

Victor Hugo

Angelo, tyran de Padoue

*Edizione complanare e fonti per lo studio
della prima messinscena*

a cura di Elena Randi

con la collaborazione di Simona Brunetti, Franco Benucci,
Barbara Volponi, Gessica Scapin

Casa Editrice Le Lettere

Progetto scientifico, cura complessiva e censimento delle fonti: Elena Randi.
Censimento delle edizioni di *Angelo* tra 1836 e 1885 e allestimento della complanare: Simona Brunetti.
Cura del testo autografo, della prima edizione, dell'impressione del 1882 e della *Mise en scène*: Simona Brunetti; del copione del suggeritore e delle recensioni: Elena Randi; della cosiddetta *Préface*, delle *Notes* e del *Procès*: Barbara Volponi.
Consulenza linguistica: Franco Benucci.

Elena Randi ha scritto l'*Introduzione storico-critica* (pp. 1-39), il paragrafo relativo alle versioni del 1835 di *Angelo* (pp. 41-49), la sezione 2. *La complanare* (pp. 64-71) e tutte le parti dedicate al copione del suggeritore nella *Premessa filologica* (pp. 85-120) e nell'*Apparato critico-filologico* (pp. 375-449), nonché le pp. 471-472 e 477-478.

Simona Brunetti ha scritto il paragrafo relativo alle versioni di *Angelo* dal 1836 al 1885 (pp. 49-63), tutte le parti dedicate all'autografo, alla *princeps* e all'edizione Hetzel Quantin del 1882 nella *Premessa filologica* (pp. 76-85; pp. 120-123) e nell'*Apparato critico-filologico*, nel quale, in più, si è occupata della cosiddetta *Préface* (pp. 363-375; pp. 449-460); ha scritto inoltre la parte 4. *L'apparato critico-filologico: indicazioni generali* nella *Premessa filologica* (pp. 74-75) e l'*Indice dei nomi* (pp. 545-548).

Barbara Volponi ha scritto tutte le parti riguardanti i corredi paratestuali hugoliani nella *Premessa filologica* (pp. 71-74; pp. 123-127) e, a parte per la *Préface*, anche nell'*Apparato critico-filologico* (pp. 460-469).

Il volume è pubblicato con i contributi del Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università degli Studi di Verona e del Dipartimento di Discipline Linguistiche, Comunicative e dello Spettacolo dell'Università degli Studi di Padova.

In copertina: Acquerello e matita su carta di Louis Boulanger per il costume di Angelo per la prima messinscena di *Angelo, tyran de Padoue* (1835). Credito fotografico: © Stéphane Piera / Maisons de Victor Hugo / Roger-Viollet / Archivi Alinari.

INDICE

Abbreviazioni	p.	VII
Prefazione	»	IX
Introduzione storico-critica		
Angelo: dall'autografo alla prima messinscena	»	1
Premessa filologica	»	41
VICTOR HUGO		
<i>ANGELO, TYRAN DE PADOUE</i>		
<i>[Préface]</i>	»	130
<i>Angelo, tyran de Padoue (autografo, copione del suggeritore, princeps, edizione 1882)</i>	»	132
<i>Notes d'Angelo</i>	»	331
<i>Procès d'Angelo et d'Hernani</i>	»	340
Apparato critico-filologico	»	363
La mise en scène e le recensioni dello spettacolo	»	471
Apparato iconografico	»	529
Indice dei nomi	»	545
Indice dettagliato	»	549

ABBREVIAZIONI

Versioni di Angelo

HAB V. HUGO, *Angelo*. Bozze della *princeps* di *Angelo, tyran de Padoue* conservate nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, sede Richelieu, collocazione: Naf 13490. Si tratta di un volume in cui, rilegate assieme a bozze di vari scritti di Victor Hugo, troviamo anche alcune pagine delle prove di stampa della *princeps* di *Angelo, tyran de Padoue* (1835) con correzioni a mano almeno in parte di Hugo.

HAC V. HUGO, *Angelo*. Copione del suggeritore conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Parigi, collocazione: Ms 698. Si tratta di un quaderno manoscritto redatto da tre mani diverse sulla cui copertina beige, a matita blu, in alto, al centro, è annotata una vecchia collocazione del documento («C 127»). Più sotto, al centro, è scritto da una mano diversa da quella dei copisti: «V. Hugo»; sotto ancora, «Angélo» e più sotto «Com. Fr. 28 avril 1835». In basso, nell'angolo sinistro della copertina, a matita in piccolo, è riportata l'attuale collocazione. Il testo del copione occupa le pagine 1-179.

HAD V. HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*, in V. HUGO, *Lucrece Borgia, Marie Tudor, Angelo, tyran de Padoue*, Paris, Hetzel Quantin, 1882, in V. HUGO, *Œuvres complètes, édition définitive* d'après les manuscrits originaux, Paris, Hetzel Quantin, 1880-1885, vol. III dei *Drame* [sic], pp. 281-419; pp. 461-474; pp. 475-508. Più precisamente, alle pp. 281-419 è il testo della *pièce*, alle pp. 461-474 le *Notes d'Angelo*, alle pp. 475-508 il *Procès d'Angelo et d'Hernani*.

HAM V. HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*. Manoscritto autografo conservato nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi, sede Richelieu, collocazione: Naf 13372. Si tratta di un quaderno rilegato con una copertina rigida con il titolo scritto in rosso. Diciottesimo manoscritto dell'*Ancien fonds Hugo*, reca la sigla e timbri del notaio incaricato dell'inventario del lascito hugoliano, e sette stampigliature della Bibliothèque Nationale. Sulla stessa carta su cui è stata scritta a mano la segnatura attuale, si annota: «Volume de 407-108 Feuillet plus 38 bis» e, sotto, «22 Octobre 1892 et 18 oct. 1929».

HAP V. HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*, Paris, Renduel, 1835, in V. HUGO, *Œuvres* [alcuni volumi – ma non quello di *Angelo* – aggiungono *complètes*], Paris, Renduel-Delloye, 1832-1842, vol. VII dei *Drames*.

HAR V. HUGO, *Angelo*. Copione di M^{lle} Rachel conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, Parigi, collocazione: 1 ANG (2, 1). L'edizione usata come copione dalla Rachel è priva del frontespizio originale. A mano è scritto: «Œuvres complètes de Victor Hugo». Sotto è aggiunto «Drame»; più sotto ancora: «VIII»; più in basso, «Angelo»; e via via, sempre più sotto: «Paris»; «Eugéne [sic] Renduel»; «rue des Grands-Augustins, n° 22»; «1837». La seconda di copertina riporta il monogramma e l'*ex libris* della Rachel. Sulla terza di copertina un'etichetta segnala che l'opera proviene dalla vendita seguita al decesso dell'attrice.

HA2 V. HUGO, *Angelo, tyran de Padoue*, quatrième édition [in realtà, seconda edizione], Paris, Renduel, 1835, in V. HUGO, *Œuvres* [alcuni volumi – ma non quello di *Angelo* – aggiungono *complètes*], Paris, Renduel-Delloye, 1832-1842, vol. VII dei *Drames*.

Altre abbreviazioni

BCF Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française di Parigi.

BNF Bibliothèque Nationale de France di Parigi.

DARU P. DARU, *Histoire de la république de Venise*, Paris, Didot, 1821², vol. VI.

TCR Paragrafo *Tipologie di correzione ricorrenti* del presente volume, pp. 99-112.

PREFAZIONE

Nell'anno 1835 alcuni membri della *troupe* della Comédie-Française sono impegnati nell'allestimento di *Angelo, tyran de Padoue*. Nel terzo atto il personaggio di Catarina crede di essere in punto di morte, avvelenata dal marito, Angelo, il crudele podestà di Padova. Proprio in questo drammatico momento, durante le prove, l'attrice che recita Tisbe, la donna per la quale il tiranno nutre una forte passione, si piazza davanti a Catarina di modo che, una volta presenti gli spettatori, avrebbe impedito loro di scorgerne lo sguardo sofferente e intenso. Detto in altri termini, con tale collocazione l'interprete di Tisbe copre una scena-*clou* alla collega e, se dobbiamo credere a certi racconti dell'epoca, lo fa con l'intento preciso di danneggiarla. Victor Hugo, direttore delle prove, naturalmente le intima con durezza di posizionarsi altrove. L'intervento del drammaturgo-*metteur en scène* scatena il risentimento dell'insigne *sociétaire* re-darguita, che dichiara di rifiutarsi di portare a termine la preparazione dello spettacolo, salvo poi tornare sui propri passi e risolversi a collocarsi dove indicatole (secondo alcune fonti, è Hugo, esasperato, a minacciare di abbandonare le *répétitions*, ma la conclusione felice del contrasto, secondo tutti i documenti, è la stessa). Le due interpreti sono M^{lle} Mars e Marie Dorval (quella che si comporta scorrettamente, per inciso, è la Mars), vale a dire le due più grandi attrici francesi del tempo, per la prima ed unica volta assieme sullo stesso palcoscenico. L'aneddoto da un lato testimonia, assieme a molti altri riportati dalle cronache, come la compresenza di due star del genere costituisca un evento eccezionale seguito con trepidazione sin dall'epoca delle prove; dall'altro, ci introduce ad una questione di centrale importanza: a dirigere le prove è Hugo, che pretende siano seguite le sue indicazioni e si comporta come un vero e proprio regista, come dimostrato da una serie assai consistente di dati.

A questo primo allestimento di *Angelo* abbiamo deciso di dedicare un libro, offrendo i materiali utili o, quanto meno, alcuni tra i più importanti: oltre alla trascrizione dell'autografo, del copione del suggeritore composto per la rappresentazione del 1835 e della *princeps* proposti in edizione critica (e inoltre complanare), la descrizione della *mise en scène* pubblicata in un periodico dell'epoca, una scelta di recensioni, la riproduzione di schizzi e bozzetti di scenografie e costumi.

L'idea di base è che l'analisi di un allestimento di teatro di parola del passato, per essere convincente, non possa prescindere né dallo studio filologico dei testi per la rappresentazione né dalla disamina dei materiali tradizionalmente utilizzati dallo storico delle discipline dello spettacolo. Incrociandoli e mettendoli a confronto, a nostro parere, si possono scoprire notizie altrimenti inattingibili, come emerge dalle considerazioni proposte nell'*Introduzione storico-critica*.

Naturalmente fondamentale per lo studio della prima messinscena è il copione del suggeritore, tanto più quando – come in questo caso – drammaturgo e *metteur en scène* sono la stessa persona, nella fattispecie Victor Hugo, il che significa, anche, che il copione è autoriale e ha tutta la dignità necessaria per essere incluso tra le versioni di un’edizione critica. Anzi, ha quasi più diritto delle altre redazioni se è vero che, come crediamo e dimostriamo più oltre, Hugo gli dedica un’attenzione e una cura maggiori. Che la mano cui si deve il *manuscrit du souffleur* non sia la sua non inficia la tesi: lo scrittore passa ai copisti il testo da riprodurre, e le correzioni presenti nel copione, benché appuntate dal suggeritore, sono decise e fatte compiere per suo ordine e poi da lui controllate.

Utili allo studio del primo allestimento sono anche, per vari motivi, l’autografo e la *princeps*, l’uno finito di comporre immediatamente prima dell’inizio della preparazione dello spettacolo, l’altra uscita pochi giorni dopo la prima. Abbiamo aggiunto la trascrizione dell’ultima edizione autoriale pubblicata in vita di Hugo (1882), che, pur non necessaria allo studio della messinscena di riferimento, può servire a chi sia interessato all’evoluzione del testo nel corso dell’esistenza del drammaturgo. Inoltre, le edizioni moderne riportano per lo più l’ultima versione voluta dallo scrittore, sicché includerla in complanare consente di vedere quale testo di *Angelo* sia passato nella tradizione novecentesca e quali varianti si riscontrino rispetto a quello offerto lungo quasi tutto l’Ottocento.

La scelta di presentare autografo, copione, *princeps* ed edizione del 1882 in assetto sinottico deriva dall’intenzione di rendere immediatamente identificabili tagli, modifiche, aggiunte. Senza obbligare il lettore a verificarli in nota, cosa utilissima ma assai poco agile, secondo questa modalità se ne alleggerisce in maniera sensibile il compito. Nel corposo *Apparato critico-filologico*, dunque, si sono segnalate notizie diverse dalle varianti tra le quattro redazioni. Le principali annotazioni inseritevi sono costituite dalla descrizione delle cassature, degli emendamenti e delle correzioni introdotti nel copione in fasi successive. Per quanto possibile, si è cercato di capire a quale periodo risalga ciascun mutamento. Benché non si sia stati in grado di proporre una datazione esatta, si è tentato di definire quando un dato cambiamento sia stato compiuto in fase di trascrizione da parte dei copisti, quando durante le letture a tavolino, quando nel corso delle prove “agite” oppure di riprese successive dello spettacolo, e talvolta siamo riusciti ad individuare più momenti in cui uno stesso passo è stato modificato. Senza questo lavoro sarebbe risultato impossibile stabilire quali soluzioni testuali scegliere per la versione del copione da inserire in complanare, che vorrebbe essere la redazione utilizzata per la prima messinscena.

Il volume che qui si propone è comunque il frutto di un lavoro curato da uno storico del teatro che, assieme ai collaboratori, ha ritenuto di dover acquisire gli strumenti del mestiere del filologo per applicarli ad una tipologia testuale (quella destinata alla scena) che i filologi hanno frequentato poco, convinto di poterne trarre risultati di qualche originalità, e sicuramente assai aiutato dal fatto di intervenire in un contesto particolare, in cui le fonti sono moltissime e preziosissime e, soprattutto, in cui l’autore della *pièce* oggetto dello studio è anche il regista della messinscena. Resta che le competenze in ambito spettacolare sono imprescindibili. Alcuni elementi del copione, di notevole importanza per la lettura dell’allestimento, per esempio, sono

decriptabili più da specialisti di discipline teatrali che da filologi: ci riferiamo ad un particolare segno convenzionale probabilmente inteso ad indicare le pause che il *souffleur* deve compiere nel suggerire e da cui, di conseguenza, apprendiamo alcuni dei “respiri” nella recitazione degli attori; alle cifre poste talvolta sopra ai nomi dei personaggi, che, come insegna Gösta Bergman, specificano la disposizione degli interpreti sul palcoscenico; ad avvertenze come *Jour, Nuit, Gaze*, che sono chiaramente indicazioni luministiche oltreché segnali necessari al coordinamento tra il suggeritore e i tecnici della scena. E così via.

Come si siano trattate altre fonti di estremo rilievo quali le bozze della *princeps*, la seconda edizione (oggi semi-dimenticata) o il copione di M^{lle} Rachel per una ripresa del 1850, si capirà – speriamo – strada facendo. (E.R.)

INTRODUZIONE STORICO-CRITICA ANGELO: DALL'AUTOGRAFO ALLA PRIMA MESSINSCENA

1. *La preparazione dello spettacolo*

24 febbraio 1835. Victor Hugo e Jouslin de Lasalle, *directeur gérant* della Comédie-Française, firmano un contratto che prevede, da parte dell'autore, la cessione al teatro del «droit de représenter sa pièce intitulée *Padoue en 1549*», nella quale «M^{mes} Mars et Dorval doivent y remplir les principaux rôles», nonché l'avvio tempestivo della preparazione dell'opera¹. Il giorno dopo, Hugo legge il dramma al *comité de lecture*, ossia al gruppo di attori responsabili della scelta dei testi offerti alla Comédie, e il giudizio è favorevole². Diversamente da quanto riportato nel documento siglato da Jouslin de Lasalle, il titolo con cui viene presentato lo spettacolo³ e indicato nella *princeps* è *Angelo, tyran de Padoue*, esattamente come nell'accordo sottoscritto un mese prima con l'editore Renduel per la pubblicazione del lavoro. Se ciò suona strano, più curiosa ancora appare la scansione degli avvenimenti: prima il contratto e poi l'approvazione del comitato di lettura. Sempre che il «*Courrier des Théâtres*», da cui apprendiamo la data dell'ammissione, indichi il giorno esatto, probabilmente ha ragione Evelyn Blewer quando scrive che «l'acceptation du comité va de soi, puisque la pièce a été demandée à Hugo»⁴.

