivere,
Il dritto di non ridere e, se vuole, di piangere,
Io non l'ho affatto! – O Dio! Triste e l'umore nero,
Chiuso in corpo malfatto, dove vivo straniero,
Tutto pien del disgusto di mia difformità,
Geloso d'ogni forza e di tutta beltà,
Recinto di splendori che mi rendon più impuro,
Talor, scontroso e solo, se cerco un po' l'oscuro,
Se io voglio raccogliere e calmare un momento
L'anima che singhiozza e piange come al vento,
Sopraggiunge il mio capo, il mio capo gioioso,
Onnipotente, amato, d'esistere orgoglioso,
Che a forza di letizia dimentica l'avello,
Grande, giovane e forte, e re di Francia, e bello,
Mi scalcia con il piede nell'ombra ov'ho il magone,
E sbadigliando dice: Fa' ch'io rida, buffone!
– Povero *fool* di corte! – È un uomo, alla fin fine.
– Ebbene! la passione che l'animo gl'imprime,
Il rancore, l'orgoglio, l'iracondia sprezzante,
L'invidia ed il furore dal petto debordante,
Il sempiterno calcolo di un orribil progetto,
I neri sentimenti che rodon l'intelletto,
A un cenno del gran capo, in se stesso li ingoia,
E per chiunque lo voglia, ne fa spunto di gioia!
– Abiezion! – Se cammina, o si leva, o si siede,
Sempre sente quel filo che di lui tira il piede.
– Disprezzo d'ogni parte! – Ogni uomo l'umilia,
Ovvero, è una regina, di femmina lascivia,
Seminuda e sensuosa, di cui farebbe pane,
Che lo lascia giocare nel letto, come un cane!
Signori gentiluomini, così belli e mordaci,
Così vi vuole bene! quai nemici predaci!
Come vi fa pagare cari talor gli sdegni!
Come sa lor trovare repentini disdegni!
Egli è il nero demonio che consiglia il gran capo.
Vostre fortune, egregi, non nasceran daccapo,
Ed, appena ha potuto fra le sue unghie avere
Qualche bella esistenza, la sciupa a suo piacere!
– Lo rendeste cattivo! – O dolor! Vita è questa?
Mischiar del fiele al vino di cui altri s'infesta,
Se un qualche buon istinto germina in sé, stroncare,
Stordire di sonagli quell'io che vuol pensare,
Traversare, ogni giorno, come un cattivo genio,
Le feste, che per voi sono ironico premio,
Demolire, per noia, la gioia dei felici,
Non avere ambizione che a rovinar nemici,
E contro tutti là, dove il caso vi pose,

Recare ognora in sé, mischiare tra le cose,
E serbare, e celare nel riso burlatore
Un fondo d'odio antico travasato nel cuore!
Oh! sono un miserabile! –

(*Levandosi dalla panca di pietra dov'è seduto.*)

Ma qui, a me che importa?

Non son proprio un altr'uomo passando questa porta?

Obliam per un istante il mondo ond'io promano.

Qui, non ne devo niente riportare lontano.

(*Ricadendo nella sua fantasticheria.*)

– Quel vecchio maledivami! – Perché questo pensiero,
allor ch'io l'ho scacciato, ritorna tutto intero?

Purché non m'abbia nulla ad arrivar?

(*Alzando le spalle.*)

Son folle?

Va alla porta della casa e bussava. Essa s'apre. Una ragazza vestita di bianco ne sortisce, e si getta gioiosamente nelle sue braccia.

E qui, dipende dalla regia: un abbraccio prolungato, una pausa prima di *Ma fille!* possono “ingannare” lo spettatore con un bell'effetto che non coinvolge i personaggi. Se poi si prevarica con un gesto di troppo, il testo ne uscirà vilipeso e tradito.

