

L'antimelodramma di Victor Hugo: la vendetta di Triboulet

di Maddalena Mazzocut-Mis
maddalena.mazzocut-mis@unimi.it

The purpose of the essay is to demonstrate through the analysis of Hugo's *Le roi s'amuse* how the reconciliation of opposites, which is a typical melodramatic element, is alien to the author's poetics. In fact, the opposition of contrasts, which turns evil into good in a gradual process of formation, is not revealed in Hugo's work as a principle of disintegration but, paradoxically, is resolved in an element of harmonious relatedness within a upper unity assured from the function of art.

Il "melodramma" s'impone come una delle categorie estetiche predominanti da almeno tre secoli, nella letteratura, nel teatro, nel cinema, nel vasto campo musicale, ecc., portando in evidenza una struttura ben riconoscibile che si sviluppa attraverso coppie: scambio di persona – agnizione; travestimento – smascheramento; rapimento – ritrovamento; pedinamento – rivelazione; tradimento – punizione, perdono; maledizione – pentimento; delitto – castigo; danno – vendetta; seduzione – conquista.

Ma che cosa fa di un romanzo, di una pièce teatrale, di un racconto, ecc., un "melodramma"? Uno dei momenti tipici è quello della rivelazione e del conseguente riconoscimento: «Io sono colui che...». La tecnica del riconoscimento è legata a quella dell'agnizione. I personaggi del melodramma non hanno vita autonoma. La frequenza di mascheramenti, di travestimenti, di doppie vite dei protagonisti non è tanto una latente schizofrenia, ma consente, grazie a un opportuno incastro di agnizioni, sorprese e riconoscimenti, di dare agli stessi personaggi una consistenza che si adatta perfettamente alle vicende via via narrate, pur mantenendone la tipologia. L'agnizione, infine, dà anche al lettore la sensazione che l'eroe sia infallibile.

In effetti agnizione e *déjà vu* hanno la funzione di consolazione e di distensione psicologica. Tema strettamente legato alla rivelazione e al

riconoscimento, e che struttura dall'interno il melodramma, è poi quello della vendetta, che si fonda sulla memoria dell'offesa. Di fatto la memoria è un elemento fondamentale per la stessa identità del personaggio che spesso "vive" solo in funzione di questo elemento e si identifica pienamente con esso. In questo senso, rinunciare alla vendetta equivale a rinunciare alla propria identità e soprattutto alla propria integrità. Il perdono non è essenziale. Esso può esserci oppure può non esserci e se c'è viene introdotto molto spesso al momento della morte del personaggio, cioè nel momento della perdita della propria identità. Vero è che rivelazione, riconoscimento e agnizione sono elementi che non appartengono esclusivamente al melodramma.

Un melodramma ha una tipologia di personaggi ben definita e dotata di funzioni precise: il buon padre, sfortunato, ma che alla fine viene premiato;

la ragazza pura, sempre al limite dello stupro o della tortura (talvolta torturata, mai violentata), a volte affiancata da una figura materna, come lei virtuosa e sventurata; il giustiziere, cavalleresco, giovane e bello, e la cui sorte finale è il matrimonio con la ragazza dopo aver ucciso il traditore; il traditore la cui malvagità è totale e ingiustificata (ha perseguitato il vecchio e la madre, spesso ha privato l'eroe della sua eredità, insidia la giovane), e che passa per essere il difensore dei deboli mentre in realtà ne è il boia; e infine c'è lo scemo, il servo che fa ridere per la sua stupidità, alleato oggettivo del giustiziere.¹

Nella sua semplicità, nella sua rigidità, il melodramma deve essere però eccessivo, esasperato, patetico, iperbolico. Perciò anche lo "scemo", il gonzo, dovrà essere "sublime"².

Il *Traité du mélodrame*, pubblicato nel 1817 da tre giovani letterati romantici tra cui Abel Hugo, fratello di Victor, sotto lo pseudonimo collettivo A!A!A!, offre una sintesi ironica della retorica melodrammatica, facendo l'esempio dello stile recitativo *mélo* in una scena di rimorso: a ogni punto esclamativo corrisponde un sospiro: «Sì!!... no!!! ma... no, no!!!! Puossi? Che!... Oh sommi dei!!!!!!... Infelice, che ho fatto???... Barbaro!!!!!!... Ahimè!!... O giorno orrendo!... O notte spaventosa!!... Ah! quanto soffro!!!...