La distribuzione compete per regolamento al drammaturgo qualora sia vivente, come si può dimostrare per numerosi spettacoli⁵ e come sembra confermare il *Traité de la législation des théâtres* di Vivien e Blanc, quando ricorda che la norma è rispettata dalla «plupart des théâtres» e si riscontra già negli «anciens règlements» della Comédie:

Lorsqu'il s'agit de mettre l'ouvrage à l'étude, à qui appartient le droit de choisir les acteurs qui seront chargés de chaque rôle? sera-t-il attribué à la direction du théâtre? Devra-t-on suivre l'ordre d'ancienneté des acteurs, et ne remettre le rôle qu'aux chefs-d'emploi?⁶. Pourra-t-on imposer à un comédien l'obligation de représenter un personnage qui ne serait pas de son emploi? Toutes ces questions sont résolues par l'usage. Les anciens règlements de la *Comédie-Française* et de l'*Opéra italien* donnaient aux auteurs seuls le droit de choisir eux-mêmes les acteurs. La plupart des théâtres ont adopté cette règle. En cas de difficultés, les règlements intérieurs indiquent de quelle manière elles doivent être aplanies. Lorsque les auteurs sont admis à faire eux-mêmes la désignation, ils peuvent en user, sans autre restriction que le respect des droits attribués aux comédiens par leurs actes d'engagement. Ils peuvent confier les rôles à un acteur secondaire, à un double, de préférence au chef d'emploi; mais ils ne pourraient pas contraindre un acteur à sortir de son emploi pour jouer

dans leur ouvrage. Après avoir choisi le double, ils ne pourraient point exiger du chef d'emploi qu'il prît le rôle pour le jouer en remplacement de celui à qui ils l'auraient remis [...]. Ces usages connus des auteurs doivent tenir lieu de loi⁷.

L'uso, almeno alla Comédie, è di fatto una regola, tant'è vero che nel processo intentato nel 1837 da Hugo contro il prestigioso teatro parigino per non aver realizzato alcune riprese pattuite di *Hernani* e *Angelo* (oltre che la creazione di *Marion De Lorme* alla Comédie-Française, *pièce* precedentemente rappresentata alla Porte-Saint-Martin) uno dei motivi addotti dalla Comédie per il mancato rispetto degli accordi relativi a *Hernani*, è che Hugo avrebbe definito la distribuzione del primo cast, ma non del secondo. Ciò significa che la norma prevedrebbe l'obbligo, da parte dell'autore, di determinare non solo gli attori "di prima scelta", ma anche i *doubles*. Alla fine, l'«avocat général», che, a quanto capiamo, è un legale *super partes*, dichiara:

Quant à *Hernani*, la distribution des rôles avait été faite par l'auteur, et la distribution en double, qu'on lui reproche de n'avoir point faite, ne serait point un motif de déchéance de ses droits, et en tout cas elle serait, pour ce drame, matériellement impraticable au Théâtre-Français, dont le personnel n'est pas assez nombreux pour cette distribution en double (*Procès d'Angelo et d'Hernani*, Cour Royale de Paris, Audience du 12 décembre; HAD, p. 84, rr. 53-56⁸).

Oltre a chiarire la regola generale che alla Comédie non è solo un diritto ma addirittura un dovere del drammaturgo stabilire la prima e perfino la seconda distribuzione, la conclusione dell'«avocat général» appena riportata spiega un altro punto: poiché Hugo chiede al tribunale di far rispettare clausole fra loro analoghe da lui pattuite con la Comédie tanto per *Hernani* quanto per *Angelo* e poiché per *Angelo* il teatro non adduce come giustificazione del non mantenimento dell'accordo la ragione della mancata attuazione della distribuzione da parte di Hugo, è lecito ritenere che l'autore ne abbia definito tanto il primo cast – notizia del resto testimoniata anche da altre fonti, quali la biografia di Adèle Hugo – quanto i *doubles*.

Per la distribuzione di *Angelo* il drammaturgo prende una decisione inusuale. Quell'anno, infatti, sono compresenti al Théâtre-Français M^{lle} Mars, da tempo *star* incontrastata della *troupe*, e Marie Dorval, acclamatissima attrice dei Boulevards, di recente approdata nella massima sala francese. Hugo approfitta della situazione, e le inserisce entrambe nel cast di *Angelo*. Poi, avendo creato un testo con due parti femminili comprimarie, decide di lasciar scegliere a M^{lle} Mars quale delle due interpretare. Racconta Adèle Hugo:

Catarina, mariée, chaste, convenait à merveille au talent honnête et décent de M^{lle} Mars; mais la Tisbé, fille des rues, violente, déréglée, semblait faite pour le talent bohème et libre de M^{me} Dorval. M^{lle} Mars préféra donc la Tisbé⁹,

in tal modo sperando – commenta con malizia Adèle – in una scarsa riuscita della rivale. La tesi della biografia, per la verità, convince poco. Come la grande attrice sapeva benissimo, infatti, Marie Dorval proprio in quei giorni stava ottenendo notevole successo nel *Chatterton*, andato in scena per la prima volta il 12 febbraio, interpretan-

do la casta, dolcissima e spirituale figura di Kitty Bell. Se ciò non bastasse, la Dorval è specializzata nelle parti di vittima mite, pura e indifesa tipiche del *mélo* e di certo dramma romantico. Sta di fatto che M^{lle} Mars opta per Tisbe, probabilmente, come ritiene Anne Ubersfeld, non deludendo affatto le aspettative e i desideri di Hugo¹⁰.

La compresenza di due *premiers rôles* femminili – e per di più dive del calibro di Mars e Dorval – rappresenta, come avvertono i contemporanei, un affronto all'organizzazione per *emplois*. La particolare situazione testimonia il crescente potere rivestito dal drammaturgo e il conseguente infiacchimento dell'autorità del grande attore, costretto a condividere il proprio primato, una condizione che, unita a vari altri fattori, conferma come i drammaturghi-allestitori francesi d'epoca romantica, o, quanto meno, i più importanti, possiedano già tutte le caratteristiche fondanti la regia.

Due *premiers rôles* si ritrovano nella compagine maschile. Malgrado la posizione di rilievo, però, Pierre Beauvallet nella parte di Angelo¹¹ e Edmond Geoffroy in quella di Rodolfo, come gli interpreti minori, sono tutt'al più elencati nella maggioranza delle recensioni, a conferma del fatto che lo spettacolo ruota attorno alle due primedonne. Al talento assai flessibile di Jean Baptiste Provost, ora *traître*, ora *financier* o *rôle à manteaux*¹², è affidata la crudele figura di Homodei. Le restanti parti maschili devono essere considerate di *troisième rôle* e di *accessoire*¹³. Per il settore femminile, si scelgono la *duègne* Charlotte Tousez come Reginella, la *soubrette* Félicia Thierret come Dafne¹⁴ e la Aglaé come paggio, secondo la consuetudine di affidare le figure di paggio ad una donna, ingaggiata come *travesti*¹⁵.

Il 3 marzo è completata la trascrizione dei copioni per ciascun interprete e poi, nel giro di due giorni, sono recapitati. Le prove cominciano verosimilmente subito dopo, dato che il 15 sono già montati due atti; il 20 aprile l'allestimento è quasi pronto. Mancano però le scenografie. Considerato che il giorno di Pasqua cade il 19 aprile e che nel periodo della settimana santa di norma ogni attività teatrale viene sospesa, e posto che lo spettacolo debutta il 28, si può calcolare un periodo di prove di circa un mese e mezzo¹⁶. Il dato merita d'essere sottolineato, tanto più se si pensa che in Italia nello stesso periodo si prepara uno spettacolo in cinque-sei giorni, spesso in meno tempo ancora. È evidente che la durata dell'elaborazione costituisce una condizione fondamentale della regia – fenomeno nel quale a nostro parere rientra la prima messinscena di *Angelo* –, che l'accuratezza nell'analisi testuale, nella resa delle intenzioni da parte degli attori, nella creazione delle scenografie e dei costumi dipende in primo luogo dal tempo a disposizione.

In molti casi si può accertare che il drammaturgo vivente dirige le prove del primo allestimento di un suo testo. Pensiamo al *Chatterton* di Vigny, a *Hernani* o a *Marie Tudor* di Hugo, a *Le mari de la veuve* o al *Caligula* di Dumas père e ad altri lavori. La consuetudine, resa un diritto, è talmente radicata, che qualora l'autore sia assente, la *répétition* salta, come nel caso di un'opera di pochi anni più tarda di *Angelo*. Nel registro giornaliero degli attori, in data 26 giugno 1840, prima è scritto «1 h. Rép[étition] de Japhet» di Scribe; accanto viene successivamente precisato: «Cette répétition n'a pas eu lieu» e la motivazione addotta è che «M. Scribe n'est pas venu». Analoga annotazione per il 29 e, di nuovo, per il 6 luglio¹⁷.

Che sia Hugo a dirigere le prove con gli attori nel caso di *Angelo* è dimostrato da varie testimonianze. Anzitutto da quanto scrive Adèle Hugo, cui si deve un'importan-

tante biografia dello scrittore, pur con qualche deviazione romanzesca o inesatta utilizzata a fini di studio dagli eruditi – Venzac, Gohin, Ubersfeld, Lejeune –, che smusano il verdetto fortemente negativo espresso da Pommier. Negli episodi relativi alle *répétitions* di *Angelo* raccontati da Adèle l'autore è presente ed ha un ruolo centrale e direttivo. Ella racconta ad esempio che mentre si sta montando il terzo atto, ad un certo punto M^{lle} Mars, insofferente per la presenza di M^{me} Dorval, che le contende il primato in scena, si rivolge d'improvviso a Victor Hugo, chiedendogli provocatoriamente se gli paia verosimile il prolungato silenzio di Tisbe alle ingiurie di Catarina. Hugo ribatte che altrettanto accade, a ruoli invertiti, nell'atto precedente. Il giorno successivo la primadonna della Comédie domanda all'autore dei tagli alle battute della Dorval, ed egli rifiuta. Non contenta, finito di recitare l'atto, gli si avvicina per suggerirgli di modificare la morte di Catarina, proposta che, naturalmente, l'altro respinge. Alla prova successiva M^{lle} Mars si piazza tra la Dorval e la platea, nascondendo la rivale, proprio nel drammatico momento in cui Catarina crede d'essere in punto di morte. Incapace di conservare ulteriormente la calma, Hugo accusa la Mars di ignobile invidia e abbandona quindi il teatro non senza minacciare il ritiro del dramma: «La pièce sera jouée comme je l'entends, ou elle ne sera pas jouée»¹⁸. Il giorno dopo – riporta Adèle – M^{lle} Mars al momento della presunta morte di Catarina si colloca nel posto inizialmente indicatole da Hugo¹⁹. A dimostrazione che non solo la *mise en scène* spetta all'autore per regolamento, ma che di fatto nel caso di *Angelo* è seguita costantemente da Hugo, al quale compete, quanto meno, la direzione degli attori.

Un cronista che si firma M.is de... racconta con poche differenze lo stesso aneddoto:

Le sort d'*Angelo de Padoue* a été compromis un moment par un caprice du personnage principal, M^{lle} Mars, que M^{me} Dorval accusait de vouloir priver les spectateurs d'un regard mourant qu'elle doit leur adresser dans le dernier acte de la pièce [in realtà, nel terzo]. M. Victor Hugo ayant prié M^{lle} Mars de vouloir bien ne pas se placer comme une jalouse muraille entre sa rivale agonisante et le public, M^{lle} Mars s'est prétendue outragée par le poète, qui d'ailleurs se montre très-peu docile aux observations, et elle lui a renvoyé son rôle en disant qu'il était plus tyran que son tyran de Padoue lui-même [...]. M^{lle} Mars a fini par se laisser fléchir [...], et elle a même promis de ne pas intercepter le regard mourant qu'il est essentiel que M^{me} Dorval adresse à la salle lorsqu'elle s'est empoisonnée²⁰.

Che sia più aderente al vero l'episodio narrato da Adèle o dal giornalista, si è comunque di certo verificato, come dimostra una lettera di Jouslin de Lasalle a Hugo datata 17 aprile, ossia di poco precedente il giorno della pubblicazione del racconto di M.is de...:

J'apprends à mon arrivée que vous avez eu encore des nouvelles difficultés, pour une position de scène; et vous ne voulez plus revenir à la répétition de cet ouvrage, si M^{lle} Mars ne fait pas ce que vous désirez. Je pense que vous avez raison de demander que l'on exécute ce que vous exigez; mais, est-il bien indispensable à la scène de l'ouvrage que cette position soit précisément celle que vous demandez? Ne pourrait-on arranger la scène de manière à ne point vous vexer et à satisfaire tout le monde?²¹.

La vicenda interessa in quanto dimostra la posizione di guida alle prove rivestita da Hugo, la sua resistenza alle trasgressioni alle sue indicazioni e infine come il direttore del teatro – pur giustamente preoccupato per la sorte dello spettacolo e dunque interprete del ruolo di diplomatico pacificatore – affermi esplicitamente il diritto di Hugo a pretendere l'esecuzione delle sue indicazioni. Il drammaturgo detiene un potere direttivo forte, una notevole autorità, una resistenza a lasciarsi prendere la mano dagli attori, anzitutto, ovviamente, in riferimento al tessuto verbale: se certamente l'esperienza in scena – acquisita attraverso le insistenze e le obiezioni, talvolta giustificate e condivisibili, degli interpreti, ma anche secondo varie altre modalità – mette in luce incongruenze, rischi, difetti stilistici, lungaggini e lo scrittore-allestitore è pronto ad attuare le modifiche utili all'opera facendo tesoro di questa spesso sner-vante attività, ciò non significa che non sia lui il padrone del gioco, colui al quale spettano le decisioni finali: ogni cambiamento assunto in sede di *répétitions* è da Hugo approvato, non è il frutto di un suo cedimento ad una volontà degli interpreti non condivisa. Una constatazione, quest'ultima, dimostrabile (e dimostrata) da prove particolarmente numerose e convincenti in riferimento a *Hernani*, messo in scena dallo scrittore alla Comédie-Française solo cinque anni prima di *Angelo*²² e che non si vede pertanto perché non dovrebbe essere più valida in riferimento all'opera del 1835, quando Hugo è meno giovane, più autorevole e più potente. Relativamente alle prove di *Hernani*, restano famosi, ad esempio, i racconti di Dumas *père* sulle discussioni tra l'autore e M^{lle} Mars, interprete di Doña Sol, a proposito del verso «Vous êtes mon lion superbe et généreux!», che, non convincendo affatto la prima donna, la induce a bloccare la scena ad ogni *répétition* al momento di pronunciarlo, insistendo affinché Hugo lo modifichi. Ma lui resta sulle proprie posizioni, non si lascia convincere a cambiamenti che non lo persuadono²³. Qualcosa di analogo Dumas racconta anche a proposito del momento dell'arrivo di Don Carlos nel castello di Ruy Gomez, quando M^{lle} Mars deve aspettare in scena, muta, per diverso tempo, che i due, interpretati rispettivamente da Michelot e Joanny, concludano un'accesa discussione. L'attrice desidererebbe il taglio di alcuni passaggi dei due antagonisti o l'aggiunta di qualche battuta a lei, e Hugo non resta insensibile: effettivamente convinto dell'eccessiva lunghezza del confronto, ne cassa qualche verso. Solo che a M^{lle} Mars l'espunzione non sembra sufficiente, ed insiste a varie riprese, nel corso delle prove, affinché l'autore interven-ga ulteriormente sul testo, richiesta a cui, invece, Hugo non acconsente. Alla fine la scena viene rappresentata a teatro secondo il dettato da lui stabilito²⁴.