Dinanzi a un pezzo di bravura che ci lascia senza parole (le ha usate tutte lui, Hugo), dovremmo chiederci se l'autore non finisca col sostituirsi al personaggio donandogli una coscienza intellettuale che trascende la “situazione” per una perorazione d'alta commossa oratoria (nella patria del sommo predicatore Bossuet, dopotutto): e più che all'*Addio monti* di Manzoni per Lucia, là dove il pensiero-parola rientra nei diritti del narratore, pensiamo al formidabile monologo di Figaro-Beaumarchais nel quinto atto del *Mariage*, che vent'anni or sono induceva chi scrive a chiedersi se un subalterno incolto, d'intelligenza quanto si voglia aguzza, potesse esibire tanto spirito egualitario e libertario; e se non avesse qualche ragione Da Ponte nel ridurre quel discorso, magari per profilarsi anticensoria, a una “convenzionale” ma più verosimile tirata contro l'infedeltà femminile (c'era Mozart, a condurre sempre più in alto quell'alta stilizzazione). E tuttavia tanta vibrante oratoria ci fa tornare in mente quanto rileva, parlando di personaggi-oratori nella commedia e nel *vaudeville*, Henri Bergson nel tuttora capitale *Il riso*, che reca alla data-simbolo del 1900, a proposito di *una persona ostacolata dal suo corpo*: «Così il poeta tragico deve aver cura di evitare tutto quel che potrebbe richiamare la nostra attenzione sulla materialità dei suoi eroi. Non appena interviene la preoccupazione per il corpo, c'è da temere un'infiltrazione comica» (p. 39); e bisogna leggere la Ubersfeld (*Une rhétorique: «Le Roi s'amuse»*), con le sue riflessioni sulla *déprettation du code tragique*. La *disarmonia*, peraltro, solo attraverso particolari meccanismi genera il comico: «Non vedo, per esempio – insiste Bergson –, per qual motivo la ‘disarmonia’, in quanto tale, dovrebbe suscitare in chi ne è testimone una manifestazione così specifica come il riso, mentre tante altre proprietà, qua-

lità o difetti, lasciano impassibili i muscoli del viso dello spettatore» (p. 119). Se Tri-boulet è portatore di una disarmonia che non conduce al comico, serbando tutta-via con esso (specie alla luce del tragicomico moderno e postmoderno: da Jarry e Artaud a Ionesco, da Beckett a Pinter; sino – e non sembri irriverenza – a un Fran-co Scaldati, a uno Spiro Scimone) rapporti di parentela, sibbene allo hughiano *gro-tesque*, chissà che quest’effetto non si debba, almeno in parte, proprio a quell’in-terventismo d’autore che manovrando con qualche sprezzo del pericolo il *suo* personaggio lo anima e lo distanzia, lo radica e, anche senza progetto, lo strania. Una singolare persona-fantoccio, che sprofondando dentro la storica e mitica re-galità di Francia potrebbe addirittura preparare il terreno, per radicale e/o com-plementare opposizione, a quella singolarissima regalità, di nuovo tutta francese, che sta fra Jarry e Ionesco, fra l’estrema *fin-de siècle* di *Ubu roi* e i maturi anni Ses-santa di *Le roi se meurt*. Sarà pure un paradosso, ma c’è qualcosa di singolare nel-la vicenda, giustappunto, di un Eugène Ionesco che da giovanissimo, in Romania, scrive una sarcastica *Vita grottesca e tragica di Victor Hugo* (1935-36), poi tradotta in francese come eroicomica *Hugoliade* (1982), e una *Préface* dove il codificatore del-l’Assurdo in terra di Francia ricompono l’epoca del giovanile libello come quella in cui André Gide, allorché gli si chiedeva chi fosse il più grande poeta francese, rispondeva «Victor Hugo, hélas» (e Cocteau: «Victor Hugo était un fou qui se croyait Victor Hugo»); mentre lui, allora Eugen Ionescu, ironizzava di brutto sul poeta-narratore-drammaturgo, repubblicano-monarchico e populista-conservato-re, esorcizzandolo per quanto d’invasivamente oratorio aveva imposto alla Francia e all’Europa: *C’était l’éloquence qui me gênait chez Victor Hugo*. Eppure, così con-cludeva: «Je voulais surtout m’amuser, scandaliser, je me méfiais déjà de la littéra-ture et des littératures»; e infine: «C’était un exercice méchant, une oeuvre de jeu-nesse». Ionesco dunque *s’amuse* (ma guarda che verbo va a scegliere...) da giovane diffidando d’ogni letteratura, e da vecchio considera *méchant* quell’arcaico *exerci-ce* (cattivo sì, ma certo non mediocre o meschino: è una scrittura, almeno in ver-sione francese, sorniona e accattivante col suo felpato antitrombonismo. Anche Boito, da giovane febbricitante di scapigliatura, prendeva di mira l’acclamatissimo Verdi, insinuando che prostituisse l’arte: come in un *lupanare!* E poi...). Ma Ione-sco aveva scritto, vent’anni prima, *Le roi se meurt*, titolo che calca per formula, rit-mo e suono *Le Roi s’amuse*: immaginandosi una forma riflessiva, *se meurt*, si direb-be scelta apposta per creare una consonanza. E per restare nell’Assurdo, suscita qualche curiosità che Beckett, intitolando *Acte sans paroles* e *Acte sans paroles II* due azioni mimiche monopersonaggio, finisse col parafrasare, rovesciandone il se-gno (troppe parole, nessuna parola), l’atipica autobiografia di Hugo in tre parti: *Actes et Paroles I-II-III*.

