

Il re si diverte e muore: un itinerario dal grottesco all'assurdo

di Paulo Filipe Monteiro

pfm@sapo.pt

Abstract

This essay first discusses Victor Hugo's defence of grotesque, his defence of Shakespeare, his achievements in *Le roi s'amuse*, and also the limitations due to his prophetic style. Piave and Verdi go further in *Il Rigoletto*, especially in the dramatic polyphony of opposite voices and points of view. Finally, we follow the creation of new kings, from Jarry's *Ubu* to Ionesco's *Le roi se meurt*: the absurd dimension which the romanticists had felt but had refused to surrender to is in the absurd and in most post-dramatic theatre a double impossibility of giving sense to the world and language to tragedy.

– È riservato e discreto, vi tranquillizza, non abusa di nulla e possiede una qualità rara: è sobrio. Sarà questa una raccomandazione per un domestico? No. È un elogio per uno scrittore. Ai giorni nostri, una certa scuola chiamata 'seria' issò la sobrietà a programma in poesia, come se il problema consistesse unicamente nel preservare la letteratura dalle indigestioni. In altri tempi si diceva: fecondità e potere; oggi si dice: tisana.

Victor Hugo

Questo lo dice Victor Hugo nel 1864. Ma già nel 1827 – aveva appena 25 anni – Hugo voleva cambiare questa sobrietà classica, ed esclamava, nella celebre *Prefazione al Cromwell*: «diamo colpi di martello alle teorie,

alle poetiche, ai sistemi. Abbattiamo questo vecchio intonaco che maschera la facciata dell'arte! Non ci sono né regole né modelli»¹.

Non c'è bisogno qui di ricordare come già altri romantici, Novalis, Friedrich Schlegel, Hölderlin, volessero rompere con le regole classiche di una bellezza statica e armonica e fossero invece alla ricerca di una bellezza dinamica, relativa, di un mondo svuotato e brutto. Come la medusa nella pittura, anteriore proprio al romanticismo: torbida, grottesca, melanconica e informe. Anche Shakespeare e i manieristi avevano già mostrato che il bello può sbocciare dal brutto, la forma dall'informe e viceversa, nell'"unità" del grottesco, come nel *Falstaff*, a partire dal quale Verdi comporrà la sua grande opera comica.

Alla fine del diciottesimo secolo, Baudelaire avverte: il grottesco non è legato a un contenuto². Può essere innocente come il comico italiano, ombroso e feroce come lo spagnolo, entrambi con un'intensità che manca al grottesco francese. Il romanziere portoghese Eça de Queirós dice che l'ombroso, spirituale e difficile Victor Hugo sembra più celta e teutonico che francese³. Dimenticano, Queirós come Baudelaire, la tradizione rabelaisiana, tanto forte quanto quella picaresca spagnola. Nel 1827, Hugo dà al grottesco un ruolo decisivo nell'arte moderna, ma l'estensione del concetto è enorme, i contorni vaghi, perché l'elemento più importante è la *simultaneità* di elementi contrari; e Hugo ben evidenzia, come lo farà Bachtin, l'ambivalenza dinamica del grottesco. Di fianco, senza annullarsi: l'ombra richiama la luce, il crimine l'innocenza, il grottesco diventa sublime, il serio diventa comico. Per esempio, Cromwell firma la condanna a morte di Carlo I e allo stesso tempo sporca d'inchiostro il viso di

¹ J.O. Barata (a cura di), *Estética Teatral: antologia de textos*, Moraes Ed., Lisboa 1980, p. 105 (tutte le traduzioni in italiano sono dell'autore).

² Cfr. D. Iehl, *Le Grottesque*, PUF, Paris 1997, p. 55.

³ Cfr. E. de Queirós, *Literatura e Arte: uma antologia*, Relógio d'Água, Lisboa 2000, p. 245.

un segretario. La simultaneità «costituisce la vera novità del Romanticismo»⁴.

Siccome non esiste possibilità di risoluzione delle opposizioni, il tragico è una categoria perlomeno tanto presente in Hugo quanto nel grottesco. Il grottesco non sostituisce il tragico: lo accentua. Queirós dice che Hugo ha sempre avuto «per assunto la lotta dell'uomo e della fatalità – fatalità della naturalezza, fatalità della Religione, fatalità della Società»⁵. Nel testo⁶ attraverso cui Hugo risponde al divieto imposto alla pièce *Le roi s'amuse*, che vado ora a esaminare più da vicino, egli riassume così la storia: Triboulet deride e insulta il conte Saint-Vallier, «questo padre al quale il re ha preso la figlia [...]. Il padre alza il braccio e maledice Triboulet. Da ciò ha origine tutta la pièce. Il vero soggetto del dramma è la *maledizione di monsieur de Saint-Vallier*». È una storia di vendetta, di varie vendette: di Saint-Vallier contro il re e contro il buffone, dei conti contro il buffone e del buffone contro il re e tutta la corte. Finisce male per il più debole, il buffone, e sua figlia, che egli chiama «povero agnello». «Questo stesso re che Triboulet spinge al rapimento, rapisce sua figlia». Triboulet prepara con cura la morte del re, ma è sua figlia che finisce per essere assassinata.

Verdi conserva questa tematica nella sua opera: il titolo originale del *Rigoletto* era *La Maledizione*. Il duca aveva già avvertito il buffone: «Ah, sempre tu spingi lo scherzo all'estremo. / Quell'ira che sfidi colpirti potrà». Il coro, che è presente nell'opera, quasi eco della tragedia antica, canta: «Zitti, zitti, muoviamo a vendetta; / ne sia colto or che meno l'aspetta». Nella *pièce* come nell'opera, la prima cosa che il buffone dice, quando capisce che chi ha aiutato a rapire non è stata la moglie del conte, bensì sua figlia, è: «Ah! La maledizione!». E l'opera si conclude con

⁴ G. Michele, "A beleza romântica", in U. Eco (a cura di), *História da Beleza*, Difel, Lisboa 2005, p. 299.