La legge francese, del resto, difende il diritto d'autore in anticipo sugli altri paesi. Una volta «reçu définitivement» un testo da una *troupe*, infatti, il drammaturgo, «peut [...] faire les corrections qu'il juge convenables»²⁵, purché non lo stravolga, ma altrettanto non è permesso ad altri: «il n'est plus au pouvoir des directeurs» né di diversi rappresentanti del teatro «d'exiger des auteurs aucune correction», un principio secondo Vivien e Blanc «fondé sur les règles les plus positives et les plus élémentaires du droit»²⁶ e che va applicato «à toute espèce d'entreprise de théâtre, quelles qu'en soient la forme et l'organisation»²⁷. Sin dal 13 gennaio 1791 esiste in Francia un diritto di rappresentazione delle *pièces*, che nel corso degli anni viene via via aggiustato a favore degli scrittori, e che prevede che «toute représentation d'un ouvrage dramatique, imprimé ou non», debba «être autorisée par son auteur»²⁸. Ai drama-

turghi interessa certo il risvolto economico della questione, ma anche che i loro testi siano messi in scena senza subire manomissioni. Lo dimostra, ad esempio, un esposto di Beaumarchais, rivolto al Comité d’Instruction Publique de la Législative, datato 23 dicembre 1791:

Je voulus profiter du succès d’un de mes ouvrages qu’on désirait jouer en province pour travailler à la réforme du plus grand de tous les abus, celui de représenter les ouvrages sans rien payer à leurs auteurs.

Je répondis aux demandeurs du *Mariage de Figaro* que je ne le ferais imprimer, et n’en permettrais la représentation en province, que quand les directeurs des troupes se seraient soumis par un acte, à payer, non pas à moi seul, mais à tous les auteurs vivants, la même rétribution dont ils jouissaient dans la capitale.

Que firent alors ces directeurs? Ils firent écrire ma pauvre pièce pendant qu’on la représentait; la firent imprimer sur-le-champ, chargée de toutes les bêtises, de toutes les ordures et incorrections que leurs très maladroits copistes y avaient partout insérées; puis la jouèrent ainsi défigurée [...]. Je n’en obtins pas justice [...]. Quelques directeurs de province vinrent me demander de jouer mon véritable ouvrage. Je leur montrai mes conditions. Ceux de Marseille, de Versailles, de Rouen, d’Orléans, les acceptèrent sans balancer²⁹.

Anche al rispetto del testo licenziato dall’autore mirano le leggi promulgate a partire dal 1791. Soprattutto alle battaglie di Beaumarchais, com’è noto, si deve quella del 19 luglio 1793, in cui ai drammaturghi vengono riconosciute maggiori garanzie relativamente al diritto di rappresentazione. I principi che la reggono – scrive Paul Olganier nel 1934 – «sont encore appliqués de nos jours»³⁰. Il diritto d’autore viene ad essere tutelato così attentamente, che persino quando lo si vende è vietato «changer, refondre, augmenter par des intercalations» il testo o «le réduire par des suppressions. Le théâtre qui aurait acheté un ouvrage dramatique pourrait» al massimo «y faire les suppressions que la représentation aurait indiquées comme nécessaires»³¹.

A conferma del rispetto della partitura drammaturgica osservato dagli attori, viene quanto scrive Thibaut nel prezioso *Manuel du souffleur* (1830-’31), quando osserva che nei teatri reali gli interpreti sanno perfettamente a memoria le parti, sicché il lavoro del *souffleur* è molto leggero³². Che altro può significare questo se non che lo memorizzano secondo il dettato prescritto dal poeta? Tanto più che Thibaut aggiunge che i *comédiens* di provincia si riconoscono subito, perché improvvisano, non sanno mai la parte «à la lettre» e «dénaturent» le «intentions réelles de l’auteur» (evidentemente differiscono da quelli della capitale, che non improvvisano, ma recitano «alla lettera» e non snaturano le «intenzioni dell’autore») ³³.

Oltre al rispetto della “superficie” del testo, Hugo pretende dalla compagnia l’osservanza di una precisa trama fonetica e gestuale, a volte mostrando personalmente come desideri sia realizzata una certa azione o sia risolto un dato movimento al fine di rendere una determinata sfumatura del carattere di una *dramatis persona* o un significato nascosto, come si premura di dire lui stesso in una nota alla prima edizione di *Hernani*:

Shakspeare, par la bouche de Hamlet, donne aux comédiens des conseils qui prouvent que le grand poète était aussi un grand comédien. Molière, comédien comme Shakspeare, et non

moins admirable poète, indique en maint endroit de quelle façon il comprend que ses pièces soient jouées. Beaumarchais, qui n'est pas indigne d'être cité après de si grands noms, se complait également à ces détails minutieux qui guident et conseillent l'acteur dans la manière de composer un rôle. Ces exemples, donnés par les maîtres de l'art, nous paraissent bons à suivre, et nous croyons que rien n'est plus utile à l'acteur que les explications, bonnes ou mauvaises, vraies ou fausses, du poète. C'était l'avis de Talma, c'est le nôtre³⁴.

Ciò non significa tuttavia che non accolga soluzioni suggerite da altri durante la preparazione dello spettacolo quando queste gli paiano convincenti: il lavoro sul palcoscenico conduce, come si dimostrerà, a numerose modifiche del piano originale concepito a tavolino, costituisce un momento fortemente creativo e costruttivo, per nulla una meccanica traduzione di quanto fissato a monte, e talvolta le nuove idee provengono dalla mente di Hugo, tal'altra gli sono ispirate dagli attori.

Se non possediamo particolari informazioni riguardo alle indicazioni offerte da Hugo agli interpreti nel corso delle prove di *Angelo*, abbiamo, però, notizie relative ad altri spettacoli hugoliani. Le note di messinscena di *Marie Tudor* (messinscena realizzata nel 1833, poco dopo *Hernani* e poco prima di *Angelo*), per esempio, presentano una serie di appunti, chiaramente dettati da Hugo benché scritti concretamente dalla mano dell'amante-attrice Juliette: «Que la Reine introduise Simon Renard», «Les papiers mal jetés», «que Jane fasse plus d'efforts sur la porte», «que M. Lockroy montre les papiers», «M^{lle} [George] fait mal le geste de la table», «le poignard mal exécuté»³⁵.

Quanto detto sin qui è perfettamente in linea con la descrizione contenuta nel capitolo dedicato alle *répétitions* del *Manuel du souffleur* di Thibaut, secondo il quale la prima operazione svolta per allestire uno spettacolo è la serie delle letture "a tavolino", fondamentali per impostare fin da principio un'interpretazione unitaria del testo. Seguono le *répétitions* vere e proprie: «Il y a plusieurs sortes de répétitions: I. la collation des rôles, II. la répétition préparatoire au foyer, III. la mise en scène, IV. la répétition de mémoire et d'ensemble, V. la répétition générale, et VI. la répétition partielle»³⁶. Thibaut passa quindi a descrivere le varie fasi, ciascuna delle quali non dura affatto una sola giornata, come potrebbe indurre a pensare l'uso del singolare. Saltiamo i primi due momenti e soffermiamoci sul terzo, che, pur focalizzato sul lavoro del suggeritore, offre informazioni preziose:

C'est à dater de la mise en scène que le souffleur est utile. Cependant cela dépend des habitudes de celui qui est chargé de monter l'ouvrage; besogne très fatigante et qui appartient soit à l'auteur, soit au régisseur-général, soit à l'un des directeurs ou administrateurs dont le talent à cet égard est éprouvé et reconnu. Si cette personne veut tenir le manuscrit et faire elle-même les changemens qui surviennent dans le cours de la répétition, la présence du souffleur n'est pas nécessaire. Dans le cas contraire elle est urgente. On fait également placer sur le théâtre, à ces répétitions, une table et une écritoire complète avec des flambeaux, si la salle est obscure.

On ne s'imagine pas comme un manuscrit change de face lorsqu'il a subi une mise en scène soignée. Ce sont des ratures, des renvois, des transpositions, des changemens de phrases, de mots, de pensées, d'expressions; ce sont des scènes entières dénaturées, refaites et surchargées de nouveau; ce sont quelquefois des actes à composer et à recopier entièrement [...].

Les répétitions de mise en scène sont donc les plus pénibles pour le souffleur, puisqu'à chaque instant il est obligé d'opérer sur son manuscrit et sur les rôles des acteurs les mutations décidées et qui ne sont pas toujours irrévocables [...]. Il fallait qu'un souffleur écrivit très vite [...].

Heureusement la mise en scène amène à tout moment des difficultés profitables au souffleur. C'est une entrée, une sortie qu'on recommence; c'est un praticable qu'on indique au machiniste; c'est un accessoire qu'on attend; c'est un jeu muet qui n'a pas été assez expressif et qu'on répète quatre, cinq et six fois pour en assurer la parfaite exécution; c'est une intention que l'auteur communique à l'artiste, etc., etc. Toutes ces petites pauses, qui se renouvellent souvent, allongent, il est vrai, la séance; mais donnent du répit au souffleur intelligent [...]. Lorsque M. Guilbert de Pixérécourt monta son mélodrame intitulé: *Le Fanal de Messine*, au théâtre de la Gaîté, on répéta cinquante-deux fois, séance tenante, l'action de retirer du bouquet de Phrosine le billet qu'elle y avait placé pour Mélidore. Acte 2, scène VIII.

Les répétitions de mémoire et d'ensemble sont celles que l'on continue au théâtre quand la pièce est entièrement réglée, pour affermir la mémoire, assurer l'exécution parfaite et tenir les artistes en haleine pendant qu'on termine les décorations, costumes, etc. Quand les auteurs sont minutieux, ces répétitions amènent encore quelques légers changemens au dialogue ou à l'action³⁷.

Il passo merita una pausa di riflessione. Non solo conferma che la prassi è di far dirigere le prove ad una persona diversa da un attore, non di rado l'autore, sicché la tesi che quelle di *Angelo* siano guidate da Hugo è ulteriormente confortata; il *Manuel du souffleur* convalida anche l'idea che chi presiede le *répétitions* vigila anche sui gesti, le azioni e le intenzioni degli attori; il documento ci induce infine a sottolineare come il fatto che il copione del suggeritore di *Angelo* per l'allestimento del 1835, ancor oggi conservato nella Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française, non sia steso dalla mano di Hugo non sia per nulla il segno di una sua estraneità alla specifica partitura testuale. Al contrario, a lui si deve totalmente la paternità, i copisti non facendo altro che trascrivere quanto avviene in sede di prove, ossia, esattamente come si è dimostrato per diversi altri casi, quanto deciso dal drammaturgo, magari su suggerimento degli attori³⁸. Diremo di più. Molti drammaturghi romantici francesi – e fra questi, per alcuni aspetti, lo stesso Victor Hugo – pensano alla messinscena come al “vero” prodotto del loro lavoro, mentre vedono la pubblicazione della *pièce* come una creazione dimidiata, come un'opera incompleta, constatazione che porta a considerare il copione con la massima attenzione. Le edizioni critiche dei testi drammaturgici sono state condizionate per decenni da un presupposto di matrice letteraria oggi inaccettabile, che ha indotto a trascurare i *manuscrits du souffleur*, quando è ormai noto che essi offrono talvolta una versione fondamentale di un testo.

All'epoca l'autore alla Comédie non ha voce in capitolo solo relativamente all'arte attorica, ma a tutti i coefficienti scenici. Lo asserisce anzitutto il prezioso *Traité de la législation des théâtres*, peraltro riferendosi alla generale situazione dell'epoca, non solo al caso specifico del Théâtre-Français:

l'auteur [...] doit assister aux répétitions, il peut donner aux comédiens les avertissements qui lui paraissent convenables, prescrire les changements dont l'aspect de la mise en scène lui démontrerait l'avantage, et, sur tous ces points, ses avis doivent être suivis. Tout ce qui

concerne l'exécution de son ouvrage, les moyens de le produire, l'interprétation de ses pensées, lui appartient en propre; c'est son droit le plus intime³⁹.

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

Quand il s'agit de monter un ouvrage dramatique, c'est sur la scène que l'auteur de l'ouvrage et le décorateur se rencontrent pour arrêter la composition du décor; c'est encore sur la scène qu'ils se réunissent pour planter le décor exécuté, pour en disposer les diverses parties conformément à l'intention du poète et au besoin de l'ouvrage; enfin, c'est là que le peintre peut se concerter avec le machiniste, pour le jeu de la décoration et pour la disposition de l'éclairage. [...] L'œuvre dramatique exige le concours de plusieurs arts, et conséquemment la présence sur la scène de tous les artistes qui se sont réunis pour l'exécuter. La nécessité pour les auteurs et les décorateurs de se rencontrer sur la scène est passée dans leurs habitudes et dans les traditions du théâtre. Ainsi nous affirmons que l'usage a consacré le droit revendiqué par MM. les artistes décorateurs de l'Opéra, et nous disons que la prétention contraire serait funeste à l'art dramatique en général, en rendant d'ailleurs tout progrès dans l'art du décorateur impossible⁴⁰.

Nel caso di *Angelo*, Hugo, com'è noto grandissimo pittore⁴¹, esegue di persona gli schizzi per i *décors*, o almeno alcuni. Restano quelli per la camera di Catarina (atti II e III) e per la stamberga di Gaboardo e Orfeo, alla fine non realizzata in quanto la parte di testo di cui la baracca avrebbe dovuto essere l'ambientazione viene cassata⁴². Confrontando il primo disegno con la *maquette* del lavoro effettivamente compiuto, si riscontrano differenze, segno che nel corso dell'allestimento Hugo e gli scenografi discutono e modificano via via l'ambientazione. L'importanza attribuitale è già rimarcata dal contratto in cui Hugo cede a Jouslin de Lasalle il diritto di mettere in scena la *pièce* alla Comédie. Vi si precisa infatti che «l'ouvrage sera représenté avec tout le luxe des costumes et de décor nécessaire»⁴³. Il fatto che si rispetti la clausola è suggerito anche da una circostanza: il motivo del ritardo nel debutto dello spettacolo è costituito dalla necessità di portare a termine le scenografie⁴⁴, che, se richiedono parecchio tempo per essere costruite e dipinte, possiamo supporre elaborate e piuttosto ricche, come confermano le *maquettes* conservate⁴⁵ e le recensioni⁴⁶. L'autore non si lamenta del ritardo né, men che meno, impugna il contratto secondo il quale «si le 10 avril la pièce n'est pas représentée, M. Hugo aura le droit de la retirer sans aucune indemnité pour les frais faits par le théâtre»⁴⁷. Evidentemente le ragioni della dilazione gli sembrano scusabili o, addirittura, gli pare più conveniente aspettare: è probabile che un tempo di produzione più lungo del previsto sia necessario per ottenere

décors eseguiti con particolare accuratezza. Quanto sin qui affermato non è contraddetto da un altro dato: che alcune scenografie non sono propriamente concepite *ex novo*, ma sono il montaggio di parti di *décors* preesistenti, modificate, aggiustate e connesse fra loro. In effetti, in questo modo si contengono i costi, ma non necessariamente si compiono scelte incongruenti, disunitarie, modeste, poco riuscite.