¹ A. Ubersfeld, "Il melodramma", in *Storia della letteratura francese*, a cura di L. Binni, 3 voll., Garzanti, Milano 1985, vol. II, p. 340. Cfr. A. Ubersfeld, "Les Bons et le méchant", *Revue des sciences humaines*, 162, 2 (1976), pp. 193-203.

² Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Mimesis, Milano 2005.

Moriamo!!!... Mi muoio... son morto!!!!!!... ahimè, ah, ahimè...»³. Si tratta di un esempio di ciò che Brooks chiama il *linguaggio del mutismo*, sussidio amplificante la parola, anche attraverso oggetti simbolici come la croce, emblema della virtù, o di segni fisici, il pallore del volto, sintomo di colpevolezza, o gesti e atteggiamenti altamente indicativi ed espressivi, ghigni, smorfie, occhi roteanti e denti digrignati che tutto dicono, non sostituendo necessariamente la parola, ma sottolineandola e facendola diventare ridondante. Inoltre, a livello scenico, la leggibilità del segno è ulteriormente garantita dalla pantomima o linguaggio dei gesti, dall'accompagnamento musicale e dall'uso del *tableau* nel quale la scena viene, per così dire, riassunta in pose e atteggiamenti plastici.

La rappresentazione del macabro segue anch'essa determinate regole iconografiche e non trasgredisce la legge non scritta secondo la quale l'orrore può essere mutuato, ma mai realmente instaurato. Instaurare l'orrore significa tradire lo spettatore. Perciò un rapimento, una violenza divengono forme riconoscibili grazie a posture standardizzate. I bruti, i manigoldi incarnano un male declamatorio e mai esplicito nella sua violenza. La vittima, il più delle volte, non si difende attivamente, ma implora aiuto o perdono o pietà. L'orrore gioca spesso a livello di tensione emotiva e di rimando-monito: «se non fai come ti dico, o come hai promesso, ecco che cosa ti accadrà». Esiste dunque una congruenza esplicita tra gestualità dell'azione ed emozione, speculando su un potenziale immaginativo proprio dello spettatore – che lavora insieme all'autore mettendo in fila una serie di associazioni non esplicite – ormai abituato a questo tipo di rapporto.

Ne *Le roi s'amuse* di Victor Hugo troviamo molti *topoi* melodrammatici: la vendetta; l'agnizione; la relazione rivelazione-riconoscimento; l'eroina simbolo di innocenza; la festa interrotta (si pensi quante feste interrotte innescano la narrazione melodrammatica); il rapimento; i travestimenti; la consonanza tra psiche ed elementi climatici; il susseguirsi di coincidenze, intrighi, colpi di scena. Ma questi elementi non bastano a rendere le *Roi s'amuse* un melodramma. Esso è e rimane un dramma secondo la definizione stessa di Hugo.

³ A!A!A!, *Trattato del melodramma*, tr. it. di P. Bocconi, Pratiche, Parma 1985, p. 40.

È la prefazione di Hugo al dramma *Cromwell*, il vero manifesto del Romanticismo francese, nel quale il grottesco, da forma espressiva, grafica, decorativa, si trasforma nel simbolo stesso dell'età romantica, innalzandosi a categoria estetica, a pari dignità con il sublime. D'altra parte per Hugo è il dramma, quale luogo dove si scontrano il sublime e il grottesco, che rappresenta la «poesia vera», «la poesia completa». Nel dramma, che è insieme espressione del contrasto e della totalità, le unità di tempo e di spazio vanno bandite, affinché esso possa assurgere a espressione dei tempi moderni⁴.

Il concetto hughiano di grottesco coinvolge problemi complessi, che vanno da una rivisitazione degli stadi di sviluppo dell'umanità, al significato del Romanticismo, fino al problema della *mimesis*, cioè del rapporto arte-natura. Si tratta di un genere di rottura, di innovazione, che, per ottenere piena legittimità nel mondo dell'arte, ha bisogno di essere inserito in un contesto storico che ne giustifichi la rinascita sotto la veste di autonoma categoria estetica. Perciò Hugo nella *Prefazione al Cromwell*, quando – seguendo lo schema delle tre età: primitiva, antica e moderna – descrive la genesi e l'evoluzione dell'umanità, pone nello stesso tempo le fondamenta di una teoria storica della poesia.