⁵ E. de Queirós, *Literatura e Arte: uma antologia*, cit., p. 243.

⁶ Questo testo viene pubblicato come introduzione alla *pièce* *Le roi s'amuse*, The project Gutenberg Ebook, #29549, 2009.

l'esclamazione del buffone: «Gilda! mia Gilda!... È morta! / Ah, la maledizione!». Cala il sipario. Curiosamente, la *pièce* di Hugo si conclude in modo differente. Il buffone dice: «Ho ucciso mia figlia! Ho ucciso mia figlia!». Ossia: la tragedia non scaturisce dalle parole di Saint-Vallier, ma dall'errore originario del buffone, dalla sua *hamartia*, triplice: avere istigato il re a deflorare la figlia di Saint-Vallier, aver insultato sempre i conti, aver preparato l'assassinio del re.

Hugo non ha paura di andare all'estremo della tragedia. Questa è una delle virtù che egli elogia nel suo libro su Shakespeare: «Non gli spetta misericordia / [...]. Non offre lenitivi all'angustia. Il genio è inesorabile. Ha le sue leggi e le segue. [...] Shakespeare scivola verso il terribile. Lui, Eschilo e Dante sono i grandi fiumi dell'emozione umana che attraggono verso il fondo l'urna delle lacrime»⁷.

Con questa ispirazione, Hugo fa terminare *Le roi s'amuse* in una notte molto buia: grande tempesta, tuoni e lampi. In questo ambiente terrificante il buffone, in una scena di *anagnorisis* (come Aristotele raccomanda) scopre nel sacco, morta, la sua unica figlia, il suo tesoro, o, ancora di più, una parte di sé (immagine: Royal Opera House, 2009).

George Steiner ha scritto⁸ che la tragedia assoluta è talmente insopportabile da essere molto rara: Steiner la ritrova solo nell'*Edipo Re* e nell'*Antigone* di So-



focle, in *Medea*, in *Hecuba*, ne *Le Troiane* e *Le Baccanti* di Euripide, nel

⁷ V. Hugo, *Shakespeare*, Estudos Psíquicos, Lisboa 1968, p. 181.

⁸ G. Steiner, *No Passion Spent*, Yale University Press, New Haven and London 1996, pp. 129-130.

Faust di Marlowe, nel *Timone d'Atene* di Shakespeare, nella *Berenice* e nella *Fedra* di Racine, nei *Cenci* di Shelley e di Artaud, nel *Woyzeck* di Buchner, nel *Guignol* e nei monologhi di Beckett. Possiamo aggiungere *Le roi s'amuse* di Hugo, senza esitazione.

Dobbiamo tenere ben presente come per i romantici ci sia bellezza nella morte. Più ancora: tutta la bellezza deve morire («Beauty must die», scriveva Keats), per risorgere nella bellezza della morte. Le tombe sono belle: «agli occhi di Shelley, non sembra esistere Bellezza più meritevole di rimanere a Roma del piccolo cimitero dove è sepolto il suo amico Keats»⁹. Victor Hugo, in un poema molto baudelairiano, *Ave, Dea*, scrive¹⁰: La Morte e la Bellezza sono due cose profonde, che sembrano due sorelle terribili e feconde, che condividono lo stesso enigma e lo stesso mistero. Hugo sembra persino odiare la bellezza tenera dei bambini innocenti¹¹: nel dramma che stiamo analizzando, la sua *Blanche* (nome di purezza superlativa, che Verdi non ha mantenuto), di sedici anni, appare già gentile all'inizio, «Bella par fata od angiol», dicono i conti, ma diventa veramente bella solo nella scena della sua morte. «La fortuna della bellezza è di trovare la sua realizzazione, non nella passione, ma nella morte per amore. [...] In Verdi è frequente vedere confinare la bellezza con i territori delle tenebre, del satanico e del caricaturale. [...] La maestria di Verdi è questa capacità di strappare a queste immagini il suo potere vulcanico e centrifugo, dentro a strutture musicali solide e ancora tradizionali»: il Wagner di *Tristano e Isotta* potrà dare un tessuto unitario alla bellezza erotica e all'inevitabilità tragica del destino mortale¹².

⁹ R. Argulloll, *O Herói e o Único: o espírito trágico do romantismo*, Nova Vega, Lisboa 2009, p. 323.

¹⁰ Cfr. *ibid.*, p. 297.

¹¹ Cfr. G. Michele, "A beleza romântica", cit., p. 322.

¹² Cfr. *ibid.*, p. 325.

Nel suo libro su Shakespeare, scritto nel lungo esilio in Inghilterra (nell'immagine), Hugo scrive: «Solo i moderni geni hanno nel sorriso que-



sta elegante profondità che mostra un abisso. [...] In ogni frase, il giorno e la notte»¹³. Il tema, così shakespeariano, di fatto ispirato dai tarocchi, della ruota della fortuna, è anche presente nella *pièce* qui in questione, e Rigoletto lo dice: «Ah, presso del patibolo bisogna ben l'altare!». Le antitesi rappresentano una costante ne *Le roi s'amuse*. Il re dice di Blanche: «È la colomba unita all'aquila nel cielo».

Quando i conti vedono per la prima volta Blanche, credendola amante del buffone, dicono: «La più bella al più brutto / è giusto. – Giove ama incrociare le razze». L'antitesi piace tanto a Hugo: «La commedia irrompe dalle lacrime, il singhiozzo nasce dal riso, le espressioni si confondono e contrastano [...]. Una delle caratteristiche del genio è la singolare approssimazione delle più lontane facoltà. [...] È questo turbamento che manca a Goethe, ingiustamente lodato per la sua impassibilità, che significa inferiorità. Tale turbamento l'hanno tutti gli spiriti superiori. Esiste in Giobbe, Eschilo, in Alighieri»¹⁴.