Piave procedeva scarnificando per salvaguardare, e Verdi finiva con l’insegna-re ai posteri, nelle due ore di *Rigoletto* (una durata singolarmente breve), una sorta di “realismo della crudeltà”: pensiamo al *magic moment* leoncavalliano di *Vesti la giubba, la faccia infarina*. Se il libretto risulta un sorprendente adattamento “tec-nico” del dramma, quasi da *Literaturoper*, bisogna convenire che la dislocazione

forzata dall'accentratrice Francia monarchica alla mecenatesca Italia signorile (a Mantova imperavano i Gonzaga) contribuisce a fare del *Rigoletto* un melodramma euroitaliano ancor più assimilabile all'altro versante della *bilogie* hughiana (l'Italia "pittoresca" dei Borgia). Se un'arte tipicamente rappresentativa può e forse *deve* smitizzare il potere inscenandone "l'altra faccia", il meccanismo funziona meglio in chiave *nazionale*, sia pure per sineddoche geoculturale. Sappiamo poi dei disgusti d'autore contro quell'opera, che andò in scena al Théâtre Italien il 19 gennaio 1852 nonostante il tentativo di Hugo, in esilio dal 1851, d'impedirne l'esecuzione – c'informa Marcello Conati – col patetico pretesto che, essendo una *contraffazione* di *Le Roi s'amuse*, dovesse valere l'interdetto del 10 dicembre 1832! La ragione di tanta acrimonia (è dei Grandi riuscire a farsi piccoli piccoli: si pensi al Verga *versus* Mascagni, magari perché la *Cavalleria rusticana* di quel giovane talento valeva assai più della commedia, anzi delle *scene popolari*, per Alonge «un nuovo travestimento del solito triangolo borghese», p. 157) va cercata nell'umana troppo umana gelosia verso chi, procurando al dramma una fama indotta, fatalmente l'oscurava; eppure sarebbe venuta meno, *obtorto collo*, col *Rigoletto* tradotto in francese da Edouard Duprez e inscenato al Théâtre Lyrique il 24 dicembre 1863. Avranno influito i diritti d'autore? Un terzo a Hugo, un terzo a Verdi, un terzo a Duprez...

L'anima profonda del teatro victorhughiano – solo in parte riconducibile a un *mélodrame* che Emilio Sala felicemente battezza, con adeguato spazio a Hugo, *L'opera senza canto* – si sarebbe risolta, e per vario tempo come dissolta, nel *melodramma* per antonomasia, nell'*opera* invittamente italiana. Ed è giusto che ora, anche grazie a quell'alta genealogia, si torni a Hugo: magari non soltanto con l'arditezza sperimentale dell'Associazione Baretto di Torino in collaborazione col Teatro Regio. Nel 2011 il Teatro Baretto, di cui è direttore Davide Livermore, regista e scenografo (singolare personaggio a suo tempo educatosi alla vocalità monteverdiana, e oggi tra i più interessanti *Dramaturg* lirici, attivissimo anche a Pesaro: suo in questo 2012 l'allestimento del rossiniano *Ciro in Babilonia*) proponeva un *Le Roi s'amuse* (*Il Re si diverte*) di sfrontata irriverenza: che fa parlare di nuovo, eccome, del compassionevole dramma di Triboulet, che tanto travagliò il suo autore. Anche il Verdi protettore d'Italia affrontò le sue difficoltà, forte tuttavia di una fama capace d'indurre in qualche tentazione-soggezione il censore più rigido: fino alle glorie costanti di un *Rigoletto* tuttavia così prossimo (*introflesso*: avrebbe detto, forse, un Nencioni) alla drammaturgia originaria, al suo culto epocale e prospettico del brutto, del violento, dell'osceno: ovvero del *caractéristique* vincente sul *beau* in nome di quel *grotesque* che, rivendicando ascendenze medievali, Hugo elevava come nessuno a categoria estetica e pratica d'arte. Verdi vi conferiva un *quid pluris* ch'è poi un'incomparabile capacità di "parlar cantando" al cuore e alla testa del pubblico più ampiamente popolare: dove il popolo, romanticamente e oltre, appare un *ensemble* che in Italia solo il melodramma, e "in cotal guisa" soltanto Verdi, seppe raggiungere e ricomporre come dorsale permanente del nostro Risorgimento e dell'Italia Unita. Meglio di tanti lo intuiva un Tomasi di Lampedusa perfido ironista e sommo saggista, che colpiva nel segno ma da selettivo aristocrate aborrisce un'ar-