Il passaggio dall'antico al moderno è segnato dal Cristianesimo che svolge una funzione fondamentale perché rivela all'uomo la verità.

*Gli mostra che egli è duplice come il suo destino, che vi è in lui un animale e un'intelligenza, un'anima e un corpo; in una parola che è il punto di intersezione, l'anello comune delle due catene di esseri che abbracciano la creazione della serie degli esseri materiali e della serie degli esseri incorporei, partendo la prima dalla pietra per arrivare all'uomo, la seconda dall'uomo per finire a Dio.*⁵

L'homo duplex è l'uomo che scopre la sua doppia identità nel moderno: il Cristianesimo lo informa sulla sua natura duplice e quindi mostruosa. Mentre il classicismo ingannatore nascondeva la figura umana sotto false

⁴ Cfr. V. Hugo, *Sul grottesco*, "Introduzione" di E. Franzini, tr. it. di M. Mazzocut-Mis, Guerini, Milano 1990, pp. 51, sgg. e cfr. anche M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano 2013.

⁵ V. Hugo, *Sul grottesco*, cit., p. 42.

semplificazioni, il Cristianesimo mette in luce la frattura insanabile dell'uomo, rivelandone la complessità.

L'uomo, considerato nel suo insieme, appare interiormente lacerato nella dimensione angelica e in quella bestiale, che si oppongono in una lotta fratricida senza vincitore. L'esempio più vistoso di un tale insieme grottesco è il personaggio di Quasimodo, corpo deforme che racchiude un'anima sublime.

Come nel melodramma, genere che assolutizza le contrapposizioni, anche nel dramma di Hugo è presente la rappresentazione dell'equazione luce-tenebre. Come nel melodramma le polarità antinomiche vengono spinte alla loro massima intensificazione, anche nel dramma di Hugo il gioco del contrasto viene condotto all'estremo. Tuttavia, se il melodramma mette in luce i termini di ogni conflitto, fornendo contemporaneamente la chiave per comprendere il significato delle antinomie, che nella maggior parte dei casi si risolvono in una conciliazione finale o nella vittoria di uno dei due estremi, nel dramma di Hugo l'ostentazione dei contrasti non conduce a una loro armoniosa riconciliazione e non si placa entro una risoluzione che necessariamente implica la prevaricazione di una polarità sull'altra. La conciliazione melodrammatica degli opposti, che in una sorta di graduale percorso di formazione piega il male al bene, è dunque estranea alla visione hughiana, che tuttavia trasforma la stessa antitesi in una forza unificatrice. Infatti, l'opposizione dei contrasti non si rivela nell'arte di Hugo come un principio di disgregazione ma, paradossalmente, come un elemento di armoniosa relazionalità all'interno di un'unità superiore garantita dalla funzione stessa dell'arte. Riassumendo, con il dramma hughiano si passa dall'universo manicheo posto, sotto il segno disgiuntivo della *o*, a un universo posto sotto il segno della congiunzione *e*.

Sul piano dell'espressione, l'unificazione, che appunto non è mai conciliazione, prende forme sottili e il simbolismo elementare che sorregge il melodramma – conseguenza del rapporto antitetico – si rivela nel dramma un sistema complesso di significati. L'antitesi, che non è soltanto la giustapposizione contrapposta di coppie statiche, è al contrario uno strumento di estrema flessibilità in grado di unire, separare e sconvolgere,

grazie al suo potere metamorfico, le rigide classificazioni e di creare nuovi sistemi gerarchici. Hugo, infatti, vuole fare di ogni opera un “dramma plurale” severamente ricondotto all’unità mediante l’utilizzo dell’antinomia, per cui la verità si può cogliere solo nell’insieme.

Triboulet: l’irrapresentabile

In un’opera drammatica come *Le roi s’amuse*, il tema del riconoscimento segna il meccanismo narrativo. Triboulet, la cui identità duplice e controversa (abile e spietato giullare di corte e padre amorevole) si inserisce nella retorica del grottesco, è di fatto un gonzo (quindi personaggio complementare e “teoricamente” solare del melodramma), che diventa protagonista drammatico. Egli possiede un segno di riconoscimento che è al tempo stesso un segno di esclusione: la gobba. La vendetta, legata nel melodramma al mondo del padre e non a quello del cortigiano o del gonzo, è il perno della narrazione.