Hugo ha una venerazione per Shakespeare, e lo prende a modello. È il momento allora di pensare ai limiti di questa relazione. Il romantico Hugo cerca l'enorme, anche il mostruoso, come il gobbo Triboulet, che ha anche «qualcosa di enorme»: un'amante, dicono. Il re si autodefinisce «un mostro». La tempesta finale è tremenda. Ma, dice Hugo, riferendosi a Shakespeare, lui «non ha riserve, discrezioni, frontiere o lacune. Ciò che gli manca è la mancanza... Nessuna cassa economica. Non osserva astinenza quaresimale»¹⁵. E questo non si può proprio dire di Hugo. Quando

¹³ V. Hugo, *Shakespeare*, cit., p. 182.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 184, 198.

¹⁵ *Ibid.*, p. 196.

il ministro ha proibito la rappresentazione de *Le roi s'amuse* alla Comédie Française, Hugo si distanzia dal suo modello, in una difesa moralistica: «Portare un re in un brutto luogo, nemmeno questo sarebbe una novità. Il teatro greco, che è il teatro classico, l'ha fatto; anche Shakespeare, che è il teatro romantico, l'ha fatto». Ma Hugo dice che non lo fa: «La casa di Saltabadil è [...] un luogo sinistro, terribile, orribile, spaventoso, se volete, non è un luogo osceno». E conclude perfino con un elogio dell'autocensura: «Quando si ha ogni libertà, non si conserva misura alcuna»; quindi si deve lavorare «sempre con gravità e misura. Vuole l'arte casta, e non l'arte pudibonda». In questo sembra più vicino a Goethe che a Shakespeare... Voltaire ha condannato Shakespeare «per ubriachezza». Ma la morale, anche la grandiosità che Hugo vuole avere in tutti sensi, anche nella morale, appunto, limita la sua ubriachezza. Dice che «in licenziosità e audacia nel linguaggio, Shakespeare eguaglia Rabelais». «Tocca i due poli. Appartiene all'Olimpo e al teatro di fiera. Non gli manca alcuna possibilità»¹⁶. Ma il linguaggio di Hugo non è mai licenzioso come quello di Shakespeare o Rabelais, mai come il teatro di fiera.

Hugo ha prodotto una certa rivoluzione all'interno della lingua francese, questo è certo. Baudelaire, nella sua maturità, lo riconosce; in una lettera del 27-9-1859 elogia la «toccante familiarità» di Hugo, gli invia qualche poema, dicendo che ha cercato d'imitarlo. In un altro testo, Baudelaire afferma: «Quando si pensa a ciò che era la poesia francese prima che Victor Hugo facesse la sua comparsa, e di quale ringiovanimento essa ha goduto da quando egli è giunto; quando si immagina [...] quanti sentimenti misteriosi e profondi che sono stati espressi sarebbero rimasti muti»¹⁷. Nella stessa epoca, Eça de Queirós dice:

La lingua pulita e sobria di Ronsard, di Racine, di Voltaire, è mirabilmente lavorata per esprimere sentimenti comuni ed equilibrati, e per questo è perfetta in quanto strumento di critica – sarebbe totalmente impotente per un'epopea che ha richiesto tanto sforzo. [Hugo] ha dovuto quindi costruire

¹⁶ *Ibid.*, pp. 197, 180.

¹⁷ C. Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Seuil, Paris 1968, p. 470.

un altro linguaggio che potesse tradurre tutto l'uomo, tutta la naturalezza, nei suoi estremi più avversi, del bestiale al divino.¹⁸

Ma il progetto del giovane Hugo nella *Prefazione al Cromwell* era più ambizioso rispetto a ciò che poi ha finito per fare. Cito: voglio il dramma «in verso libero, franco, leale, osando dire tutto senza perifrasi, esprimendo tutto senza circonlocuzioni; passando dalla naturale cadenza della commedia alla tragedia, dal sublime al grottesco», fedeli alla rima ma più amico dell'*enjambement* che dell'inversione, «rifuggendo la tirata; rappresentandosi in dialogo; nascondendosi sempre dietro il personaggio [...], potendo ripercorrere la gamma poetica, andando dall'alto verso il basso, dalle idee più elevate alle più volgari, delle più ridicole alle più gravi»¹⁹. Ma cosa scrive, infatti, Hugo? Va dalle idee più elevate alle più basse, ma il suo linguaggio non è mai volgare; evita l'inversione di Corneille, ma il suo verso mantiene la rima e spesso è maestoso. Lo trasporta la sua eloquenza, la sua declamazione, la ripetizione delle stesse metafore, anche delle stesse rime. Per questo, quando hanno chiesto ad André Gide chi era il più grande poeta francese, egli ha dato questa risposta straordinaria: «Victor Hugo, hélas!». Hélas! Disgraziatamente, il più grande poeta francese, Hugo, che non vuole mai rinunciare allo stile grandioso.

Da Hugo a Verdi

Quando Piave e Verdi, adattando Hugo, scrivono il libretto del *Rigoletto*, semplificano sfortunatamente la grandiloquenza originale. È curioso come l'opera riesca ad essere meno pomposa che la versione teatrale. Conserva qualche immagine forte, ma, come richiesto nella *Prefazione al Cromwell*, essa usa il verso libero,



¹⁸ E. de Queirós, *Literatura e Arte: uma antologia*, cit., p. 243.