La corrispondenza tra Hugo e Louis Boulanger aiuta a sbrogliare almeno in parte l'intricata matassa della costumistica per il primo allestimento di *Angelo, tyran de Padoue*. In una lettera del 24 febbraio 1835, data della firma del contratto stipulato con Jouslin de Lasalle per la rappresentazione della *pièce*, Hugo scrive a Boulanger: «Puisque vous voulez bien habiller mon œuvre [...]»⁴⁸. Tre giorni dopo il pittore comunica al drammaturgo: «Mon cher Victor, si je n'avais pas été de cette stupide Garde Nationale hier, je vous aurais porté plusieurs costumes, mais demain, vous en aurez deux». Il giorno seguente arriva un'altra lettera: «Mon cher Victor, demain ou après-demain, je vous porterai le reste. Je désire que cela rentre dans ce que vous souhaitez. Vous qui entendez le blason à merveille, vous devriez bien me faire les armoiries de Malipieri et de Bragadini et me les envoyer»⁴⁹. I costumi per *Angelo* sembrano dunque essere stati disegnati da Louis Boulanger, come conferma uno studio di Olivia Voisin, che si basa anche sull'esame delle pratiche correnti, alle quali è bene dare uno sguardo, per quanto veloce. All'epoca era d'uso «que les dessins» fossero «finalément bien plus employés pour guider dans le choix des costumes au sein des garde-robes ou du magasin»⁵⁰. Detto in altri termini, un artista veniva incaricato di disegnare i costumi come avrebbero dovuto essere, dopo di che gli attori principali facevano realizzare il proprio dal sarto oppure cercavano l'abito più simile a quello concepito dal pittore nel loro guardaroba personale – che, per contratto, dovevano possedere – o nel magazzino del teatro, magari mettendo assieme pezzi di provenienze diverse e “facendo aggiustare” l'effetto⁵¹. Le vesti degli attori minori e dei figuranti, invece, erano sempre un onere del teatro. La prassi dev'essere stata mantenuta anche nel caso di *Angelo*, per i cui costumi Boulanger avrebbe ideato il modello su cui basarsi.

Nel Musée della Maison Victor Hugo a Parigi sono conservate le *maquettes* di alcuni abiti destinati alla prima messinscena di *Angelo*. Inizialmente attribuite a Auguste de Châtillon, oggi sono ascritte con una certa sicurezza a Louis Boulanger da Olivia Voisin⁵². Se taluni costumi da lui disegnati non sono mai stati concretamente utilizzati in scena, ancora dalla Voisin apprendiamo che quelli di M^{me} Tousez (Reginella) e di M^{me} Georgin (Dafne) sono presi in carico dal teatro, come testimonierebbero gli archivi contabili della Comédie-Française, e che l'abito della Dorval sarebbe stato realizzato a spese del teatro solo dopo alcune repliche, come si apprenderebbe dagli archivi amministrativi; precedentemente ella ne avrebbe indossato uno già usato per altri spettacoli.

Alcuni dei costumi effettivamente impiegati per la prima messinscena di *Angelo* (Tisbe e Angelo) sono riprodotti, ad opera di Louis Maleuvre, nella *Petite Galerie dramatique* dell'editore di stampe Hautecœur-Martinet⁵³. Lo stesso repertorio offre anche il vestito di Catarina⁵⁴. È probabile non si tratti di quello indossato da Marie Dorval la sera del debutto, ma del nuovo modello, realizzato dopo qualche replica, dato che la stampa sarebbe pubblicata da Hautecœur-Martinet il 15 agosto, mentre la confezione dell'abito “vergine” della Dorval risalirebbe ad una data precedente. Ab-

biamo inoltre trovato una *planche* con l'immagine di cinque costumi di *Angelo* (degli stessi tre personaggi più Rodolfo e Homodei). Essa si trova in un ritaglio conservato nel Fonds Rondel della BNF di cui non abbiamo saputo identificare la fonte di provenienza, probabilmente un periodico⁵⁵. Data la quasi perfetta uguaglianza fra i tre vestiti riprodotti nella *Petite Galerie dramatique* e quelli degli stessi tre personaggi del ritaglio del Fonds Rondel, possiamo ragionevolmente supporre che gli abiti del segmento presunto di rivista corrispondano anch'essi alle *mises* confezionate per la rappresentazione del 1835 e che la pubblicazione da cui è ritagliata l'immagine risalga allo stesso anno. Inverosimile pare la notizia offerta dal catalogo della BNF che i costumi per la prima messinscena di *Angelo* si debbano ad Eugène Giraud come, di nuovo, chiarisce Olivia Voisin.

Di alcuni personaggi (Rodolfo, Angelo e Homodei) possediamo sia le *maquettes* dei costumi create da Boulanger, sia le immagini di quelli molto probabilmente utilizzati per lo spettacolo pubblicati dal presunto periodico, il che ci permette di compiere proficui confronti. Le due illustrazioni relative a Rodolfo propongono un abito molto simile, se non identico. Per il tiranno di Padova Boulanger disegna due vesti, evidentemente per momenti diversi dello spettacolo, come indicato a mano nelle due *maquettes* in questione: l'uno, dorato, deve raffigurare l'abbigliamento da festa concepito per il ricevimento del primo atto, l'altro la tenuta da camera immaginata per il secondo; pur non perfettamente uguale, il costume di Angelo riportato nel ritaglio della BNF è assai somigliante a quello che nell'illustrazione di Boulanger è indicato come disegnato per servire nel primo atto. Abbastanza diverso, invece, l'indumento di Homodei di cui troviamo il bozzetto nella Maison Victor Hugo rispetto alla riproduzione del capo pubblicata nel solito ritaglio. Il primo è una veste sciatta e modesta corredata da una chitarra portata a tracolla dal personaggio che la indossa, il tutto presumibilmente concepito per il primo atto, quando Homodei finge d'essere un musico idiota; il secondo è più formale, probabilmente pensato per il secondo atto, quando possiamo supporre che Homodei dismetta i panni umili.

Benché dunque non tutti i costumi siano materialmente realizzati *ad hoc* per l'allestimento, in quelli di *Angelo*, similmente a quanto si può ripetere per diverse messinscene più o meno contemporanee alla Comédie-Française, già si riscontra un'intenzione di unitarietà dimostrata dal fatto che la loro prima concezione tocca ad un unico artista. Dalle fonti iconografiche rimaste, risulta che tale intenzione, quanto meno nell'allestimento di *Angelo*, è rispettata. Per di più, la persona a cui si devono le *maquettes* "iniziali" è un grande pittore come Boulanger, la cui poetica è in stretta sintonia con l'estetica romantica di Hugo. Alla loro visione (o, meglio, alla visione di Hugo "tradotta" da Boulanger) devono tendere a conformarsi tutti gli abiti. Ma non basta. Le lettere citate del pittore originario di Vercelli a Hugo provano non solo che il drammaturgo ne segue l'ideazione fornendone indicazioni, ma, in più, che se non ne disegna lui stesso alcuni, prepara, però, qualcosa che compete, comunque, alle persone incaricate di occuparsi dei costumi (nella fattispecie, si fa riferimento alla raffigurazione delle armi gentilizie da porre come ornamento alla cerimonia funebre prevista per Catarina⁵⁶).

È certo che alle *toilettes* degli attori Hugo tiene, malgrado un'incoerenza nello spettacolo. Infatti, quando deve entrare nella stanza di Catarina indossando un man-

tello da uomo e un cappello, M^{lle} Mars, nella parte di Tisbe, decide di mettersi in testa un copricapo incongruente rispetto all'intreccio, nel senso che il suo personaggio dice d'essere entrato nel palazzo di Angelo travestito da uomo, mentre il cappello indossato è femminile. Dopo aver protestato, l'autore cede al capriccio; pur non apprezzando la soluzione, si *rassegna* per evitare di inasprire le tensioni, posto che evidentemente il particolare non deve sembrargli determinante⁵⁷. Di norma, tuttavia, non accetta prese di posizione di questo tipo⁵⁸.

Hugo non trascura nemmeno il ruolo rivestito in scena dall'illuminazione, come fa supporre quanto constatato in altra sede per il caso di *Hernani*⁵⁹ e come inducono a ritenere alcune sue dichiarazioni d'ordine teorico. Durante il restauro della Salle Ventadour prima della riapertura nel 1838, Anténor Joly gli si rivolge per averne l'approvazione ad approntare un nuovo impianto luci in cui i lumi della ribalta siano sostituiti da lampade poste in alto, capaci di offrire un effetto più naturale, meno artificioso. Hugo si sarebbe opposto all'idea e avrebbe sostenuto alcune tesi interessanti:

il répondit que la réalité crue de la représentation serait en désaccord avec la réalité poétique de la pièce, que le drame n'était pas la vie même, mais la vie transfigurée en art, qu'il était donc bon que les acteurs fussent transfigurés aussi, [...] qu'ils l'étaient mieux par la rampe, et que cette ligne de feu qui séparait la salle de la scène était la frontière naturelle du réel et de l'idéal⁶⁰.

Nel copione del suggeritore di *Angelo* troviamo, presumibilmente annotate dal *souffleur* per ordine di Hugo, alcune indicazioni luministiche: nella quarta scena del secondo atto, quando Catarina si accorge che sta per arrivare qualcuno che potrebbe scoprire Rodolfo nella sua stanza, intima all'amato: «Éteins ce flambeau, vite!» (HAC, II. 4, p. 84, r. 224) e lui – come da didascalia – lo spegne. Quindi è appuntato tre volte «nuit» e poi «rampe» (HAC, II. 4, p. 84, rr. 226-227), *ribalta*, a precisare che il buio deve ottenersi abbassando le luci della ribalta, proprio come insegna il *Manuel du souffleur*⁶¹. All'inizio della quinta scena dello stesso atto la camera in cui Catarina finge di dormire prevede una situazione buia indicata come «Nuit - gaze» (HAC, II. 5, p. 87, r. 3) cioè, evidentemente, resa da veli posti davanti ai lumi; l'ingresso di Tisbe con un lume comporta un rischiararsi della scena segnalato come «Jour» (HAC, II. 5, p. 87, r. 10).

Hugo fa attenzione anche all'architettura teatrale in cui lo spettacolo è collocato: lo spazio ha evidentemente a suo parere un peso non irrilevante nell'economia del lavoro. Si legga il racconto di un episodio proposto da Adèle Hugo, ambientato nella Salle Ventadour in fase di restauro. Si tratta di un periodo di qualche anno più tardo della prima di *Angelo*, ma idee simili sono attribuibili a Hugo già nel 1835:

Une fois, en arrivant, M. Victor Hugo vit des menuisiers et des tapissiers occupés à séparer en stalles les banquettes du parterre. M. Anténor Joly lui expliqua que le théâtre, vu sa situation, ne pouvait pas compter sur le public des boulevards, que sa clientèle serait la fashion et la grande bourgeoisie, qu'il fallait donc faire un théâtre confortable et riche. M. Victor Hugo répondit que la fashion aurait les stalles d'orchestre, les stalles de balcon et les loges, mais qu'il entendait qu'on laissât au public populaire ses places, c'est-à-dire le parterre et les galeries; que c'était pour lui le vrai public, vivant, impressionnable, sans préjugés littéraires [...]; que ce public-là n'avait pas l'habitude d'être parqué et isolé dans sa stalle,

qu'il n'était jamais plus ardent, plus intelligent et plus content que lorsqu'il était entassé, mêlé, confondu, et que, quant à lui, si on lui retirait son parlerre, il retirerait sa pièce⁶².

Alla luce di tutte le informazioni sin qui acquisite si può affermare che l'autore fa proprie e mette in atto le enunciazioni di Pixérécourt (e da Pixérécourt concretamente osservate per anni, ben prima della messinscena di *Angelo*), secondo il quale una mente *super partes*, incarnata dal drammaturgo, deve presiedere all'allestimento:

Il faut que l'auteur dramatique sache mettre lui-même sa pièce en scène. Ceci est de la plus haute importance. [...]

Sans doute j'ai été redevable de la moitié de mes succès au soin minutieux et sévère avec lequel j'ai constamment présidé aux répétitions; mais j'ai encore eu l'avantage de composer seul toutes mes pièces: il en résulte un ensemble que l'on ne peut obtenir de plusieurs collaborateurs séparés et souvent éloignés l'un de l'autre par de grandes distances. Il ne faut qu'une seule et même pensée dans la composition, dans la confection et dans l'exécution complète d'un ouvrage de théâtre. [...] Une pièce de théâtre ne peut être bien pensée, bien faite, bien dialoguée, bien répétée, bien jouée que sous les auspices et par les soins d'un seul homme ayant le même goût, le même jugement, le même esprit, le même cœur et la même opinion.

Pendant trente ans, j'ai travaillé seul; aussi mes ouvrages ont-ils généralement réussi. Depuis 1830 seulement, j'ai été forcé [...] de m'associer contre mon gré avec quelques confrères. Qu'en est-il résulté? des succès pâles. Ce n'est plus la pensée d'un seul, ce n'est plus un seul jet, tout est en désaccord⁶³.

Che la prassi indicata e le tesi che la sostengono si diffondano alla Comédie, è provato anche da un passo di Jouslin de Lasalle, direttore del teatro proprio all'epoca di *Angelo* (giugno 1833-gennaio 1837), spesso attivo in prima persona nella realizzazione degli allestimenti. Benché la testimonianza risalga al 1860, è perfettamente verosimile che si riferisca anzitutto agli anni in cui dirige la Comédie:

Le public ne se doute pas de l'immensité des labeurs, du nombre de répétitions, des décorations, des accessoires, de tous les détails minutieux, nécessaires, indispensables pour mettre en scène un ouvrage nouveau. Machinistes, menuisiers, colleurs, traceurs, dessinateurs, peintres, costumiers se mettent à l'œuvre. Quelle dépense d'esprit, de temps, d'argent! Quelle peine il faut prendre pendant un mois, deux mois, trois mois, pour procurer au public un amusement de quelques heures!

La pièce est mise à l'étude. Les premières répétitions ont lieu au foyer, autour d'une table, les acteurs tenant leur rôle à la main. C'est là que l'auteur fait les premières corrections.

Quand les acteurs savent à peu près leurs rôles, on les amène au théâtre où la lumière obscure de quelques quinquets ne leur permet plus de lire leurs cahiers; il faut donc qu'ils s'accoutument à répéter par cœur. Le souffleur est à une petite table placée sur la scène, car, à chaque instant, on fait encore des coupures ou des changements. Les personnages sont introduits en scène, on indique à chacun la place qui leur est convenable. Là, tout est prévu, combiné: les entrées, les sorties, les changements de place, les rencontres, tous les mouvements, en un mot, nécessités par la situation. C'est ce qu'on appelle la *mise en scène*. Cette première mise en scène se fait sans décorations. Quand la pièce est sue, que l'auteur a donné toutes ses indications, que ses intentions ont été saisies par les acteurs, que le geste, la diction, les intonations sont réglées et arrêtées, que le manuscrit a été rendu conforme

au manuscrit revenu de la censure, viennent les décors, les accessoires, l'éclairage, les répétitions d'ensemble et enfin la répétition générale. La scène est alors uniquement occupée par les acteurs; les toilettes se déploient, tout le monde est à son poste. Dans la salle se trouvent l'auteur et quelques amis qu'il a le droit d'y amener, le directeur, les artistes du théâtre qui ne paraissent pas dans la pièce nouvelle, et l'inspecteur de la Commission de censure, chargé de vérifier si les changements indiqués ont été strictement exécutés. C'est seulement à la suite de cette répétition que la pièce est autorisée.