Ne *Le roi s’amuse*, il grottesco si configura in questo modo: «La vendetta d’un pazzo fa oscillare il mondo»⁶. È proprio il grottesco a plasmare l’eroe centrale del dramma, rovesciando il ruolo del padrone e del servitore⁷. Hugo sa bene che cosa sta facendo.

Siamo nel 1832; la censura interviene e interrompe la prima rappresentazione. Ne seguiranno pochissime e senza grande successo. Le reazioni della stampa alla rappresentazione sono feroci. *L’Entr’acte* (del 24 novembre) vuole screditare la poetica di Hugo; su *Le Temps* si legge che «è stato notato da tempo che lo spirito comico manca del tutto a Hugo. L’energia, la *verve*, il colore sono di suo dominio, ma per nulla la leggerezza e la battuta pronta». Un gonzo drammatico! Che orrore, che contraddizione!⁸

Si osservi il personaggio più da vicino. È un mostro che ama e soprattutto che è amato da una figlia. *Le National* vede in ciò un amore bestiale: «Nel vedere Triboulet mentre abbraccia la giovane Blanche nella sua lunga tirata paterna, si penserebbe di vedere una leonessa gelosa girare attorno ai suoi

⁶ V. Hugo, *Il re si diverte*, tr. it. di E. Groppali, Garzanti, Milano 1988, p. 234.

⁷ Cfr. A. Ubersfeld, “Hugo e il teatro”, in *Storia della letteratura francese*, cit., p. 524.

⁸ Cfr. A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, José Corti, Paris 1974, pp. 132-133.

piccoli, accarezzarli e leccarli»⁹. *La Quotidienne* nota che «l'unione del buffone e del sublime ha gettato gli spettatori in una confusione penosa. Ma è sempre Hugo che si ritrova stroncato, lui “che riassume in sé tutte le qualità e i difetti della scuola [del grottesco]; è l'espressione completa di queste nuove dottrine”»¹⁰.

Così l'antimelodramma di Hugo non viene capito e accettato se non anni dopo, edulcorato, appunto, nel *Rigoletto* verdiano. Insistendo su questo aspetto, la difesa di Hugo, contro le accuse della censura, è emblematica per più di un motivo:

Il lavoro è immorale? Lo credete proprio? Per quello che descrive? Ecco la trama. Triboulet è deforme, Triboulet è malato, Triboulet è buffone di corte: triplice disgrazia che lo rende crudele. Triboulet odia il re perché è re, i signori perché sono signori, gli uomini perché non portano tutti una gobba sulla schiena. Il suo unico passatempo è di aizzare continuamente i signori contro il re, spezzando la resistenza del più debole contro l'arroganza del più forte. Perverte il re, lo corrompe, lo spinge alla tirannia, all'ignoranza, al vizio; lo esorta a turbare la quiete delle famiglie dei nobili di corte, gli indica incessantemente la moglie da sedurre, la sorella da rapire, la figlia da disonorare. Tra le mani di Triboulet, il re è solo una mostruosa marionetta che distrugge le esistenze che il buffone si diverte a mettere sulla sua strada. Un giorno, durante una festa, nel momento in cui Triboulet incita il re a rapire la consorte del signor di Cossé, il signor di Saint-Vallier, giunto in presenza del re, gli rimprovera senza mezzi termini il disonore di Diana di Poitiers. Questo padre, a cui il re ha sottratto la figlia, Triboulet lo schernisce e lo insulta. Il padre solleva un braccio e maledice Triboulet. Da questo presupposto ha origine la genesi dell'opera. Il soggetto autentico del dramma è *la maledizione del signor di Saint-Vallier*.¹¹

Triboulet è malvagio, è deforme, ha una figlia, il che significa che è stato amato (scandalo!). Non a caso uno degli imperativi della censura veneziana, al *Rigoletto*, sarà “raddrizzare la gobba”, perché un mostro non può essere amato.

Triboulet

educa la sua creatura nell'innocenza, nella fede e nel pudore. Il suo più gran timore è che la fanciulla cada vittima del male perché lui, il malvagio, conosce le sofferenze regalate dal male. Ebbene! la maledizione del vecchio coglierà Triboulet nella sola cosa che ami al mondo: sua figlia. [...] Il buffone sarà colpito dalla provvidenza esattamente come è stato colpito il signor di Saint-Vallier. In seguito, dopo che sua figlia sarà stata sedotta e perduta, egli tenderà

⁹ Ivi, p. 134.