¹⁹ J.O. Barata (a cura di), *Estética Teatral: antologia de textos*, cit., p. 106.

franco, leale, raramente con rima, senza circonlocuzione, nascondendosi sempre dietro i personaggi in dialogo. Conserva la struttura drammatica e tragica della *pièce*, la *mise en abîme* creata da Hugo (dei personaggi che guardano un'altra scena all'interno della scena). Conserva quello che Hitchcock chiamerà *suspense*, poiché nella scena finale, mentre il buffone si vanta del crimine commesso, il pubblico sa più di lui, sa bene che è sua figlia quella che è nel sacco. Conserva anche la tormentata finale, poiché Hugo voleva l'inclusione nel dramma di molte azioni spettacolari per non rimanere nel mero dialogo, e infatti nella sua *pièce* egli dice che la tormentata finale «copre il teatro di pioggia e di lampi». Ma in un aspetto essenziale Verdi risulta molto più vicino a Shakespeare (che Verdi aveva già adattato per *Macbeth* [1846-7] e al quale tornerà con *Otello* [1886], e *Falstaff* [1893], per non parlare del progetto, non realizzato, di un *Re Lear*) che a Hugo, del quale aveva adattato *Ernani*, nel 1843 (non parlo qui di prossimità politica, della stessa lotta epica per la libertà e per l'unità nazionale. Parlo di prossimità drammatica). Vediamo in che senso.

Il genere drammatico, come ha sottolineato il vittoriano Dallas, malgrado le famose unità, è il dominio della pluralità: l'unità è per la lirica, la totalità per l'epopea. In teoria, Hugo lo riconosce, quando scrive, a proposito di Shakespeare: «Uno dei caratteri che distingue i geni dagli spiriti volgari è l'essere dotati di doppia riflessione, [...] quello che i retori chiamano antitesi, ossia la sovrana facoltà di vedere i due lati delle cose. [...] L'antitesi di Shakespeare è l'antitesi universale, sempre e da ogni lato. È l'ubiquità dell'antinomia»²⁰. Che programma fantastico e veramente drammatico! Shakespeare lo realizza, non con doppia, persino con multipla rifrazione, mostruosa, perché dà sui tanti lati delle cose.

Ma allo stesso tempo Hugo è fanatico dell'unità: non l'unità di luogo, neppure l'unità di tempo (sebbene *Le roi s'amuse* si svolga in due giorni

²⁰ V. Hugo, *Shakespeare*, cit., pp. 186-187.

e due notti: «E tutto un sol giorno cangiare potè!», dirà, fra sé, il Rigoletto), ma l'unità di azione, per Hugo, non può essere messa in causa: «Non possono esistere tre unità nel dramma, come non possono esistere tre orizzonti in un quadro. [...] L'unità dell'insieme è la legge della prospettiva in teatro»²¹. E qual è questa unità dell'insieme? L'azione centrale (Wagner riprenderà questa idea). Infatti, tutta la *pièce Le roi s'amuse* è incentrata sul buffone, tutto ci è dato dal suo punto di vista. Allora dove è la doppia rifrazione, l'ubiquità, l'antitesi universale? Non è il suo forte, anche se pure dovrebbe esserlo, non solo come drammaturgo, ma anche come difensore del grottesco: questo linguaggio, che Hegel detestava perché antidialettico, nega qualsiasi conciliazione dei contrari! Credo che abbia ragione Queirós quando dice che «Hugo è un poeta epico: in lui, tutto [...] prende la forma epica»²². La totalità, non la pluralità.

Esaminiamo più da vicino *Le roi s'amuse*. Con chi ci possiamo identificare? Con il re? Lui è realmente felice, intoccabile, protetto. Canta che le donne non sono affidabili, ma nei fatti tutte le donne lo amano fedelmente: Blanche e la locandiera fanno di tutto per salvarlo. È lui che con le medesime parole promette di sposarle e poi le tradisce, le abbandona. È difficile l'identificazione. C'è un regista tedesco, Doris Dörrie, che ha realizzato nel 2005 una versione del Rigoletto a Monaco, ispirata al film *Il Pianeta delle Scimmie*, che dice che è l'amore del Duca per Gilda «a offrirci l'opportunità di una più grande umanità», che egli è l'unico a non essere crudele. Ma come? Non è crudele, lui che rapisce e stupra una

²¹ J.O. Barata (a cura di), *Estética Teatral: antología de textos*, cit., p. 106.

²² E. de Queirós, *Literatura e Arte: uma antologia*, cit., p. 243.

donna dopo un'altra? Non credo. Lui stesso dice (in Hugo e in Verdi): «È vero, sono un mostro».



Tutta la *pièce* si sviluppa dal punto di vista del buffone, senza i contrasti propri del dramma e del grottesco. Il contrasto esiste soltanto all'interno del buffone. In primo luogo perché deve ridere sempre, anche se dentro piange e odia. Difforme, malato, il buffone deve ridere. Cito Hugo: «rimasto buffone, nascondendo il mio tormento interiore, piangendo lacrime di sangue sotto una maschera ridente». Anche quando scopre che hanno rapito sua figlia, il suo tesoro, appare pallido, ma vestito da buffone, e cantando! E subito denuncia, minaccia, e appena dopo piange e implora (immagine: Opernhaus Zurich, 2007). E poi, ha una doppia personalità: a corte, dice che anche «se qualche buon istinto germmina in lui», lo deve cancellare; «attraversare ogni giorno come un genio cattivo, [...] non avere alcuna ambizione se non la rovina altrui», scrive Hugo. Ma, sorpresa, quando sta solo con sua figlia, diventa un uomo buono, conosce la purezza. Poi i cortigiani rapiscono la figlia, il re la violenta, e di nuovo si trasforma in un genio cattivo, anche assassino. Nel momento in cui pensa di avere il re morto nel sacco, dice: «Come sono grande ora!». Ha fatto uccidere il re di Francia, un rivale di Carlo V, un

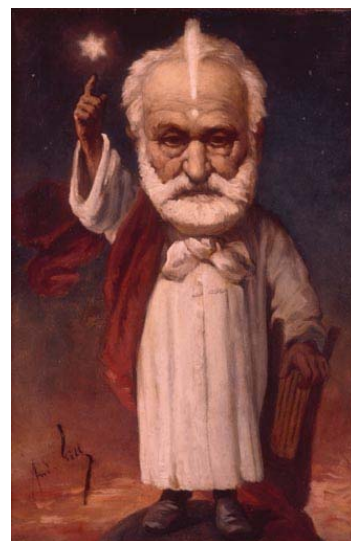
dominatore di battaglie, un re da cui altri venti dipendono, tutta l'Europa sta per vacillare e dovrà cercare un nuovo equilibrio. «La vendetta d'un pazzo fa vacillare il mondo! [...] Cosa dirà il futuro!».