Quelquefois, une dernière épreuve est faite avec tout l'appareil des costumes, ce qui n'arrive que fort rarement au Théâtre-Français⁶⁴.

2. Il testo: dall'autografo al copione alla stampa

Di *Angelo*, pubblicato, come da accordi intercorsi tra Hugo e l'editore Renduel, dieci giorni dopo la prima, resta anzitutto un prezioso manoscritto autografo conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi con la segnatura Naf 13372. Tra questa versione e il copione del suggeritore appare inverosimile che possa essere stato redatto un manoscritto intermedio per il semplice motivo che il 19 febbraio Hugo conclude la creazione del testo di *Angelo* e il 5 marzo la redazione per la scena è già nelle mani degli attori.

Consultando il primo manoscritto di *Angelo*, si può osservare che un gran numero di direttive sceniche figura sin dall'abbozzo: al momento della stesura, dunque, Hugo pensa già, esattamente come Vigny o Dumas père (ma anche, per esempio, come Diderot), alla *mise en scène*. Anne Ubersfeld rileva che nel comporre il testo Hugo immagina come le situazioni possano offrirsi visivamente⁶⁵, un'osservazione, oltretutto, che sostiene la tesi di Hugo come un artista che concepisce la partitura drammaturgica come l'embrione di una "vera" creazione, costituita dalla scrittura scenica.

Come si è anticipato, di *Angelo* resta anche il copione del suggeritore, consultabile presso la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française (collocazione Ms 698), che, come dimostriamo nel paragrafo iniziale della *Premessa filologica*, è quello della prima messinscena.

Confrontiamolo con la redazione più antica della *pièce*. Le divergenze sono abbastanza consistenti. La più considerevole è la soppressione di tutta la prima parte della terza giornata. Con tale operazione si cancella l'episodio dell'uccisione a sangue freddo della spia del consiglio dei Dieci, Homodei, nel copione raccontata, anziché vissuta drammaticamente in scena. Lette le pagine, il commissario reale, Justin Taylor, e il direttore, Jouslin de Lasalle, osservano che l'episodio affievolisce l'interesse generale poiché sostanzialmente inutile rispetto all'azione principale. Così, quanto meno, racconta Jouslin de Lasalle⁶⁶. L'espunzione appare ad Anne Ubersfeld un atto di prudenza non tanto verso gli spettatori, quanto verso i censori: già era stata interdetta la rappresentazione di *Le roi s'amuse* a causa, almeno in parte, delle situazioni grottesche in esso presenti. Hugo avrebbe cercato, con l'omissione della prima parte della terza giornata di *Angelo*, di non ricadere nella stessa sanzione⁶⁷. La spiegazione della Ubersfeld tuttavia convince poco se si considera che il taglio è confermato nella prima edizione benché la censura sulla stampa nell'aprile 1835 non sia in vigore⁶⁸, e la cancellazione permane anche nella seconda edizione, quando *Angelo* esce con lievissime modifiche e una nota finale dell'autore in aggiunta a quella già presente nella

*princeps*⁶⁹. Se, in altre parole, Hugo avesse preferito la soluzione estesa del dramma, avrebbe reinserito il lungo pezzo con l'omicidio di Homodei nel testo per Renduel così come reintroduce altre parti. La tesi di Jouslin de Lasalle sembra più convincente, come suggerisce un passaggio dell'ampia recensione dello spettacolo firmata da Granier de Cassagnac. Tagliare le pagine indicate comporta che al principio del terzo atto gli spettatori (o, nel caso della versione a stampa, i lettori) non sappiano dell'intercettazione, compiuta da Homodei, di una lettera d'amore scritta da Rodolfo a Catarina, né dell'invio della missiva ad Angelo, informazioni che acquisiranno solo nella terza scena, insieme alla notizia che il Podestà ignora l'identità del mittente poiché la carta non è firmata. L'effetto prodotto in scena all'inizio del terzo atto dalla soppressione è dunque notevole e dominato da

un mystère terrible. Tout d'un coup, sans préparation, on voit Angelo commander au doyen de Saint-Antoine un service funèbre pour quelqu'un qu'il ne nomme pas; il dicte le cérémonial de ces obsèques avec un flegme et une exactitude qui font trembler, allant au-devant de toutes les questions et les coupant à leur racine. Ce petit détail, qui aura peut-être peu frappé la plupart des spectateurs, est une preuve de l'exactitude avec laquelle M. Victor Hugo reconstruit les époques et les hommes du moyen âge. Cette scène ne pouvait avoir lieu que dans les états de Venise; car ce n'est que là, dans toute la chrétienté, que la puissance civile donnait des ordres à la puissance ecclésiastique, même pour la police des églises et les détails de cérémonies. Lorsqu'on entend Angelo ordonner de ne mettre pour tout ornement aux tentures funèbres que les armes de Malipieri et de Bragadini, on devine aussitôt que ce mort qu'on enterre ainsi est encore vivant, que c'est Catarina. À partir de là, la scène devient magnifique par l'auteur et par l'acteur; M^{me} Dorval y vaut le poète⁷⁰.

Poco importa sapere se a suggerire la soppressione sia stato Jouslin de Lasalle: che Hugo la inventi o la accolga facendola propria, la soluzione produce in scena un forte impatto sul pubblico⁷¹.

Se nell'edizione di *Angelo* del 1882 in una nota è precisato che «La première partie de la Journée troisième [...] n'a pas encore été représentée» (*Notes d'Angelo* – 1882, *Note III*, HAD, p. 474, rr. 7-8), scrive Anne Ubersfeld che la morte in scena di Homodei è ripristinata a teatro nella soluzione primigenia solamente nel 1905 al Théâtre Sarah Bernhardt⁷². Nello stesso anno esce anche un'edizione comprensiva della parte con l'omicidio di Homodei⁷³, peraltro già pubblicata nel 1882, tre anni prima della scomparsa dell'autore⁷⁴.

Al macro-cambiamento introdotto nel copione del 1835 rispetto al manoscritto più antico se ne aggiungono altri, meno rilevanti. Per esempio, nell'autografo la scena iniziale della prima giornata prevede che Tisbe racconti ad Angelo chi sia una figura secondaria del dramma, tale Anafesto Galeofa. Trattandosi di spiegazioni inutili nell'economia del lavoro, si decide di sopprimerle nello spettacolo, e la nuova soluzione permane anche nella *princeps*.

Le versioni più antiche dei due casi segnalati di mutamento introdotto nel copione non compaiono per nulla nel testo del suggeritore, a testimonianza che la scelta risale ad un momento precedente le prove. Senza dubbio i cambiamenti sono comunicati da Hugo ai copisti senza che l'autore o un trascrittore abbiano passato loro un manoscritto di *Angelo* ulteriore rispetto all'autografo che oggi ancora possediamo con

le varianti: a parte per il caso di quanto in HAM è definito *première partie* della *troisième journée*, che probabilmente Hugo ha comunicato a voce dover essere omesso nel testo per la scena o che semplicemente non ha consegnato al copista, le sezioni che non vengono minimamente riportate in HAC, ma che non sono chiaramente barrate nell'autografo, sono segnalate da Hugo ai copisti racchiudendole all'interno di una sorta di cornice (solo in due casi non si può dimostrare quanto affermato poiché la prima stesura in HAC è nascosta sotto foglietti non sollevabili, ma tutto lascia supporre che non vi sia celato quanto in HAM è scritto entro "cornice"); evidentemente si tratta di un segnale destinato ai copisti affinché non trascrivano quelle parti, parti che tuttavia Hugo vuole restino visibili, poiché ha intenzione di mantenerle nella stampa, un'intenzione che poi, in soli tre casi, non viene rispettata. Almeno in una circostanza Hugo passa ai copisti un foglietto sul quale ha scritto una versione nuova, diversa da quella stesa inizialmente nell'autografo.

Talora nel copione prima è riportata la versione dell'autografo, ma poi è corretta, sicché la modifica è quasi certamente introdotta in sede di *répétitions*, a testimonianza della disponibilità di Hugo alle rettifiche quando la soluzione concepita a tavolino si dimostri inefficace una volta provata in scena. Anche questo genere di revisioni è talvolta confermato nella *princeps* e nella seconda edizione, un dato che segnala la soddisfazione di Hugo rispetto al cambiamento e, di conseguenza, la posizione direttiva e decisionale da lui assunta nella preparazione dello spettacolo. Un esempio. Nella sesta scena del terzo atto (equivalente a III-2. 6 dell'autografo) Rodolfo riesce ad entrare nella camera di Catarina in quell'arco di tempo che il marito le ha concesso per decidere se confessare il nome dell'amato e alla fine del quale verrà giustiziata se non avrà rivelato l'identità del "colpevole", ricatto a cui peraltro lei non ha alcuna intenzione di cedere. Ignaro della situazione in cui si trova la donna e che lei si guarda bene dal confidargli, Rodolfo dichiara di essere penetrato nella stanza spinto dall'inquietudine, e Catarina, fingendo tranquillità, gli chiede perché mai sia in ansia. Nell'autografo aggiunge anche: «Hé bien! Vous voilà rassuré maintenant, allez-vous en, tout de suite, je vous en prie!», e Rodolfo risponde: «Je ne m'en irai pas. Je suis inquiet, te dis-je. J'ai des questions à te faire. Je veux savoir si rien n'a éclaté sur toi. Hé bien! Je risque ma vie, cela m'est égal» (HAM, III-2. 6, c. 74v, rr. 30-37). Nel copione del suggeritore in prima stesura si trova la lezione dell'autografo, sia pure con microvarianti, ma poi Hugo, in sede di prove, decide di compiere qualche modifica. Alla domanda di Catarina riguardo la preoccupazione di Rodolfo, infatti, il giovane risponde semplicemente: «Je vais vous dire, ma Catarina... ah! vraiment je suis bien heureux de vous trouver ici aussi tranquille» (HAC, III. 6, p. 129, rr. 25-27). La nuova soluzione è accolta nella *princeps* (HAP, III-1. 6, p. 132, rr. 25-27).

Non di rado quando il copione corregge l'autografo la modifica introdotta non è ripresa dalla Renduel, che riporta la lezione originaria. Questo induce a pensare che Hugo ritenga tali interventi apportati nel copione come adulterazioni del testo. La questione, tuttavia, è più articolata. Ciò è forse talora il segno che Hugo ha deciso di accondiscendere in sede scenica a qualche compromesso non tanto con gli attori quanto con i gusti del pubblico. Oppure la modifica attuata nel copione può rispondere al timore dell'interdizione. Secondo la legge entrata in vigore nel settembre 1835, il drammaturgo è tenuto a presentare all'ufficio censorio un testo da rappresentare

prima che questo vada in scena. In tal modo, esso può certamente essere censurato *in toto*, ma può anche accadere che solo qualche parte sia ritenuta immorale o pericolosa; in tal caso si chiede all'autore di cassarla o modificarla. Una volta avvenuto ciò, la *pièce* può essere data a teatro. La norma vigente tra il 1830 e il settembre 1835, invece, non prevede la censura preventiva – non, quanto meno, obbligatoriamente –, e le *pièces* corrono il rischio d'essere cancellate dal cartellone da un giorno all'altro senza alcuna possibilità d'essere riammesse à *corrections*⁷⁵. Non si può escludere dunque che Hugo compia qualche aggiustamento dettato dalla prudenza. Capita che la variazione introdotta nel copione rispetto all'autografo e non mantenuta nella versione a stampa risponda ad un'altra motivazione: all'idea che una battuta possa essere efficace alla lettura, ma suonare falsa, esagerata, manierata o meno intensa sul palcoscenico. Ad esempio, nella quarta scena del secondo atto Rodolfo si nasconde sul balcone della stanza di Catarina in attesa ch'ella arrivi. Una volta sopraggiunta, il giovane, da cinque settimane lontano dalla donna, intona la melodia che le cantava quando lei non era ancora stata costretta a sposare il tiranno. Catarina sussulta, Rodolfo entra in camera e si getta ai suoi piedi. Mentre nella versione scritta prima del 24 febbraio Hugo propone una canzone di due strofe, il copione la taglia drasticamente riducendola a quattro versi semplici e immediati. La *princeps* ripristina la versione lunga. Se alla lettura si possono apprezzare le qualità liriche del pezzo, in scena probabilmente un canto di una certa estensione avrebbe interrotto il ritmo dell'azione e sarebbe apparsa stridente l'inverosimiglianza della situazione in cui i due innamorati, impazienti di abbracciarsi, avessero atteso la conclusione di una canzone meno stringata.

Nella redazione per lo spettacolo vengono ammorbidite, inoltre, le espressioni più brutali, probabilmente per evitare di turbare il pubblico urtandone la sensibilità. Soprattutto, Hugo taglia e modifica ampiamente, nell'ultima scena, la confessione di Tisbe a proposito della sua condizione di cortigiana. L'autore rivela di aver compiuto lo specifico taglio per venire incontro al modo di sentire o alle inclinazioni degli ascoltatori, pur preferendo, da parte sua, la versione lunga⁷⁶. Vera o falsa che sia l'affermazione, nella *princeps* il monologo viene proposto secondo un dettato che, se si differenzia in parte dall'autografo, è però più articolato di quello offerto a teatro.

Una variante di estremo rilievo è costituita dal finale. La rappresentazione del 1835 si chiude alcune battute prima di quanto accada nell'autografo. In quest'ultimo infatti Tisbe, morente, nell'epilogo spiega a Catarina e a Rodolfo, innamorati, come abbia organizzato per loro la fuga dalla Repubblica Veneta liberandoli, così, dal tirannico marito di lei e implora infine Rodolfo di ricordarla. Nel copione inizialmente è trascritta questa parte come nel dettato originario, poi, senza dubbio nel corso delle prove, essa è cassata, sicché Tisbe viene a morire prima, sulle struggenti parole «Par moi, pour toi», con le quali risponde ad una domanda di Rodolfo: da chi Catarina sia stata salvata dalla morte⁷⁷. Occorre aggiungere che nella redazione pubblicata si ripristina, sin dal '35, l'epilogo lungo. Sembra che in questo caso Hugo scelga due soluzioni diverse in ragione della loro diversa efficacia a seconda del sistema di fruizione. Spiega infatti l'autore: «La loi d'optique du théâtre, qui oblige souvent à ne présenter que des raccourcis, surtout vers les dénouements, exige impérieusement que le rideau tombe au mot: *Par moi, pour toi!*» (*Notes d'Angelo* – 1835, HAD, p. 461, rr. 3-4); ma – aggiunge Hugo – tenendo conto delle regole imposte dalla lettura, nel testo destinato

alla stampa è indispensabile offrire la conclusione lunga (*Notes d'Angelo* – 1835, HAD, p. 461, r. 5). A nostro parere, egli intende dire che, in assenza di inflessioni vocali, gesti, sguardi, scenografia ecc., occorre spiegare di più, precisare, chiarire.

Rispetto al manoscritto più antico e alla versione per Renduel si osservano inoltre nel copione parecchi tagli riguardanti soprattutto le battute dei quattro personaggi principali. Essi servono abbastanza chiaramente a contenere la durata dello spettacolo e vanno aumentando sempre più verso l'epilogo, al fine di avanzare con meno indugi verso la catastrofe finale. Difficile dire se si tratti di una scelta opportunistica, compiuta per assecondare i gusti del pubblico, ossia per ragioni, diciamo così, di mercato, o, invece, di una decisione dettata da una preferenza personale del drammaturgo legata alla fruizione scenica.