te colpevole di rivolgersi, e si noti la singolare *bilogie*, al *netturbino* e al *professore universitario*: sapidi travestimenti dell'*ottentoto* e del *parigino* che il Berchet mentore di un plausibile romanticismo all'italiana escludeva dalla ricezione di una moderna letterarietà. Soltanto l'opera lirica, soltanto il Verdi dispiegato dagli albori risorgimentali alla piena unità nazionale sino alle angustie sociali e alle smanie imperialistiche del nuovo Stato (cui l'artista rispose reinventando un *riso* che mai gli era stato congeniale: e fu il *Falstaff*) crearono un proprio *Gesamtkunstwerk*, un'italianissima "opera d'arte totale". E il 2013 segna il bicentenario della nascita di Richard Wagner: altro, e sommo, artefice di un "secolo lungo" come il XIX.

Postilla bibliografica

Per Hugo: *Théâtre complet*, I-II, préface par R. Purnal, notices et notes par J.J. Thierry et J. Méléze, Paris, Gallimard, 1963; *Ernani, Il re si diverte, Ruy Blas*, a cura di E. Groppali, Milano, Garzanti, 2009 (1988); *Hernani*, a cura di G. Bellati, Pisa, ETS, 2010. *William Shakespeare* (1864), Paris, Hachette, 1880; *Eschilo* (corrisponde a *Shakespeare l'Ancien*, incluso nel precedente), a cura di A. Paradiso, con una nota di L. Canfora, testo francese a fronte, Palermo, Sellerio, 1990.

Per Verdi-Piave: M. Conati, *Rigoletto. Un'analisi drammatico-musicale*, Venezia, Marsilio, 1992 (Milano, Mondadori, 1983); A. Roccatagliati, *Invito all'opera Rigoletto di Giuseppe Verdi*, Milano, Mursia, 1991 (e *Drammaturgia romantica verdiana: "Luisa Miller" e "Rigoletto"*, Bari, Quaderni de Il Coretto n. 3, 1989). G. Verdi, *Rigoletto*, Libretto di F.M. Piave, testi a cura di E. Rescigno, Milano, Ricordi, 1990; G. Verdi, *Tutti i libretti d'opera*, I-II, a cura di P. Mioli, intr. di G. Marchesi, Roma, Newton Compton, 1996.

E poi: F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, voll. I-IV, Milano, Ricordi, 1959; R. Alonge, *Istruzioni per l'uso*, pref. a H. Ibsen, *Drammi moderni*, a cura di Id., Milano, RadiciBUR, 2009; Id., *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988; G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di F. d'Amico, pref. di P. Rattalino, Milano, Garzanti, nuova ed. 2001 (1983-70); Ch. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, présenté par P. Albouy, Paris, Armand Colin, 1972 (Genève, Éditions du Mont-Blanc, 1943); H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico* [*Le rire. Essai sur la signification du comique*], a cura di F. Sossi, Milano, Feltrinelli, 2011 (SE, 1990); J.-M. Brèque, *Quand le théâtre de Hugo s'accomplit en mélodrame lyrique*, in "L'Avant-Scène Opéra", n. 112-113, septembre-octobre 1988; Verdi, *Rigoletto* (oltre a questo numero tutto dedicato all'opera verdiana, con libretto e apparati, cfr. *Hugo à l'Opéra*, sous la direction d'A. Laster, in "L'Avant-Scène Opéra", n. 208, mai-juin 2002); P. Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, with a new Preface, New Haven and London, Yale University Press, 1995 (1976): trad. it. di D. Fink, *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985; J. Budden, *Le opere di Verdi* (voll. I-II-III), vol. I: *Da Oberto a Rigoletto*, trad. it. di AA.VV., Torino, EDT/Musica, 1985 (*The Operas of Verdi*, London, Cassel, 1973); M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983; L. Guichard, *Victor Hugo et "Le roi s'amuse"*, in "Verdi", Bollettino dell'Istituto di studi verdiani, III, n. 7, 1969, pp. 27-56 (trad. it. 57-88); E. Ionesco, *Hugoliade*, traduit du roumain par D. Costineanu, postface de G. Ionescu, Paris, Gallimard, 1982 (*Viata grotescă și tragică a lui Victor Hugo*. Apud "Idea Românească", a. I-II, n. 5-10, 1935-1936, pp. 231-256); G.