¹⁰ Ivi, p. 137.

¹¹ V. Hugo, “Prefazione”, in Id., *Il re si diverte*, cit., p. 133.

una trappola al re per vendicarla, ma ne sarà vittima la figlia. [...] Indubbiamente non spetta a noi decidere se questa è un'idea drammatica, certo è un'idea morale".¹²

«Quel vecchio mi ha maledetto!»¹³ e la maledizione si è compiuta. Ma non vi è giustizia nel finale. Nel melodramma, come sopra definito, l'eroina può anche morire, ma la virtù trionfa. Qui non è la virtù a trionfare ma uno scellerato re, che canta... e in questo momento non possono non risuonare nelle nostre orecchie le note dell'aria del tenore (il duca di Mantova) nel *Rigoletto*: «*La donna è mobile*».

Triboulet è il vero ispiratore delle violenze e degli abusi del re al quale si compara: «siamo allo stesso livello, io e lui. Una lingua affilata e una lama appuntita. Io sono l'uomo che ride e lui l'uomo che uccide»¹⁴. Il buffone di corte, storpio, perverso, infido e invisibile a tutti i cortigiani, osa compararsi al re (e per questo non esiterà a vendicarsi del re, ritenendolo, tutto sommato, un suo oggetto, una sua creatura, il mero esecutore delle sue stesse perversioni).

Non è solo la visione del gonzo a offendere gli spettatori ma anche quella di un re, giovane e bello (l'eroe per eccellenza) come Francesco I che, ubriaco, si sollazza nel tugurio di Saltabadil (luogo orribile ma non osceno, si difende Hugo... che debole difesa!). Oscena è la trama. Il re seduce o violenta tutte le donne che Triboulet gli indica e, a sua volta, Triboulet si piega ai desideri erotici della regina: «una donna bella e affascinante» che gli appare «davanti seminuda» per eccitarlo e obbligarlo a giocare, come un cane, sul suo letto¹⁵. Per questo, e per la sua natura storpiata, deforme, dolorosamente deforme, Triboulet a sua volta accusa e maledice la natura.

La molteplice natura di Triboulet

Triboulet evidenzia una struttura grottesca complessa, al di là della duplicità (natura esteriore-natura interiore), che caratterizza molti dei personaggi di Hugo: da Quasimodo a Marion Delorme, cortigiana sotto un

¹² Ivi, p. 133.

¹³ V. Hugo, *Il re si diverte*, cit., p. 171.

¹⁴ Ivi, p. 170.

¹⁵ Ivi, p. 172.

manto di purezza, da Ruy Blas, servitore travestito da ministro, a Lucrece, criminale e madre amorevole, fino a Jean d'Aragon nei panni del bandito Hernani, ecc.

Nella struttura del doppio di Hugo, ogni “profondità nascosta” si capovolge in ostentazione provocatoria: è tale apparenza che turba, perché mostra che, al di là di se stessa, non è pensabile l'esistenza di alcun'altra realtà. L'apparire, che implica un riconoscimento, non coincide in Hugo con l'auto-nominazione, con l'“io sono”. L'amore, che è la sola fonte di riscatto dei personaggi, consente il riconoscimento di un'identità apparente, vera anch'essa, ma non consente comunque al personaggio di auto-nominarsi. «*Aimez-moi dans ce que je suis, moi que ne suis pas*»¹⁶. Quando Bianca chiede al padre – che strana domanda per una figlia! – come si chiama, Triboulet risponde «che importanza ha il mio nome». Piuttosto, «amami, figlia mia!».

Triboulet non è solo un padre affettuoso, come si è soliti pensare in una visione semplicistica della riduzione grottesca del personaggio. Triboulet è di più. Non dice il suo nome alla giovane figlia, eppure le chiede disperatamente amore, disperatamente ed egoisticamente. «Avevo bisogno di sentirmi amato»¹⁷. Per questo, ora, la tiene con sé (dopo averla lasciata per anni lontana, ma protetta) esponendola a tutti i pericoli che lui ben conosce. E non valgono, come ben sappiamo, le sue raccomandazioni. Il re è stato educato da Triboulet: è abile e scaltro e non può che vincere contro una giovane ingenua, volutamente mantenuta ingenua da un padre che non ha voluto svelare il giochi, gli intrighi, i pericoli della vita dissoluta che egli alimenta.