Si riscontra infine qualche rara riduzione di didascalie, come negli usi dei copioni del suggeritore della Comédie dell'epoca, su cui occorre spendere qualche parola. In generale, le didascalie in più presenti nelle *principes* francesi del tempo rispetto ai corrispettivi copioni riportano quanto accade effettivamente nello spettacolo, e ciò vale anche per *Angelo*; se non si trovano nel copione, è perché sono inutili al suggeritore, o addirittura per lui possibile fonte d'impaccio, come insegna il *Manuel du souffleur*, secondo cui se il suggeritore «est obligé de chercher son dialogue dans une foule d'écritures inutiles, non seulement il se trompera, mais il fera tromper son acteur»⁷⁸. Non c'è dubbio che le didascalie in più nella prima edizione di *Angelo* descrivano la reale messinscena, sia quando non compaiano nemmeno nell'autografo sia quando ne siano già previste: nel primo caso sono aggiunte nella stampa sulla base delle scelte sceniche inventate durante le prove, nel secondo, già immaginate "a tavolino", le soluzioni indicate dalle didascalie sono state confermate nel corso della preparazione dell'allestimento. Un piccolo, evidente esempio. Homodei è appena entrato da una porta segreta nella stanza di Catarina, dove si trova una delle fantesche, Reginella, che si spaventa della presenza sconosciuta e inattesa. Homodei la interroga riguardo le possibili uscite dalla camera e, ad ogni domanda, nella prima edizione corrisponde una *indication* chiarificatrice:

HOMODEI Réponds à toutes mes questions et ne me trompe sur rien. Il y va de ta vie. Où donne cette porte? (*Il montre la grande porte du fond*).

REGINELLA Dans la chambre de nuit de monseigneur.

HOMODEI (*montrant la petite porte près de la grande*). Et celle-ci?

REGINELLA Dans un escalier secret qui communique avec les galeries du palais. Monseigneur seul en a la clef.

HOMODEI (*désignant la porte près du prie-Dieu*). Et celle-ci? (HAP, II, 1, pp. 56-57, rr. 81-101).

Nel copione (come nell'autografo) non compare nessuna delle didascalie del passo proposto, ma non vi è dubbio che Homodei in scena, di volta in volta, indichi a Reginella a quale ingresso alluda. Se così non fosse, gli spettatori non potrebbero intendere il senso del dialogo.

Per chiudere, si può affermare che quando HAP riporta la versione di HAM e non quella di HAC, non di rado è possibile con un certo margine di verosimiglianza supporre le ragioni, elencabili in maniera sintetica come segue: la diversa modalità di

fruizione (e in un certo senso anche la lunghezza delle didascalie rientra in questa categoria), la scelta di scendere a compromessi con i presunti gusti del pubblico (e dentro a questa voce va inclusa forse anche la decisione di contenere la durata dello spettacolo), la prudenza rispetto alla eventualità che i censori interdicano la rappresentazione dopo il debutto. Ma dall'analisi puntuale del copione e dal confronto di HAC con HAM e HAP si ha l'impressione che Hugo, al momento di dare alle stampe il testo, non proceda ad un controllo di dettaglio delle modifiche introdotte in HAC rispetto a HAM, dimenticando alcune correzioni che avrebbe riportato da HAC a HAP solo avesse avuto più cura. Né questa verifica la fa fare al tipografo, il quale quasi certamente non ha a disposizione il copione in quanto utilizzato a teatro dal suggeritore negli stessi giorni in cui si preparano le bozze di HAP.

Possiamo indicare qualche esempio di correzione di HAM presente in HAC che, malgrado paia convincente, non passa in HAP. Nell'autografo alla quarta scena del secondo atto Catarina invita l'amato a sedersi con le seguenti parole: «Assieds-toi là» (HAM, II. 4, c. 41r, r. 118). Senza dubbio durante le prove si modifica l'espressione in modo assai più affettuoso: «Viens t'asseoir près de moi» (HAC, II. 4, p. 79, r. 118)⁷⁹ e benché paia poco contestabile che sia più convincente la soluzione concepita durante le *répétitions*, nella *princeps* ritroviamo «Assieds-toi là» (HAP, II. 4, p. 77, r. 118). Nel terzo atto Catarina sta cercando di persuadere Rodolfo ad andarsene dalla sua stanza poiché il rischio d'essere scovato è massimo, tanto più in quanto Angelo ha scoperto che Catarina ha un amante, notizia, quest'ultima, peraltro non posseduta da Rodolfo. Siccome il giovane esita in quanto teme che Catarina sia in pericolo avendo visto strani movimenti a palazzo, la bella moglie del podestà in scena gli dice: «là, tu vois bien que je suis tranquille, gaie, contente, j'ai là ta lettre: maintenant va-t'en vite» (HAC, III. 6, p. 136, rr. 187-189). Se sottolinea la presenza della lettera (con il messaggio d'amore che il nobile proscritto le ha imprudentemente inviato), è perché Rodolfo temeva fosse stata intercettata da Angelo. In HAM è scritto: «là, tu vois bien que je suis tranquille, gaie, contente, que j'ai ma guitare là et ta lettre, maintenant, va-t'en vite», e sostanzialmente la stessa versione si trova in HAP e in HA2 (HAM, III-2. 6, c. 77r, rr. 187-189; HAP, III-1. 6, p. 138, rr. 187-189; HA2, III-1. 6, p. 148). In più, rispetto a HAC, c'è la menzione della chitarra. Ma far riferimento ad essa per dimostrare che Rodolfo non ha nulla da temere distrae rispetto all'importanza che, in tal senso, riveste la lettera. Sarebbe preferibile anche per la versione destinata alla lettura l'omissione del «ma guitare» utilmente cassato in HAC. Ultimo esempio. Dopo che Rodolfo ha pugnalato Tisbe, l'autografo e la *princeps* vogliono che lei pronunci qualche parola: «Ah! au cœur! tu m'as frappée au cœur! c'est bien. – Mon Rodolfo! ta main!» (HAM, III-3. 3, c. 97v, rr. 280-281; HAP, III-2. 3, p. 177, rr. 280-281; minime varianti in HAP) e poi prenda la mano dell'amato e la baci. Il copione, o messo «c'est [...] ta main!», riporta la didascalia come in HAM: «Elle lui prend la main et la baise», ma poi «et la baise» viene cancellato da una barra (HAM, III-3. 3, c. 97v, rr. 281-282; HAC, IV. 3, p. 176, rr. 281-282). Evidentemente in scena l'atto del baciare la mano dev'essere apparso troppo sdolcinato, e si è deciso di cassarlo. In seguito Hugo ha dimenticato di riportare la correzione nella *princeps*, a meno che non abbia deciso di mantenere la lezione di HAM ritenendo che alla lettura il gesto riuscisse meno melenso, ipotesi tuttavia a nostro parere meno convincente.

Ciò suggerisce una considerazione: nella stampa (nella prima come nella seconda) Hugo pone minore impegno di quanto ne spende per l'allestimento, il che conduce ad un'altra deduzione, da noi già compiuta in riferimento, per esempio, a Vigny⁸⁰. Se il testo per la scena merita un'attenzione più acuta di quello per la pubblicazione, evidentemente conta di più per Hugo. Vale a dire: come per altri grandi drammaturghi-registi francesi romantici, la messinscena costituisce la tappa principale della creazione: se la partitura drammaturgica composta "a tavolino" ed espressa dall'autografo è il pre-testo di una creazione successiva che si realizza a teatro, il prodotto a stampa dev'essere ritenuto da Hugo una sorta di post-testo, il riflesso scolorito di un'opera d'arte che esiste compiutamente solo nell'evento spettacolare.

3. *I segni scenici traducono una poetica*

Data la soppressione della prima parte della terza giornata e del relativo *décor*, lo spettacolo, della durata di tre ore⁸¹ e conclusosi con grande successo di pubblico (e il giudizio negativo di molta critica)⁸², vede la presenza di tre scenografie. Il sipario si apre su di un giardino dove si svolge una festa. A giudicare dal registro dei macchinisti conservato nella Bibliothèque de la Comédie-Française, si tratta di un *décor* in parte dipinto e in parte tridimensionale e praticabile, una porzione del quale sarebbe creata *ex novo* dall'*atelier* Séchan, porzione di cui resta la foto di un bozzetto perduto⁸³, e un'altra sarebbe presa a prestito da sezioni di scenografia tratte da *Henri IV*, da *Hernani*, dal *Cid d'Andalousie* e da *Le roi s'amuse*, rimaneggiate e connesse tra loro in modo da ottenere un effetto convincente⁸⁴.

Sul bel giardino del primo atto si affaccia un imponente palazzo illuminato. Si tratta di uno spazio del "sociale", dato che è un luogo aperto dove, oltretutto, è in corso un animato ricevimento. In questo ambiente si muovono personaggi falsi, mentitori, ingannatori. Homodei si finge addormentato, quando è solo disteso ad occhi chiusi, e ascolta nascostamente i discorsi degli altri; si fa passare per un musicista idiota, ma è, in realtà, una spia del temutissimo consiglio dei Dieci. Rodolfo lascia credere a Tisbe di provare una passione per lei, quando, invece, nel suo cuore c'è spazio solo per Catarina. Inoltre si presenta ad Angelo, gelosissimo di Tisbe benché lei non gli si sia mai data, come il fratello della seducente *comédienne*. Pur di avere la chiave d'accesso alla camera di Catarina per scoprire se, come è stato insinuato, Rodolfo abbia un rapporto con la moglie del tiranno, Tisbe dice ad Angelo, mentendo, di provare per lui un tenero sentimento. Uno dei personaggi, Homodei, si preoccupa di esplicitare il carattere di falsità di alcuni dei presenti, quando commenta tra sé:

Le Rodolfo s'appelle Ezzelino, l'aventurier est un prince, l'idiot est un esprit, l'homme qui dort est un chat qui guette, œil fermé, oreille ouverte (HAC, I. 6, p. 39, rr. 6-9)⁸⁵.

Negli atti successivi si passa a due luoghi chiusi: la camera da letto di Catarina – secondo Daniels realizzata *ex novo* dall'*atelier* Séchan⁸⁶ – almeno in parte tridimensionale e praticabile, concepita per il secondo e il terzo atto, e la stanza di Tisbe, per la quale si riutilizza la camera di Desdemona, creata da Ciceri nel 1829 per il *More de Venise*

di Shakespeare-Vigny⁸⁷, impiegata, con alcune varianti, per il quarto atto. O, quanto meno, questo scrive Daniels⁸⁸, presumibilmente fondando la sua convinzione su un'annotazione presente nel *Registre des machinistes*. Per il quarto atto, infatti, era stata realizzata una scenografia *ad hoc* da Séchan⁸⁹. Che essa non sia stata solo progettata, ma effettivamente prodotta lo dimostrano sia il fatto che ne è descritto il montaggio nel *Registre des machinistes*, sia l'esistenza del *Mémoire*, cioè del conto presentato dagli scenografi alla Comédie per il pagamento del lavoro⁹⁰. Ebbene, di traverso alla descrizione del procedimento necessario a montare la scenografia della camera di Tisbe, è segnalato in grande «supprimé»⁹¹. A margine è aggiunto: «On a supprimé la décoration et on met en place la chambre de Desdemona»⁹². Che la scenografia non sia mai stata utilizzata, tuttavia, ci sembra dubbio. Sulla base dei documenti in nostro possesso, infatti, non possiamo escludere che la soppressione risalga ad un momento più tardo del debutto dello spettacolo e che la scritta nel registro «supprimé» esattamente come l'aggiunta a margine (il suo essere a margine è sospetto) siano più tarde del 28 aprile 1835. L'incertezza nasce dalla lettura di un articolo di Gautier pubblicato in «Le Monde Dramatique» nel 1835, presumibilmente il 5 luglio, in ogni caso certamente non prima della metà di maggio. L'intervento si presenta come una critica della *pièce* a stampa di *Angelo*, dato che l'intestazione del pezzo recita: *Angelo, par M. Victor Hugo (1 vol. grand in 8°. Chez Renduel)*. Tuttavia alcuni passaggi non possono evidentemente riferirsi al testo poiché alludono ad elementi del visivo, oltretutto non presenti in alcun modo nelle didascalie. Gautier deve averli tratti dallo spettacolo. In particolare, colpiscono alcune righe:

Toutes les chambres ont l'air sinistre et inhabitable, la chambre même de la Tisbé a l'air d'une nef d'église abandonnée, et c'est en vain que cette draperie d'étoffe brochée rompt coquettement ses plis, et fait scintiller outre mesure ses filamens et ses fleurs d'or. C'est en vain que les masques de théâtre sourient tant qu'ils peuvent sur les fauteuils et le parquet. Les chaises ont beau faire, elles ressemblent à des prie-dieu, et l'habit pailleté de la Rosemonde n'est autre chose que le suaire oublié par un fantôme. Ces murs sont d'une couleur à ce que le sang n'y paraisse guère. On sent bien que quelqu'un doit mourir là. C'est une chambre délicieuse pour assassiner, et très-logeable pour les morts⁹³.

Sottolineiamo un paio di espressioni: «la chambre [...] de Tisbé a l'air d'une nef d'église» e «les chaises [...] ressemblent à des prie-dieu». Se osserviamo la stanza creata da Séchan nel 1835 per il quarto atto, abbiamo l'impressione piuttosto forte di trovarci nella navata di una chiesa ed inoltre la sedia di fondo sembra proprio un inginocchiatoio. Se nulla possiamo dire a proposito delle seggiole della camera di Desdemona, che non si vedono nelle fonti iconografiche a nostra disposizione, di certo lo spazio non assomiglia a quello di una chiesa. Di qui la domanda: forse che Gautier ha assistito ad una prova in cui era ancora presente la scenografia realizzata da Séchan e di questa si ricorda nel recensire il testo a stampa, o invece scrive il suo intervento poco dopo aver assistito allo spettacolo e dunque dobbiamo pensare che l'opera di Séchan sia utilizzata almeno per il debutto e per un certo numero di repliche? Quale che sia il momento del cambio di *décor*, non possiamo dubitare che la scelta spetti a Hugo, la cui attenzione verso l'impianto scenografico è ampiamente testimoniata dalle fonti. Inverosimile che consenta ad altri di sostituirla una parte fondamentale senza il suo benestare.