Lukács, *Il problema della prospettiva* (1956), in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, pref. di C. Cases, trad. it. non indicata, Torino, Einaudi, 1964 (da *Karl Marx und Friedrich Engels als Literaturhistoriker*, Berlin, Aufbau-Verlag); M. Martone [e G. De Cataldo], *Noi credevamo*, a cura di L. Codelli, Milano, Bompiani, 2010 (con scene tagliate dalla versione finale della sceneggiatura); M. Mila, *Verdi*, a cura di P. Gelli, Milano, Rizzoli, 2000; P. Milza, *Verdi e il suo tempo*, trad. it. di G.C. Brioschi, Roma, Carocci, 2001 (*Verdi et son temps*, Librairie Académique Perrin, 2001); E. Montale, «*Il trovatore*» di Verdi (1962), in Id., *Prime alla Scala*, a cura di G. Lavezzi, Milano, Mondadori, 1981, pp. 373-376, poi in Id., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori (“I Meridiani”) 1996, pp. 797-800; G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato scritto, parlato recitato*, in “Strumenti critici”, X (1976), n. 29, pp. 1-56, poi in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179; G. Pécout, *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, a cura di R. Balzani, Milano, Bruno Mondadori, 1999-2004 (*Naissance de l'Italie contemporaine (1770-1922)*, Paris, Nathan, 1997); M. Pieri, *Verdi. L'immaginario dell'Ottocento*, pref. di G. Gavazzeni, commento iconografico di L. Ferrari, Milano, Electa, 1981; E. Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995; A. Savinio, *Scatola sonora*, intr. di L. Rognoni, Torino, Einaudi, 1977 (Milano, Ricordi, 1955); V. Škovskij, *Teoria della prosa [O teorii prozy]*, 1925], I ed. integr., trad. it. di C.G. de Michelis e R. Oliva, con una pref. inedita dell'autore e un saggio di J. Mukařovský (1934), Torino, Einaudi, 1976, in particolare pp. 6-25 (*L'arte come procedimento*); T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, pref. di R. Jakobson, ed. it. a cura di G.L. Bravo, trad. it. di AA.VV., Torino, Einaudi, 1968 (*Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965): in particolare, B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio [Sjužetnoe postroenie]*, pp. 307-350; A. Ubersfeld, *Le Roi et le bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 1974; Id., *Lire le théâtre* (1977), Paris, Belin, 1996, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur* (1981), Paris, Belin, 1996 (trad. it. di M. Marchetti, *Leggere lo spettacolo*, a cura di M. Fazio e M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008), *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996; H. Weinrich, *La lingua bugiarda. Possono le parole nascondere i pensieri?*, a cura di F. Ortu, postf. di H.W. (*Quarant'anni dopo*), Bologna, Il Mulino, 2007 (*Linguistik der Lüge*, München, Beck, 2000).

E i nostri: “*Senso*”: *la duplice follia d'amore*, in *Oh! Dolci baci o languide carezze*, a cura di S. Gesù, Catania, Maimone, 2009, pp. 51-54. *Dal Mariage alle Nozze di Figaro. Una “commedia per musica” tra Beaumarchais, Da Ponte e Mozart*, in *Intermezzi seriocomici e idilli imperfetti*, Rovito, Marra, 1992, pp. 75-116; *Scenari del racconto. Mutazioni di scrittura nell'ottonovecento*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 2000: «*Sconto col sangue mio / l'amor che posi in te*». *Una recita a soggetto per il meloracconto di Mommina*, pp. 161-181; *Fantastiche narrative per il dramma e il melodramma. La gloriosa avventura di “Cavalleria rusticana”*, pp. 27-46; «*La musica era l'Opera; il dramma era l'Opera; la pittura era l'Opera*». *Concreti furori di antimelodramma*, pp. 211-235 (su Tomasi di Lampedusa).