«Voglio che almeno qui, davanti a te, nel solo luogo al mondo dove regna l'innocenza, per te io sia solo un padre, un padre teneramente amato, qualcosa di santo, di venerabile, di sacro!»¹⁸. Una richiesta esagerata, estrema per una figlia! Triboulet si rispecchia in Bianca, che è fonte di vita e, a sua volta, oggetto di venerazione: «C'è chi crede in Dio, io credo nella tua anima pura! C'è chi possiede la giovinezza, l'amore di una donna, la fama,

¹⁶ A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, cit., p. 628.

¹⁷ Ivi, p. 174.

¹⁸ Ivi, p. 175.

l'orgoglio, la grazia, il vigore fisico, l'armonia dei lineamenti: io ho la tua bellezza!»¹⁹.

Certo, nella trama non mancano elementi melodrammatici, oltre a quelli già indicati in precedenza: il travestimento del re; il fingersi “studente” e “povero”; il complotto con la corrotta Berarda, che invece di proteggere Bianca la “vende” in cambio di una borsa di denaro; il rapimento di Bianca da parte dei cortigiani durante la notte (a cui partecipa, per suo stesso volere – inverosimilmente ma crudelmente –, lo stesso Triboulet); l'urlo finale di Triboulet, dopo aver scoperto il complotto: «Oh! La maledizione!»²⁰.

La scena tra il re e Bianca fa parte del disvelamento e del riconoscimento. È il re a svelare a Bianca il lavoro del padre: è il buffone di corte, un giullare, un gonzo che dipende interamente dalla sua volontà²¹. Il senso di impotenza della ragazza è al culmine. Così Bianca, nel tentativo di scappare dalle richieste lascive del re, si rifugia in una stanza... ma è quella del sovrano; è perduta, come i cortigiani sottolineano. La verginità della fanciulla – altro elemento tipicamente melodrammatico e che il melodramma tende a preservare, pena la morte della vittima (come accade anche in questo caso) – è del tutto compromessa. La porta della stanza del re viene chiusa e Bianca cede alla violenza.

La scena terza del terzo atto è tra le più patetiche e ha tre livelli di drammatizzazione: in un primo momento Triboulet, che sta cercando disperatamente Bianca e ancora spera che non sia caduta nelle braccia del re, chiede la restituzione di sua figlia. La rivelazione di un Triboulet-padre sbalordisce i nobili («razza dannata!»²²). «Ah adesso non parlate più perché ha dell'incredibile, per voi, che un buffone sia padre, che abbia una figlia! I nobili e i lupi non hanno anche loro una prole? Perché non dovrei averne anch'io?»²³. Il primo livello di drammatizzazione si gioca quindi sulla disperazione di Triboulet e sulle accuse che egli indirizza ai nobili, tutti coinvolti, conniventi, corrotti allo stesso modo.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 190.

²¹ Cfr. ivi, p. 195.

²² Ivi, p. 203.

²³ Ivi, p. 202.

Le accuse sono feroci: «Se, per fortuna loro, sono governati da un re interamente assorbito dalla licenza e dall'orgia, le mogli dei cortigiani possono essere molto utili alla carriera dei mariti, sempre che non siano sposate a degli imbecilli. [...] Una donna dev'essere un terreno che dà utili ingenti, una fattoria concessa in affitto al sovrano che, ad ogni decorrenza, paga interessi salati»²⁴. Una moglie, una figlia, una sorella, perfino una madre sedotte valgono una fortuna: un “governatorato”, una “nomina regia”, “benefici continui” e “destinanti ad aumentare”²⁵. Al re non importa nulla dell'età o della bellezza delle donne che seduce. Come un Don Giovanni, che non deve nemmeno pensare alla conquista ma solo al “premio” finale, il re conta, o forse non conta nemmeno più, le sue facili conquiste.