Tutto questo avviene all'interno del buffone. È con Verdi che si guadagna quella pluralità esterna che fa crescere ogni dramma. Perché l'adattamento fa sorgere meglio i diversi punti di vista. Ma anche perché la musica ha una potenza che le è propria. Quando quel regista tedesco, come appena visto, difende il Duca, dice: «Sono [...] convinto che il duca non è solo un donnaiolo, ma che abbia anche un lato tenero. Credo semplicemente nella musica». Virtù della musica, ma anche di Verdi, che va oltre il bel canto, che s'interessa in misura maggiore alla diversità dei personaggi e che mescola nella stessa opera popolare ed erudito. Due anni prima del *Rigoletto*, per la produzione del *Macbeth*, egli non ha voluto la grande Tadolini, dicendo: «La voce della Tadolini ha qualcosa di angelico; e voglio che la voce della donna suoni come quella di un diavolo», che non canti, ma che rappresenti, che reciti²³. Nel *Rigoletto*, per il libretto e soprattutto per la musica, abbiamo una pluralità di punti di vista drammatici, e ci identifichiamo a volte con un personaggio, a volte con altro. Ciascuno ha il proprio timbro, contrasta con ogni altro. Anche i contrasti di dinamiche e d'intensità della musica sono enormi. E, sebbene Verdi abbia detto che il *Rigoletto* è una «lunga serie di duetti», ci sono momenti di simultaneità polifonica di molti voci, molti punti di vista, molti sentimenti, come nella scena dell'albergo, con tutti i protagonisti.

²³ Cfr. J. Kesting, "Diva's glory days", Booklet del CDBox *Callas' Diva Addiction*, Membran music edition, 2000, p. 98.

Tutto qui è tragico e anche ironico. Hugo non aveva ironia. Anche Queirós, che l'ammirava «comme une brute», che era «cresciuto nell'opera del Maestro come si può essere cresciuti in una foresta», riconosceva che il veggente Hugo non era capace d'ironia: «perché Hugo, come tutti i profeti, vive nella fiamma di un'unica idea»²⁴. E pure, per altri romantici, come Schlegel, l'ironia era un metodo filosofico, che permetteva al soggetto un doppio movimento di approssimazione e di allontanamento



dall'oggetto: come nel dialogo socratico, «praticando la leggerezza, anche di fronte a contenuti gravi, il metodo ironico permette che si presentino come compatibili due punti di vista o due opinioni contrarie»²⁵. Per esempio, i quattro versi di Hugo sono trasformati nel *Rigoletto* in un'aria, «La donna è mobile», così leggera, così cantabile, così popolare, che innalza l'ironia di questo re infedele, a cui tutte le donne sono fedeli, e che pure canta il contrario. Notiamo come la questione della fedeltà attraversi tutta quest'opera e anche la pièce de Hugo, dove restava nascosta. Triboulet dice, come il re, che «una donna è un diavolo / molto perfezionato». Ma racconta alla figlia che sua madre lo ha amato, nonostante la sua miseria, la sua difformità e la sua malattia, e come lei gli sia stata sempre fedele: «una donna che è il contrario della maggior parte delle donne». Quando Blanche dialoga la prima volta con il re, lei dice: «non vi appartengo, no, appartengo a mio padre». Ma poi comincia a essere infedele al padre, non gli dice che un uomo la segue alla messa, e da qui inizia il suo calvario, come lei stessa dice al re: «Ah! Voi mi ingannerete, giacché io inganno mio padre». Anche il locandiere assassino dice di non essere un ladro, un bandito, e che rimarrà fedele all'uomo che lo paga.

²⁴ E. de Queirós, *Literatura e Arte: uma antologia*, cit., pp. 242-244.

²⁵ G. Michele, «A beleza romântica», cit., p. 317.

Fedele ma non troppo: poi uccide la figlia, non il re. Così punisce l'infedeltà della figlia, che di nuovo ha mentito al padre e non è partita per Verona, distruggendo l'unico sentimento puro che aveva il buffone.

Da Hugo a Ionesco

Facciamo ora un salto alla fine del diciannovesimo secolo. Nel 1896 sorge un nuovo re, Ubu, che Alfred Jarry vuole enorme, grottesco, mostruoso, feroce, macabro, con fantasia verbale, nella tradizione di Rabelais. Come la *pièce* di Hugo, anche questa è stata proibita dopo la prima presentazione. Jarry commenta: «non meraviglia che il pubblico sia rimasto stupefatto alla visione del suo doppio ignobile che non gli era stato ancora interamente presentato» (quindi, il grottesco di Jarry, come in Hugo, è parente del realismo). Nel 1913, esce in Russia il primo libro teorico di Meyerhold, il quale, senza mai citare Hugo, difende i principi del grottesco e dell'eterogeneità, della sintesi fra sublime e orribile. Nel 1920, in Italia, il movimento del *teatro grottesco*, con echi del teatro espressionista, rende il grottesco più palpabile, in una miscela di eccesso di risa e di angoscia, che comincia a portare all'assurdo²⁶. Lo stesso accade in Francia, con il surrealismo di Apollinaire e di Ivan Goll, che vogliono «rivitalizzare il grottesco, minacciato da astrazione, per ridargli il potere che aveva nella tradizione carnevalesca, inventando una scrittura 'enorme' per l'enormità della stupidità contemporanea»²⁷. Con Goll, il ruolo del grottesco è doppio: deve essere «enorme», ma anche «il mezzo più semplice per fare dell'uomo di nuovo un bambino, per insegnargli a giocare, con maschere e marionette»²⁸. Più tardi, lo svizzero Dürrenmatt afferma che il grottesco «è l'unica forma per rappresentare un mondo

²⁶ Cfr. D. Iehl, *Le Grottesque*, cit., p. 14.