Comunque sia, alcuni elementi di entrambe le soluzioni scenografiche per il quarto atto (tutt'e due in buona parte tridimensionali e praticabili) sono speculari a quelli presenti nella camera di Catarina. Speculare è il mobilio, forse non tutto volumetrico: nella stanza di Catarina come in entrambe le versioni di quella di Tisbe si trovano un letto a baldacchino che può essere interamente sottratto alla vista da tende, un crocifisso – sempre lo stesso, nei due spazi – e un luogo destinato alla preghiera. Per le due varianti della camera di Tisbe, si tratta di un inginocchiatoio, per quella di Catarina, per la verità, lo spazio previsto per la preghiera, un oratorio, non è visibile in scena, ma è raccontato dai personaggi; ciò che scorgono gli spettatori è la porta da cui vi si accede. Tutte le camere (quella di Catarina e i due ambienti concepiti per la stanza di Tisbe) appaiono chiuse su ogni lato, in parte da usci e finestre, e soffittate, a ribadire il senso di limitazione, di oppressione; le porte vengono aperte solo per qualche attimo, giusto per farvi passare un personaggio, e sono molto squadrate ed incorniciate da stucchi abbondanti. La scenografia della camera di Desdemona-Tisbe, inoltre, a giudicare dalle immagini in nostro possesso, assomiglia a quella di Catarina sotto il profilo architettonico (che sia reso in tre o in due dimensioni), evocando l'eleganza di un palazzo rinascimentale, come vuole il periodo in cui è ambientato il dramma. Oltre a prevedere entrambe stucchi e dipinti alle pareti, ostentano una forma secca, geometrica, con una prevalenza di angoli acuti piuttosto che di "rotondità". Tutto fa pensare a spazi, per così dire, spietati, in cui non si vive in modo confortevole e sereno, dove, anzi, si respira un'aria assai lugubre, un aspetto, questo, che accomuna anche la camera di Tisbe concepita da Séchan. Édouard Thierry nella recensione di una ripresa dello spettacolo, in riferimento alla stanza di Catarina (in cui ella è segregata in attesa di essere uccisa e dove poi è obbligata a bere il liquido da lei stessa creduto un veleno) parla di una «chambre fermée comme la chambre d'un mort», in cui sta un «lit clos comme une tombe» e di un tavolo sul quale – altro segno luttuoso – «se flétrissent dans leurs beaux vases peints, les pauvres fleurs de la veille»⁹⁴. Una sorta di sepolcro. Nel già ricordato intervento pubblicato in «Le Monde Dramatique», Gautier, come si è osservato, delinea un'atmosfera, mettendo in luce le proprietà espressive dell'apparato visivo, il senso nascosto sotto le cose materiali: in particolare nella camera di Tisbe un senso di morte trasuda, a suo giudizio, dalle pareti come dal mobilio, dalle stoffe come dalle maschere teatrali poggiate sulle poltrone e sul pavimento. «On sent bien» – commenta – «que quelqu'un doit mourir là. C'est une chambre délicieuse pour assassiner, et très-logeable pour les morts»⁹⁵. Come si diceva, crediamo faccia riferimento alla creazione di Séchan.

Il colore dorato, dominante nelle scenografie della camera di Catarina e di Desdemona-Tisbe e presente, se le nostre teorie sono corrette, nei filamenti e nei fiori tessuti sulle stoffe della stanza di Tisbe concepita da Séchan, ottiene un effetto di gelo prima che di ricchezza. Che l'idea dell'oro come tinta fredda e legata alla morte appartenga a Hugo è dimostrato da quanto racconta Adèle in riferimento al *décor* per il terzo atto di *Lucrece Borgia*:

L'auteur dessina lui-même la décoration. N'ayant pas de couleur, il les [sic] indiqua avec des renvois. Il dit au décorateur: "Vous comprenez, cette décoration doit être fermée, une seule grande porte doit exister au milieu. Il faut qu'elle soit tout or, d'un or éblouissant et lugubre, que le métal soit sinistre, que ce soit une espèce de tombeau doré [...]"⁹⁶.

Siamo di fronte non solo ad una testimonianza relativa al colore dell'oro concepito come sinistro e catacombale, ma, per di più, esso è usato per realizzare una scenografia di soli due anni antecedente *Angelo*. Nel caso della camera di Tisbe realizzata da Séchan sembra che l'oro, come anche il contesto "filo-chiesastico" – diversamente da quanto si nota nel *décor* tratto dal *More de Venise*, maggiormente orientato a rimarcare le costanti rispetto alla stanza di Catarina – sia indice della componente sacra e sacrificale, che costituisce uno degli elementi dominanti dell'ultimo atto. La vocazione "cristica" al dono di sé di cui Tisbe si fa interprete è ribadita, per così dire, dalla straordinaria opera di Séchan.

L'importanza dell'ambiente è rimarcata dai personaggi. Della stanza di Catarina – come è stato sottolineato da molti recensori, spesso in tono critico – sono ribadite verbalmente alcune caratteristiche, e soprattutto si insiste sulla presenza di porte sbarrate o sull'impossibilità di fuggire da una finestra perché troppo alta da terra. I personaggi non si limitano a ripetere quanto lo spettatore può vedere poiché reso dalla scenografia, ma raccontano anche le zone "oltre le quinte". Commenta, per esempio, Jules Janin:

il est nécessaire que le poète nous démontre porte par porte, marche par marche, barreau de fer par barreau de fer, que cette chambre est placée dans le cœur d'un palais tout en pierre; qu'on n'arrive dans cette chambre que par deux portes, irrévocablement fermées; qu'il y a là-haut un oratoire dans une tourelle; que la fenêtre de cet oratoire est grillée, et qu'au bas de cette fenêtre se trouvent *quatre-vingts pieds de mur à pic et la Brenta en bas*⁹⁷.

Janin si sofferma quindi sulla camera di Tisbe, osservando la presenza di «deux portes encore. – LE PAGE NOIR (*à la Tisbé*): "Le seigneur Rodolfo a son entrée particulière, madame, faut-il la fermer aussi?". Et quand Rodolfo est entré, sa première parole est celle-ci: "Permettez-moi de fermer ces deux portes"»⁹⁸.

Secondo Janin, tutto questo è ridondante. Ma certamente la parola in Hugo vorrebbe rinforzare le azioni, benché forse senza successo. Sta di fatto che tanto la partitura visiva quanto quella verbale mirano a sottolineare il carattere di prigionia e claustrofobico dei due luoghi. Claustrofobico già nell'idea primitiva di Hugo, come dimostrano i suoi bozzetti preparatori ai *décors*, che rendono uno spazio cubico, diverso dal più usuale parallelepipedo a base rettangolare, ed inoltre – osserva Anne Ubersfeld –

ils sont marqués d'une verticalité accentuée par la *clôture* [...]. La *clôture* du plafond est, autant que faire se peut, indiquée. C'est donc une boîte que rêve Hugo, et une boîte close où s'agitent des êtres incapables de sortir d'un enfermement étouffant: la cellule d'un "palais-prison" [...]. On peut penser à un cercueil, à une tombe⁹⁹.

Dentro alle pareti opprimenti realizzate dagli scenografi e descritte come barriere che segregano e allontanano dal mondo "reale", si scopre la verità più vera, quella che non si manifesta nello spazio del sociale.

Se le due stanze si riflettono l'una nell'altra, nell'una e nell'altra si dipanano e si esprimono i sentimenti e i pensieri più profondi e segreti delle due donne che le abitano, situazione che si verifica, oltretutto, in una circostanza, di nuovo, speculare,

quando, cioè, Tisbe e Catarina sono condannate a morte (ma solo Tisbe alla fine nella propria camera spirerà davvero, la morte di Catarina, come si sa, essendo apparente). Proprio in quel frangente estremo e drammatico la loro psiche prende voce e si esprime mediante parole, sicché si assiste a qualcosa di simile ad un monologo interiore che ricorda assai da vicino quello del personaggio del condannato presente nel *Dernier jour d'un condamné*, pubblicato da Hugo nel 1829. Una sorta di atroce «autopsie intellectuelle»¹⁰⁰ condotta dal prigioniero su di sé, un «procès-verbal de la pensée agonisante, dans cette progression toujours croissante de douleurs»¹⁰¹, uno scavo, un'analisi, un'esplorazione delle sofferenze e delle torture morali provate, una dopo l'altra, il giorno dell'esecuzione. In entrambi i casi – nel breve romanzo, come nel dramma – è come se la consapevolezza della scadenza vicinissima ed irrevocabile della propria dipartita portasse in luce l'io nella maniera più profonda e drammatica.

Nel terzo atto Angelo chiede all'Arciprete: «Est elle prête?», *È pronta?* (HAC, III. 3, p. 124, r. 303; corsivo nostro), e Catarina, uscita in quel momento dall'oratorio, domanda: «Prière à quoi?» (HAC, III. 4, p. 124, r. 6; corsivo nostro). «À mourir» (HAC, III. 4, p. 124, r. 9), le risponde freddamente il marito. E la moglie replica: «Mourir! Non, je ne suis pas prête», *Morire! No, non sono pronta*, un'affermazione che nell'edizione è ribadita altre due volte, di contro a quanto accade nel copione (HAC, III. 4, p. 124, rr. 13-15; HAP, III-1. 4, p. 125, rr. 13-15; corsivo nostro). Nel ventunesimo capitolo del *Dernier jour d'un condamné* il sacerdote giunto per confessare l'io narrante, introduce il dialogo in modo molto simile: «Mon fils, [...] êtes-vous préparé?», *Figlio mio, [...] siete preparato?*, e l'altro risponde, impiegando termini affini a quelli di Angelo: «Je ne suis pas préparé, mais je suis prêt», *Non sono preparato, ma sono pronto*¹⁰².

Quando Angelo chiede alla moglie se le manchi il coraggio, lei lo supplica di concederle «encore un jour» (HAC, III. 4, p. 125, r. 30). Successivamente il Podestà le propone di lasciarla in vita in cambio del nome dell'amante, e le accorda un'ora per meditare sulla scelta: «vous avez une heure». E Catarina: «Oh! un jour». Angelo: «Une heure!» (HAC, III. 4, p. 127, rr. 81-87). Nel *Dernier jour d'un condamné* il tema del tempo a disposizione è ossessivo; in particolare nel finale, quando è già salito sul patibolo, l'io narrante urla: «Par pitié, cinq minutes encore!», e subito dopo: «Par pitié! une minute»¹⁰³.

Uscito Angelo, la moglie constata di non avere vie di fuga: gli ingressi sono impraticabili come in una prigione. Impossibile scappare. Nel romanzo l'io epico scrive:

Un moyen de fuir, mon Dieu! Un moyen quelconque! Il faut que je m'évade! il le faut! Sur-le-champ! par les portes, par les fenêtres, par la charpente du toit! quand même je devrais laisser de ma chair après les poutres!

O rage! démons! malédiction! Il faudrait des mois pour percer ce mur avec des bons outils, et je n'ai ni un clou, ni une heure!¹⁰⁴.

Quando Angelo rientra, Catarina confessa di essersi innamorata molti anni prima e di amare ancora un uomo, e rievoca la storia del rapporto platonico con lui, aprendo il proprio cuore senza più timori, posto evidentemente che non ha più nulla

da perdere. Osserva inoltre la condizione avvilita delle donne, costrette a volte, come nel suo caso, a sposare un uomo che non amano e dal quale vengono trascurate e umiliate. Parallelamente nel *Dernier jour d'un condamné* il monologante esprime la propria situazione emotiva, affettiva, psicologica presente, e rievoca alcuni momenti del passato, tra cui, fondamentale, quello della nascita del primo amore.

Nel finale di *Angelo* Rodolfo entra nella stanza di Tisbe, si chiudono tutte le porte e si dà l'ordine di non lasciar passare nessuno. Una volta che Rodolfo ha crudelmente ammesso di non aver mai amato Tisbe e di essere sempre stato appassionatamente innamorato di Catarina, l'attrice, al modo del condannato del *Dernier jour*, apre il proprio cuore dilacerato, come nella versione Renduel è sottolineato, fra l'altro, da una significativa e patetica premessa: «Ce ne se sont pas là des mots, c'est un pauvre cœur gonflé qui déborde» (HAP, III-2. 3, p. 173, rr. 175-177):

Écoute moi seulement un instant. [...] On n'a pas beaucoup de pitié de nous, on a tort. On ne sait pas tout ce que nous avons souvent de vertu et de courage. [...] à quel point cette pauvre fille qui te parle, t'a aimé, tu ne le sauras qu'après ma mort! quand je n'y serai plus! [...] Mais que veux tu que je fasse? Vivre sans ton amour, je ne le peux pas. Enfin il faut bien respirer. Moi, c'est par toi que je respire! (HAC, IV. 3, pp. 172-174, rr. 173-224).

Nel dramma si amplifica un tema appena accennato nel romanzo: quello della gelosia come pensiero ossessivo, per certi aspetti simile all'idea fissa della fine che invade il pensiero del condannato. Non solo gelosi sono Angelo di Tisbe e Homodei di Catarina, in quanto d'ella infatuato: tale è anche Tisbe non appena sospetta che Rodolfo abbia un'altra donna; lei, però, non asseconda le azioni che conseguirebbero naturalmente al fatale sentimento, ma, al contrario, agisce nella maniera più nobile, disinteressata e generosa. Ciò non significa che rimuova la gelosia nell'ultimo atto: essa, invece, permane costante e le fa pronunciare parole disperate.

Se quanto sin qui affermato è vero, le camere chiuse, difficilmente accessibili e asfissianti di Catarina e Tisbe realizzate dagli scenografi rendono, sia pure in modo traslato, i cranî dentro a cui si svolgono le emozioni e i pensieri, sono "celle" che incarnano lo spazio interiore di un io dai tratti fortemente drammatici¹⁰⁵. Un particolare, a questo proposito, può riuscire curioso. Oltre ad essere uno spazio fisico, la prigione appare nel *Dernier jour d'un condamné* come metafora della testa pensante in modo molto preciso e ossessivo. Come osserva Victor Brombert, nel *Dernier jour* la cella è, più precisamente ancora, quella testa pensante che la ghigliottina presto staccherà dal corpo. L'immagine del capo reciso si ritrova in *Angelo, tyran de Padoue*. Se inizialmente infatti il Podestà progetta di tagliare la testa alla moglie, l'intervento di Tisbe gli fa cambiare opinione, inducendolo ad optare per l'avvelenamento.

Il parallelismo tra i due episodi di morte presenti nel dramma è sottolineato ulteriormente da alcune analogie con due morti shakespeariane. Quella simulata di Catarina ricalca il momento di *Romeo and Juliet* in cui la fanciulla beve il narcotico dando a supporre che si tratti di un veleno. La differenza risiede nel successo della soluzione offerta da *Angelo*: lo stratagemma di Tisbe ottiene il risultato atteso; una volta risvegliatasi, Catarina vive e può fuggire con Rodolfo. Come accade a Desdemona nell'*Othello*, anche Tisbe viene uccisa in quanto un personaggio (Iago da

un lato, Tisbe stessa dall'altro) subdolamente instilla nella mente di un innamorato un convincimento falso inducendolo scientemente a commettere l'omicidio di una donna (l'amata in un caso, l'amante nell'altro). A tale assonanza si aggiungono ulteriori particolari quali la centralità di Venezia nelle due *pièces* o il tema del fazzoletto, sul quale tanto aveva discusso la critica in occasione dell'*Othello* tradotto da Vigny e messo in scena alla Comédie con grande clamore nel 1829¹⁰⁶. In entrambi i testi, inoltre, è nodale il motivo della gelosia, benché nell'uno chi ne prova le fitte sia l'omicida, nell'altro sia l'ucciso; nel primo, per di più, la gelosia non viene controllata, mentre nel secondo è tenuta a bada e superata in un gesto di somma nobiltà. In tutt'e due i casi si potrebbero ripetere le parole usate da Victor Brombert in riferimento al *Dernier jour d'un condamné*, quando afferma che «una persona gelosa» «può diventare» un «pensiero infernale» «capace di scuotere la propria vittima, di assumere ogni possibile forma e specie, di far sentire la propria voce tirannica, d'incollarsi alle pareti della cella, di spiare il sonno»¹⁰⁷. Non è forse un caso che Hugo ad un certo punto scelga di sostituire al *décor* creato da Séchan per l'ultimo atto proprio la stanza (*da letto e mortuaria*) di Desdemona dell'*Othello* proposto da Vigny (oltretutto interpretato da M^{lle} Mars): non solo è assai simile a quella realizzata per il secondo e terzo atto, ma funziona come richiamo evocativo.