A quale prezzo, quindi, è stata venduta Bianca? A questo punto inizia la seconda fase dello sviluppo drammaturgico. Constatato che l'invettiva non ha avuto nessun riscontro, e che anzi ha avuto come unico risultato l'irrigidimento dei nobili che si arroccano dietro il loro orgoglio ferito, Triboulet sfodera l'arma della compassione. «Sì è vero piango!»²⁶. Il Buffone individua il più indulgente, il più sensibile tra i nobili: Marot e chiede pietà. Pietà per sua figlia, pietà per la sua condizione fisica (nessuno ha mai saputo che dietro la sua risata, dietro ai suoi scherzi, si nasconde un dolore atroce, un dolore fisico dato dalla sua deformità), pietà per quel povero giullare che li ha tanto divertiti. Ma a nulla servono le sue suppliche. Bianca esce dalla stanza del re come recita la didascalia, «*sconvolta, in disordine, con lo sguardo perso nel vuoto*»²⁷. E il “disonore” è l'evidente segno dello stupro (anche se Triboulet finge in un primo tempo di non comprendere o ancora “spera”).

La terza fase è la vera e propria invettiva. Triboulet, che già si è comparato al re, che si sente suo pari, anzi la sua fonte di ispirazione, almeno nella perversione, lo sfida apertamente, attribuendosi il diritto di cacciarlo da una delle sue stanze: «Ditegli che sono qui e che lui non può

²⁴ Ivi, p. 203.

²⁵ Ivi, p. 203.

²⁶ Ivi, p. 205.

²⁷ Ivi, p. 205.

entrare»²⁸. La vendetta del gonzo contro il re è iniziata. La follia fa tremare il mondo e ai pazzi e ai bambini bisogna sempre accondiscendere: questa la conclusione dei cortigiani, allibiti.

Bianca: eroina drammatica

La figura di Bianca, che inizia ora a delinearsi, ha solo la parvenza dell'eroina melodrammatica. Non è la vittima passiva di un complotto. È artefice del dramma e anzi ne ordisce l'epilogo. Il rapporto padre-figlia non è lineare, non è melodrammatico. Il padre, dopo la rivelazione del disonore, parla della figlia al passato: il privilegio del possesso e l'esclusività dell'amore sono stati definitivamente perduti. «Eri il velo dell'onore che cancellava la mia abiezione! [...] Che ne sarà di me? [...] Più ero caduto in basso, più volevo che lei volasse in alto! Vicino al patibolo ci dev'essere sempre un altare, e ora l'altare è stato fatto a pezzi!»²⁹.

Da ora in poi, padre e figlia non potranno più comprendersi: il padre chiuso nel desiderio di rivendicare e vendicare ciò che ha definitivamente perduto; la figlia sempre più autonoma rispetto a un amore egoistico che non ha saputo proteggerla. Bianca rivendica indipendenza e, al desiderio di vendetta del padre nei confronti del re, risponde: «Dio mio, non ascoltarlo, perché io lo amo ancora!»³⁰ E più avanti «[...] a volte si incontra un uomo che ci salva la vita o uno sposo che, donandoci le sue ricchezze, ci fa invidiare da tutti. Ma questi non sono mai uomini di cui ci si innamora. È vero, lui mi ha fatto del male, eppure io lo amo e non ne so il perché. [...] Sarei pronta a morire per lui come per voi [padre]!»³¹. Sarà vera solo la prima affermazione.

Come ben sappiamo, lo stratagemma ordito da Triboulet per indurre nella figlia l'odio per l'odiato re non funziona e serve solo a manifestare, ancora una volta, la lascivia del sovrano, che si autodefinisce un "mostro"³², non disdegnando le prostitute con le quali usa gli stessi mezzi di seduzione

²⁸Ivi, p. 207.

²⁹Ivi, p. 208.

³⁰Ivi, p. 209.

³¹Ivi, p. 212.

³² Cfr. ivi, p. 216.

che mette in pratica con le ragazze ingenuie come Bianca (aspetto, quest'ultimo, che più addolora la povera ragazza).

Incontriamo, a questo punto della vicenda – cioè nel momento in cui Triboulet sta mettendo in pratica la sua vendetta, chiedendo a un poco di buono di uccidere un giovane (il re) che si presenterà nella sua locanda per giacere con sua sorella – altri due elementi tipicamente melodrammatici: la risposta di Triboulet a Saltabadil che gli chiede il nome di colui che dovrà uccidere «Lui si chiama Delitto e io mi chiamo Castigo»³³ e lo scatenarsi del temporale che sottolinea i momenti più drammatici dell'epilogo.