²⁷ *Ibid.*, p. 102.

²⁸ *Ibid.*, p. 104.

che, nell'epoca della bomba atomica e delle dittature, è diventato disumano, estraneo ai nostri sentimenti»²⁹. In Polonia, Kantor, segnato profondamente dalla guerra, lavora fra il bello e il grottesco, fra l'essere e il non essere, per arrivare al celebre *unheimlich* freudiano (non è tutto il teatro che raggiunge il *côté* del grottesco, c'è anche un teatro più apollineo, dell'ornamento, del corpo-statua³⁰, ma qui noi non ne parleremo).

Voglio finire invece parlando di Ionesco, anch'egli difensore del grottesco. Sulla scia di Jarry, egli vuole un teatro dell'enormità. In un testo del 1962, l'anno della *pièce* che vado ora ad analizzare, scrive: «Portare tutto al parossismo, là dove sono le radici del tragico. Fare un teatro della violenza: violentemente comico, violentemente drammatico»³¹. E ancora: il teatro deve

andare al fondo del grottesco, nella caricatura. Evitare la psicologia o piuttosto darle una dimensione metafisica [...] Questi eccessi di provocazione rispondono al desiderio di trasformare completamente e radicalmente la coscienza dello spettatore, facendo ricorso, attraverso un grottesco esplosivo, a una distanziamento estremo, più efficace di quella delle complesse strutture di distanziamento di Brecht.³²

Con Ionesco ritorna il re. Ma il re come un *everyman*, come nel «teatro classico del diciassettesimo secolo, dove il 're' è l'uomo, tutto l'uomo»³³. Nel 1976 Ionesco scriverà anche un *Macbeth*, ma nel '62 scrive *Le roi se meurt*. È la sua *pièce* più classica: unità di luogo, la sala del trono, di azione, la morte del re, e di tempo, la durata dell'azione è quella della rappresentazione. È stata scritta in un momento in cui Ionesco era malato e temeva la morte: «Questa *pièce* è un saggio che è un *apprentissage* della morte. [...] Questa mi sembra essere la cosa la più essenziale che

²⁹ *Ibid.*, p. 99.

³⁰ Cfr. A. Badiou, E. During, *Um teatro da operação: uma conversa entre Alain Badiou e Elie During*, in C. Plasencia (ed.), *Um Teatro sem Teatro*, Museu d'Art Contemporain de Barcelona e Museu Coleção Berardo, Barcelona e Lisboa 2007, p. 24.

³¹ Cit. in D. Iehl, *Le Grottesque*, cit., p. 106.

³² *Ibid.*, p. 81.

³³ M.-F. Ionesco, "Apprivoiser l'angoisse", *L'avant-scène théâtre*, 1329, Settembre 2012, p. 81.

possiamo fare, perché siamo tutti moribondi che non accettiamo de morire»³⁴. La trama è più diretta e comprensibile del solito: non ha avuto origine da un sogno, come le altre di Ionesco, e non troviamo l'abituale proliferazione caotica di oggetti o personaggi, di sedie o di rinoceronti, per esempio. Al contrario, l'elemento centrale sta nello svuotamento. Secondo Les Essif³⁵, *Le roi se meurt* è la *pièce* di Ionesco più vicina al mondo beckettiano, minimalista, rarefatto, esaurito, agonistico. «Beckett si situa all'opposto del dinamismo vitale di Rabelais. Inoltre, paradossalmente, la riduzione infinita porta in sé una vertigine»³⁶. Ionesco e Beckett realizzano «la convergenza dei due poli apparentemente inconciliabili del grottesco, la proliferazione e la riduzione. [...] Ionesco ha un notevole talento per concretizzare il movimento della disaggregazione e rendere visibile il passaggio del vuoto sulle apparenze del pieno»³⁷, a rendere palpabile l'equivalenza fra la proliferazione e il vuoto.

Partiamo dal re che Hugo ci ha lasciato ne *Le roi s'amuse*, e vediamo come si arriva a *Le roi se meurt*. Con Hugo, il re François de Valois era stato partorito da sua madre «ridendo», «in un giorno gioioso». «Non ho nonna, né figlia! E non dipendo da nulla». Esclamava: «Che piacere essere al mondo, e come si sta bene a vivere! Che felicità!» Era un vincitore di battaglie, «un dio». I cortigiani commentavano: «come ride per un nulla, come si abbandona!». Il buffone lo definiva così: «onnipotente, amato dalle donne, contento d'essere / A forza d'essere felice scorda la tomba / Alto, giovane, e in salute, re di Francia, e bello». «Sire, voi siete ubriaco». Ubrico di gioia e di vino. Va al cabaret piuttosto che alla messa. La locandiera parla della sua «aria carina. Signor spensierato di buon umore!». E il re le spiega: «Ecco la saggezza, mia cara: / Amiamo,

³⁴ Cit. in *ibid.*, p. 80.

³⁵ Cfr. L. Essif, *Empty Figure on an Empty Stage*, Indiana University Press, Indianapolis 2001, p. 106.

³⁶ D. Iehl, *Le Grottesque*, cit., p. 109.

³⁷ *Ibid.*, pp. 109, 108.

godiamo, e ci sediamo alla buona tavola. / In ciò la penso come Salomone»
(Immagine: *Il Rigoletto*, MET, 2013).



Il buffone lo maledice: «Possa aprirsi domani il sepolcro, dove tu cammini!» Ma il re sa di procedere lentamente verso la morte, dice a Blanche che si deve morire e proprio per questo è necessario trovare qualche istante di amore che risplenda: ha riflettuto molto, è questa la sua *saggezza*. Per questo è un libertino (come lo stesso Hugo).

Nell'adattamento Piave/Verdi, troviamo la stessa personalità: «È amabile invero, cotal giovinotto», «il bel zerbino!». «Somiglia ad un Apollo».

DUCA
Una stanza e del vino!