Il travaglio di Bianca, fuori dalla porta di Maguelonne e Saltabadil, suddiviso in monologhi e “tra sé”, va invece sottolineato per la sua valenza drammatica. Bianca non ha ancora sedici anni ma sa che l'affermazione della propria identità passa per una scelta estrema, che è quella di salvare l'amato a costo della vita e contro il volere del padre-padrone. Dov'è finita la pura, casta, remissiva eroina melodrammatica? Il re non è affatto il principe azzurro che la salva dal violento usurpatore! Il re amato è l'abominevole mostro che nel melodramma classico dovrebbe perdere la vita. Qui sopravvive. Non solo: canta!

Il quinto e ultimo atto è un capolavoro (scene terza e quarta), tranne il finale, dove il *Rigoletto* di Verdi guadagna immensamente con la solitudine di padre e figlia sulla scena.

Analizzando più a fondo il lungo monologo di Triboulet della scena terza, tutta la potenza del personaggio emerge enfaticamente. «Adesso guardami, mondo! Qua c'è un buffone, e qua dentro c'è un re! E che re! Il più grande di tutti, quello che sovrasta il mondo!»³⁴. Il re giace in un sacco sotto i piedi del gobbo, del gonzo, del giullare di corte, del deriso, dello sfruttato, dell'emarginato, dell'uomo che soffre e che la vita ha preso in giro. Bene: ecco l'ultima beffa, quella definitiva, quella mortale. E mentre lo spettatore sa chi occupa quel sacco, Triboulet continua l'esaltazione della sua impresa e dei suoi risultati. «Nel contrasto tra debole e forte, è il debole che ha riportato la vittoria. Chi ti leccava i piedi, adesso ti divora il cuore! Sei nelle

³³Ivi, p. 220.

³⁴Ivi, p. 236.

mie mani. (*Curvandosi sempre più sul sacco*) Mi senti? Sono io, nobile re, io, quel Pazzo, quel buffone; io, quel mezzo uomo, quel curioso animale, che tu chiamavi “cane”! (*Colpisce il cadavere*). «Il gobbo diventa una tigre!»³⁵ ...e nel frattempo quel canto melodioso, quella voce da tenore che intona un’aria spensierata. Nulla di più crudele, di più atroce, di più profondamente antimelodrammatico: il re è un antieroe; la giovane vergine (che vergine non è più) è artefice del suo destino e del destino paterno, salvando l’antieroe; il protagonista – un gonzo, un giullare, che è invece nel melodramma una figura secondaria – riceve su di sé la più atroce vendetta.

La scena quarta, l’apertura del sacco dove Bianca giace morente, strazia il cuore e nello stesso tempo ribadisce la complessità grottesca dell’animo del protagonista: «Bambina mia, il solo bene che ho sulla terra, dimmi, mi senti, riconosci la mia voce?»³⁶. Non è solo l’urlo disperato di un padre. È l’urlo disperato di chi ha perso la propria ragione di vita, meglio ancora la propria anima.

In un estremo e “mostruoso” monologo, Triboulet rivela tutta la sua natura che non è univoca, come vuole il melodramma, ma duplice, profondamente e inequivocabilmente duplice e quindi grottesca. È una natura incredibilmente potente, di quella potenza che gli ha riconosciuto Verdi. «Bianca, come hai potuto lasciare così tuo padre? [...]. È stato crudele il cielo, quando me l’ha data! Perché povera cara, non ti ha ripreso prima di rivelarmi la bellezza della tua anima? Perché ha voluto che conoscessi il tesoro che possedevo? Ahimè, perché non sei morta da piccola, il giorno in cui giocando dei bambini ti ferirono? Bambina mia, bambina mia!»³⁷.

Triboulet si riconosce come natura duplice, riflesso nel corpo morente di Bianca che gli ha svelato l’altro volto dell’umano. Un volto che sa amare e sa soffrire. Un volto che ora sta morendo insieme a sua figlia, sua creatura e suo carnefice. Una natura con cui bisogna fare i conti solo se viene rivelata. Una natura che rappresentava il riscatto dell’anima di Triboulet. E il finale rivela la simbiosi ormai consapevolizzata tra padre e figlia da parte del padre e non certo da parte della figlia che ha affermato la propria

³⁵Ivi, p. 237.

³⁶Ivi, p. 239.

³⁷Ivi, p. 241.

indipendenza, uccidendo l'anima 'bianca' del padre. Triboulet, disperato, urla la propria fine, dichiara straziato la propria morte, mentre grida: «Ho ucciso la mia creatura! Ho ucciso la mia creatura!»³⁸.

³⁸Ivi, p. 237.