RIGOLETTO
Il giuoco ed il vino, le feste, la danza,
battaglie, conviti, ben tutto gli sta.
Signor l'indifferente, un perfetto libertino.
Tutto è gioia, tutto è festa!

Poniamo ora in parallelo questo re con quello di Ionesco. Bérenger è stato incoronato re il giorno stesso della sua nascita. Lui e il suo regno sono cresciuti insieme. Egli ha più di quattrocento anni, il vecchio uomo e il bambino si riconciliano, «è ridiventato un bambino». Si trova molto bello. Ama la musica di Mozart. «Non è mai stato previdente, ha vissuto alla giornata come un uomo qualunque», commenta il dottore. «Senza lavorare, ha fatto solo bricolage». «Marinava la scuola». Ma ha vinto battaglie. E ha scritto tragedie e commedie, sotto lo pseudonimo di Shakespeare» (sì, è stato proprio lui...). Ha inventato gli oceani e le montagne, ha creato il sole. È solare. Dice alla sua serva, che si lamenta: «non si può vivere male. È una contraddizione».

Il re di Hugo non aveva sposa visibile. In un momento un gentiluomo dice che la sposa lo chiama, è tutto. Piave o Verdi aggiungono un ritratto della sposa. Ebbene, il re di Ionesco ha due mogli, due regine, ognuna con il proprio trono. Una più vecchia, Marguerite, l'altra più giovane e amorosa, Marie. La figlia di Ionesco dice che le due regine sono «i due aspetti della donna, ma anche Thanatos e Eros»³⁸. Marie e il re celebravano quattro volte all'anno l'anniversario del matrimonio. «Bisogna vivere bene». A lui piacciono tanto le feste (immagine: Michel Piccoli in una scena de *Le roi se meurt*, nel film di Manoel de Oliveira, *Vou pra Casa*, 2001).



Marguerite va ad annunciare subito un cambio al re. «Questo ballo qui si svolgerà in famiglia, senza danzatori e senza danza». Marie chiede: «No, non dirgli niente. È meglio che lui non s'accorga».

Marguerite: ... E che finisca con una canzone? Non è possibile.

Marie: Lei non ha cuore.

³⁸ M.-F. Ionesco, "Apprivoiser l'angoisse", cit., p. 81.

Marguerite: Ma sì, batte.

Marie: Lei è inumana.

Marguerite: Cosa vuol dire questo?

Quindi Marguerite dice al re: «Tu morirai fra un'ora e mezzo, tu morirai alla fine dello spettacolo». Il re comincia a negare, risponde a Marguerite e al medico: «Voi mi infastidite! Morire, sì, morire. Fra quarant'anni, fra cinquant'anni, fra tre cento anni. Più tardi. Quando lo vorrò, quando avrò il tempo, quando lo deciderò». Ma Marguerite gli spiega: «Non c'è più di tempo». «Ieri il re era ancora giovane, c'era ancora la notte». Adesso «c'è un vuoto nel cielo, al posto della costellazione reale». «Il riscaldamento non funziona, il sole è in ritardo, non ascolta più gli ordini del re, c'è una crepa nel muro, che si allarga e si propaga; è irreversibile». «La terra si distrugge con lui. Gli astri svaniscono. L'acqua sparisce. Spariscono il fuoco, l'aria, un universo, tanti universi [...]. Porta tutto questo nel suo baratro».

Il re rifiuta, non accetta. Marguerite: «Non è più un re, è un porco che viene sgozzato». E spiega: «Non siamo più che una superficie, non saremo più che un abisso».

Le roi se meurt è stato adattato in un'opera contemporanea, di Olivier Kaspar, la cui prima si tenne nel 2008 (immagine). L'assurdo, nell'opera, è ancora più strutturale, come l'ha osservato Brecht: «Un uomo moribondo è reale. Ma, se questo uomo si mette a cantare, raggiungiamo la sfera dell'assurdo»³⁹. Il re svuotato non è più tenore: è un baritono, e un po' buffone.



³⁹ B. Brecht, *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*, Portugal, Lisboa 1964, p. 20.

Marie cerca di animare il re. L'implacabile Marguerite interrompe sempre: «tu non hai più potere su di noi». Infatti, Marie cerca di camminare e non riesce più. Marguerite, «(come per incoraggiarlo). Tutto sarà conservato in una memoria senza ricordo». Il re comincia ad accettare la sua nuova condizione. «Ha cambiato punto di vista», dice il dottore. «Sono pieno, ma di buchi. Mi corrodon. I buchi si allargano, non hanno fondo. Ho le vertigini». «Non c'è più niente d'anormale poiché l'anormale è diventato abituale».

Per il finale de *Le roi se meurt*, Ionesco dice che devono sparire uno per uno gli altri personaggi e anche «sparire progressivamente le porte, le finestre, le pareti della sala del trono. [...] Poi devono sparire anche il Re e il suo trono. Infine, non c'è più che una luce grigia», «il sognatore si ritira dal proprio sogno».

Conclusioni

Un'ultima riflessione: sarà davvero così nuovo questo senso dell'assurdo? Credo che si possano trovare le radici nello stesso romanticismo, nel *grand ennui*, per usare l'espressione di Schopenhauer, del secondo romanticismo. Hugo lo spiega nel testo, già citato, dedicato a *Le roi s'amuse*: «La Francia ha dato molto nel luglio del 1830. [...] Adesso molti sono esausti, molti richiedono una sosta. [...] Il governo abusa di questa disposizione al riposo e di questa paura di nuove rivoluzioni». Quando finiscono le possibilità di azione nelle quali gli autori romantici hanno assunto un gran ruolo, cresce un malessere della civilizzazione, dove proliferazione e vuoto si raggiungono. «Il malessere che il Danton di Buchner annunciava, vedendo nel niente una 'abbondanza senza fine' e nel mondo, il 'tumulo dove putrefà' questo niente»⁴⁰).

Dove sono adesso gli avversari? Dove è la nitidezza antagonista nel mondo contemporaneo? Non esiste più con Kafka o con Beckett. Scrive

⁴⁰ D. Iehl, *Le Grottesque*, cit., p. 109

Kafka: è «sommamente penoso essere governato da leggi che ci sono sconosciute. [...] Può essere che quelle leggi, che cercammo di indovinare, non esistano nemmeno»⁴¹.

Il romantico ha tolto il velo di Iside, ha intravisto quell'assurdo e, minacciato dalla nausea di agire, è stato invitato alla negligenza e all'immobilità. Ma [pure] ha affrontato tutto questo con uno sforzo supremo di volontà e immaginazione; e, nella sua audacia poetica, ha intrapreso l'ascensione ai territori mitici della luce e la discesa agli inferi onirici dell'ombra il velo di Iside.⁴²

«L'affascinante mescolanza di irrealtà e vitalità dei grandi prototipi romantici [...] si appoggia soprattutto a questo grande *sforzo poetico della storia*, in questo andirivieni fra due mondi, in cui uno, classico, mitico, immaginario e nobile, li incita a costruzioni gigantesche e l'altro, reale, positivista e utilitario, li avverte dell'inutilità di tutti gli sforzi»⁴³. «Se prendiamo come esempio il poeta che più profondamente ha scelto il precipizio della desolazione, Leopardi, comprenderemo [...] che in ogni discesa si accumula l'energia per una nuova sfida alla disperazione»⁴⁴.

Malgrado la grande ideologia che articola la sua epoca, la coscienza romantica mostra che, per l'uomo moderno, si sono già rotti i fragili muri che la proteggevano del Niente. A partire dall'ultimo rifugio, il rifugio della soggettività, il tragico-eroico arriva a dare posto all'assurdo. [...] Il coro dell'*Antigone* di Jean Anouilh può esclamare qualcosa che sarebbe insolito per il suo antecedente attico: 'Ma qui tutto è assurdo, tutto è vano. Finalmente non c'è più nulla da provare'⁴⁵.

È «un mondo in cui la crescente relatività dissolve le silhouette dell'uomo e del Destino e stabilisce fra loro un rapporto fantasmagorico»⁴⁶. Come si vede ne *Le roi se meurt*, «l'alienazione della naturalezza nell'incontro fantasmagorico che s'impadronisce dell'uomo giunge a con-

⁴¹ Cit. in R. Argulloll, *O Herói e o Único: o espírito trágico do romantismo*, cit., p. 276.

⁴² *Ibid.*, p. 277.

⁴³ *Ibid.*, p. 273.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 277.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 272, 276.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 275.

vertirsi in vuoto cosmico». Non è sorprendente che il mondo del re Béren-ger sia pieno di crepe e ogni minuto più piccolo. «I rapporti si sono in-trecciati e sviluppati in forme così incomprensibili che nessuna visione, *nessuna volontà è capace di circondare spazi maggiori*»⁴⁷. Nella stessa Romania dove è nato Ionesco, nel 1949 Cioran aveva scritto il suo *Précis de décomposition*.

Anche la questione del linguaggio era già presente da molto tempo, in effetti dalla tragedia greca, dove tanti personaggi chiedono di non par-lare, e che tradisce il tragico fino a estetizzarlo in opere inserite a con-corsi. Ma la seconda metà del ventesimo secolo approfondisce «la più ir-reversibile delle distruzioni: il linguaggio perde quel valore ‘per sé’ e, di conseguenza, la sua efficacia come velo contro il niente»⁴⁸.

Gli autori dell’assurdo collocano, esaustivamente, il problema del linguaggio, forzando un aspetto originale del tragico contemporaneo. Ci sono crimini, disgrazie, equivoci e trionfi in Agamennone e in Edipo, in Lear e in Macbeth, e in altri eroi della tragedia classica, [ma] il destino, terribile o magnifico che a ognuno è caduto in sorte può essere detto, è detto con fiducia ed è percepito e vissuto come tale. In *En Attendant Godot* o ne *La cantatrice chauve* l’uomo non può dire il suo dolore perché questo non è accessibile al linguaggio. Malgrado la voce che si alza, regna un silenzio pesante dove tutto si è volatilizzato. Non sarà questa tragedia del linguaggio un’espressione ancora più tragica che le tragedie classiche, dove, per il semplice fatto di esser dette, si evidenzia il desiderio di superarle, di non permettere che in esse l’uomo si perda e si rovini?⁴⁹.

Ionesco lo dice: la propria parola deve essere portata al parossismo, ai suoi limiti estremi, «il linguaggio quasi deve esplodere, o distruggere se stesso nella sua impossibilità di contenere significati»⁵⁰.

«Eppure, siccome esiste, questo ‘tragico-altro’ dei Ionesco e dei Bec-kett è in un certo modo, allo stesso tempo, esasperazione della più pro-fonda contraddizione della tragedia – *abolire il tragico esprimendolo* – la

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 278.

⁴⁹ J.P. Serra, *Pensar o Trágico*, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT, Lisboa 2006, pp. 94-95.

⁵⁰ Cit. in J.O. Barata (a cura di), *Estética Teatral: antologia de textos*, cit., p. 173.

sua quadratura e, di conseguenza, il suo fine. Né di altra cosa è testimonianza il fatto che Ionesco designi il suo nuovo modo tragico come ‘anti-teatro’⁵¹. Nel secolo ventunesimo, non siamo usciti dall’impossibile quadratura: in quel teatro che Lehman ha chiamato post-drammatico, si rimpiazza la perfetta rappresentazione del reale attraverso la sua de-realizzazione, ricorrendo spesso all’assurdo, al bizzarro e al grottesco⁵².

⁵¹ E. Lourenço, “Do trágico e da tragédia”, *O Tempo e o Modo*, 19, Settembre 1964, p. 4.

⁵² H.-T. Lehmann, *Le théâtre post-dramatique*, L’Arche, Paris 2002, pp. 186-188.