Ancora. L'assonanza fra la morte di Tisbe e la finta dipartita di Catarina è sottolineata anche dal loro crollare, inginocchiate, ai piedi del crocifisso, come sappiamo bene per Tisbe e come, per Catarina, si apprende da una battuta di rilievo: «Je veux mourir à genoux, devant l'autel qui est là [...] (*Arrivée à la porte elle s'appuie sur le rebord*). Je veux mourir en priant Dieu. [...] (*Elle entre dans l'oratoire*)» (HAC, III, 10, p. 152, rr. 51-57).

La specularità delle scenografie e della situazione luttuosa in esse rappresentata è solo uno dei molti elementi di binarietà o di duplicità presenti nel lavoro. Due anzitutto sono i personaggi femminili principali e due quelli maschili e sdoppiata appare la loro personalità. Come provano le recensioni, la Tisbe di M^{lle} Mars conserva la voce melodiosa, mai urlata, tipica della grande attrice della Comédie, si muove poco in scena, pronuncia parole emotivamente forti, ma con un tono e movimenti contenuti, piuttosto composti. La Catarina di M^{me} Dorval è molto più mobile, offre variazioni di toni e di volume notevoli, sicché si realizza la paradossale situazione per cui il personaggio nobile è reso in modo più infuocato, dinamico e acceso, quello plebeo in maniera più trattenuta visivamente e “sonoramente”. Scrive Jules Janin in «L'Artiste»:

M^{lle} Mars courtisane, appelant à son aide toutes les ressources de son art, n'avait jamais été si fière, si dédaigneuse, si retranchée dans sa dignité; elle réhabilitait véritablement cette Tisbé, en lui prêtant ces belles manières, cet admirable langage, cette noble démarche, cette belle voix qui sonne et qui brille comme l'or. On disait de toutes parts: - *C'est une duchesse qui a été changée en nourrice, cette Tisbé!* De son côté, M^{me} Dorval, chargée d'une couronne de comtesse et d'un grand nom parmi les grands noms de la république vénitienne, restait la même, et telle que la nature l'a faite. Elle avait gardé toute son indépendance, tout son abandon, tout son oubli d'elle-même et des autres. C'était superbe!¹⁰⁸.

Hugo deve apprezzare questo singolare contrasto tra *status* sociale e codici espressivi presente in ciascuno dei due personaggi femminili, come dimostra una sua affermazione riportata da Adèle: quando vede la Dorval recitare Tisbe, è deluso poiché «elle n'eut pas d'inattendu»¹⁰⁹. La difformità tra l'attesa suscitata dall'appartenenza ad un certo ambiente sociale e l'effettivo stile espressivo probabilmente per Hugo è felice in quanto rende la "doppiezza" delle figure principali del dramma: da un lato l'attrice-cortigiana, di estrazione popolare, legata al sensuale e al corporeo, la quale compie un atto di totale abnegazione, di massima dedizione, di sacrificio di sé, capace di mettere in gioco lo spirituale nel modo più elevato; dall'altro, la nobile dama, che, per nulla fredda, formale, compassata, lascia trapelare l'anima appassionata, ardente, accesa¹¹⁰.

Una natura "spaccata" denuncia anche il personaggio di Rodolfo, come sostiene Hugo quando lo descrive come «mélancolique et violent» (*Notes d'Angelo* – 1835, HAD, p. 462, rr. 17-18), ma che è difficile dire se Geffroy sappia rendere felicemente. Secondo Granier de Cassagnac, Angelo è «est un tyran qui a peur», che «fait trembler» e «tremble» per le possibili reazioni contro di lui alle sue crudeltà¹¹¹. In questo caso, però, a giudicare dalle recensioni, l'attore che ne veste i panni non riesce ad esprimerne la natura bifronte. Quasi tutti i recensori che ne scrivono sottolineano solo la voce bassa e potente e la tenuta statuaria di Beauvallet, adatte a rappresentare il versante terribile del personaggio¹¹². Nulla fa pensare che filtri il risvolto fragile, la nota di paura che è presumibile Hugo avrebbe desiderato, come induce a supporre anche la sua predilezione per gli interpreti capaci di "sdoppiamento". Come sostiene fondatamente Anne Ubersfeld, infatti,

Ce qui lui plaît dans ce qu'apporte un acteur c'est le *composite*; il n'aime pas tant Bocage, acteur beau et doué, mais monovalent si l'on peut dire [...]. Hugo aime la plurivalence des comédiens, leur double visage: ce Chéri qu'il réclame pour le Saverny de *Marion* [...]. Pourquoi? Chéri est un acteur double, d'une élégance extrême, [...] et sous l'élégance une ironie canaille [...]: "Mauvais sujet, avec un reste de bonnes manières", dira de lui Anténor Joly. [...]
Quant à Dorval, elle aussi double, "sirène et souillon", dira M^{me} Hugo¹¹³.

Analoghe osservazioni si potrebbero ripetere per M^{lle} George, della quale, a proposito del modo di recitare il personaggio di Lucrezia Borgia nel dramma omonimo, Hugo sottolinea la capacità di combinare le qualità opposte richieste dalla parte, una prerogativa vista assai positivamente dall'autore¹¹⁴. Ma l'interprete da lui preferito è Lemaître, che in *Robert Macaire* mischia il triviale e l'elevato, il comico e il tragico, il grottesco e il sublime¹¹⁵, incarnando l'essere raffigurato dall'arte moderna cui fa riferimento la *Préface* al *Cromwell*.

Elementi di contrasto e di duplicità tornano anche in altre componenti della rappresentazione di *Angelo*. Prendiamo a scopo esemplificativo il primo atto, ambientato, come s'è detto, in un giardino. Da un lato, la facciata di un bel palazzo illuminato, come recita la descrizione della *mise en scène* nell'«Agent dramatique»; di contro, il giardino, come apprendiamo dal copione e dalle recensioni, è in penombra. Ad uno spazio aperto, se ne contrappone uno chiuso; alla luce, il buio; alla musica e al

rumore che si ode all'interno (verosimilmente reso davvero nell'allestimento), fa da contraltare il silenzio esterno, rotto solo dalle parole dei personaggi presenti.

L'intero allestimento è dunque percorso da un principio binario, da intendersi in due sensi: vi sono elementi che ne raddoppiano altri, che si configurano, cioè, come doppi di tipo amplificante, e componenti cui si accompagna un loro opposto. Ciò prova l'esistenza di un'architettura, di una geometria scenica dotata di una coerenza interna, di precisi fili conduttori che testimoniano di una mente ordinatrice unificante – quella del drammaturgo-*metteur en scène* – il quale modella, plasma i diversi coefficienti dello spettacolo in modo da realizzare un progetto organico, ben consapevole che ciascuno d'essi parla, rende pensieri ed emozioni più o meno puntuali, più o meno stratificati. Se questo è vero, è possibile documentare anche la sua opera di coordinazione dell'intero cast relativamente a porzioni più ridotte dell'allestimento, posto che, oltre che al lavoro sui singoli *comédiens*, è interessato ai rapporti tra i personaggi e al loro snodarsi scenicamente nel rispetto delle idee sottese al dettato drammaturgico. Ogni ingresso, ogni uscita, ogni movimento, ogni inflessione, ogni posizione sono concordati, fissati, memorizzati. Nulla sembra lasciato al caso. Per esempio, si stabilisce su quale battuta un certo attore seduto debba alzarsi o uno in piedi sedersi o compiere un dato movimento. Così, nel secondo atto, quando Rodolfo è nella camera di Catarina, lei è

debout devant le fauteuil [...]; ensuite ils descendent en scène.

À cette réplique: *Viens t'asseoir près de moi*, elle se place dans le fauteuil, et Rodolfo approche vivement un siège, afin d'être tout près d'elle.

À ces mots: *C'est un espion du Conseil des Dix*, Catarina remonte la scène; Rodolfo souffle la lumière et retourne sur le balcon; Catarina se cache dans son lit¹¹⁶.

Un altro esempio, più articolato. L'inizio del terzo atto in scena si svolge nella camera di Catarina, priva di tutti gli accessori o, quanto meno, della maggior parte. «Le fauteuil est près de la table sur laquelle il n'y a que le tapis»¹¹⁷. Le pesanti tende di velluto rosso alle finestre¹¹⁸ e le porte sono chiuse. La collocazione dei personaggi è definita in dettaglio: in primo piano al centro si trovano Angelo e l'Arciprete, in secondo piano da un lato, il Decano; presenze mute incorniciano il fondo della scena da entrambi i lati¹¹⁹. L'atto incomincia nel modo misterioso e inquietante già proposto. Angelo spiega infatti ad un sacerdote misurato e attento secondo quale cerimoniale preparare un servizio funebre per una persona di cui non si fa il nome, e solo dopo un po', indirettamente, si intuisce che il morto, in realtà al momento ancora vivo, è Catarina, sua moglie.

Qualche spettatore che scrive della rappresentazione insiste sulla fredda determinazione con cui agisce Angelo-Beauvallet, sulla precisione con cui, «les cheveux ras, le regard dur»¹²⁰, impartisce minutamente gli ordini relativi alle esequie, senza sentirsi in dovere di spiegare per chi si stia preparando tutto questo. Beauvallet – commenta Granier de Cassagnac – con la sua voce profonda e inflessibile, fa rabbrivire¹²¹. Una volta compiuto il lugubre servizio, gli uomini sul fondo escono, come pure i due sacerdoti, sin qui mossi con solennità, ed entra Tisbe. Allora, il registro severo e cerimoniale cambia; resta il clima inquieto e greve, ma si perde l'inflessione

per così dire rituale. L'ingresso dell'attrice offre l'opportunità di informare gli spettatori di alcune fondamentali vicende pregresse. Angelo infatti le racconta di aver scoperto il "tradimento" della moglie e di averla condannata a morte. Precisa inoltre di non conoscere il nome dell'amante, in quanto la lettera d'amore da lui intercettata non è firmata, sicché spera che Tisbe possa individuarne la grafia. Il pubblico ha ben presente che l'attrice freme di sapere chi sia l'uomo segreto di Catarina più ancora di Angelo, ma che ha deciso di non tradirla in quanto ha appreso trattarsi della donna da cui sua madre molti anni prima era stata salvata da un'ingiusta condanna a morte. L'attesa piuttosto lunga prima che il Podestà si decida a porgerle la missiva è dunque per lei ragione di estrema ansia. Tuttavia riesce a controllarsi, e soprattutto l'ultima battuta, prima di avere finalmente in mano la lettera, è citata dai recensori per l'efficacia con cui è reso quanto noi oggi definiremmo "sottotesto": «Laissez moi donc lire» (HAC, III, 3, p. 116, r. 118), dice da attrice consumata, «sans trahir aucunement [...] sa propre émotion»¹²² (secondo «L'Entr'acte», in un modo «admirable de situation et de vérité»¹²³). Quando poi Angelo, assai inquieto, le domanda: «Eh bien, connaissez vous l'écriture?» (HAC, III, 3, p. 116, r. 128), l'altra, che in quell'esatto istante scopre d'essere tradita dall'uomo adorato, pur travolta dal dolore, risponde con apparente *nonchalance*: «Non, monseigneur» (HAC, III, 3, p. 116, r. 131).

Dalla porta dell'oratorio compare Catarina. Sulla soglia si ferma, nel sentire il marito chiedere all'Arciprete: «Est elle prête?». «Prête à quoi?», chiede lei con un filo di voce, intuendo che qualcosa di grave sta accadendo; e con la stessa freddezza dimostrata nella prima scena dell'atto, lui risponde: «À mourir»¹²⁴.

L'ultimo atto è costituito di tre scene. Nella prima gli spettatori vedono Tisbe vegliare accanto al suo letto, su cui è stato trasportato il corpo di Catarina, apparentemente inanimato, attendendo con «anxiété»¹²⁵ il risveglio. Quindi tira le tende del giaciglio, sicché Catarina resta celata alla vista. Impartiti gli ordini ai due uomini che devono preparare la fuga dei due amanti, Tisbe, «livrée seule à sa douleur, [...] se résigne à son sort par la douce idée d'avoir satisfait à son vœu»¹²⁶. Da una «porte secrète»¹²⁷ entra improvvisamente Rodolfo e «s'avance, pâle, tremblant de colère»¹²⁸, poiché crede erroneamente che l'attrice abbia ucciso Catarina; «il est furieux, ses yeux menaçant, il parle la main sur son poignard. Le spectateur bouleversé» – scrive Louis de Maynard – «s'attendait à des reproches de la Thisbé, point. Thisbé est muette et c'est Rodolpho qui s'emporte, c'est Rodolpho qui crie vengeance!»¹²⁹. Solo dopo un certo tempo Tisbe inizia a parlare, e il recensore della «Chronique de Paris» propone una sorta di sottotesto delle sue azioni e delle sue parole. Scrive infatti che la donna riesce a provare ed esprimere un sentimento di cattiveria verso Catarina, rievocando nella sua memoria il ricordo dell'odio e della gelosia precedentemente avvertiti per lei. Solo così può vantarsi con un tono convincente «de lui avoir donné la mort» ed istigare «la vengeance de son amant»¹³⁰. La perorazione ottiene l'effetto desiderato, e Rodolfo la colpisce al cuore. I due si trovano all'altezza della terza *costière*, «il se place de trois quarts en tournant le dos au public, saisit la Tysbé de la main gauche, et la frappe de la main droite en lui enfonçant le poignard dans le côté gauche»¹³¹. Immediatamente, proveniente da dietro le tende del baldacchino, si sente la voce di Catarina, che subito, con indosso un leggero vestito bianco, compare «toute échevelée»¹³² dal fondo; Rodolfo

vole vers elle, la prend dans ses bras, l'amène ainsi sur le devant de la scène, et tous deux dans leurs embrassements, dans leurs transports, semblent oublier l'univers, lorsque les gémissements de la victime viennent tout à coup les rappeler au monde extérieur¹³³.

Commosso, Rodolfo ha il tempo di chiedere all'amata chi l'abbia salvata, e Tisbe di rispondere il famoso «Par moi, pour toi», per poi crollare, morta, ai piedi del crocifisso.

In sintonia con tanti autori romantici francesi, Hugo riconosce l'importanza rivestita dalla scenicità e la sua prerogativa di tradurre attraverso segni visuali e acustici precisi significati, segni che pertanto occorre costruire con cura, controllare, declinare accuratamente. Ogni coefficiente scenico, dunque, passa attraverso la supervisione del drammaturgo-allestitore, che naturalmente vuole siano rispettate le sue intenzioni. A tal fine, dirige gli attori (divi compresi), dai quali, pur recependone i suggerimenti quando da lui ritenuti convincenti, pretende disciplina e obbedienza alle proprie indicazioni, e dà istruzioni precise riguardo a *décors* e costumi (ma anche – quando e per quanto possibile – relativamente all'illuminazione e allo spazio teatrale). Detto in altri termini, la costruzione dello spettacolo ruota attorno alla sua persona, vero e proprio elemento ordinatore e unificatore, dalla quale tutto dipende.

Che Hugo auspichi una messinscena in cui ideazione e coordinazione dell'apparato materiale gli appartengano ed abbiano come obiettivo l'espressione di una partitura concettuale ed emotiva, è già affermato in un passo tratto da una bella lettera di Hugo a Victor Pavie datata 25 febbraio 1831, dunque di quattro anni precedente la prima di *Angelo*:

Je n'ai jamais songé à *diriger* un théâtre, mais à en *avoir* un. Je ne veux pas être directeur d'une troupe, mais propriétaire d'une exploitation, maître d'un atelier où l'art se cisèlerait en grand, ayant tout sous moi et loin de moi, directeur et acteurs. Je veux pouvoir pétrir et repétrir l'argile à mon gré, fondre et refondre la cire, et pour cela il faut que la cire et l'argile soient à moi¹³⁴.

Benché manchi l'esplicitazione chiara che, oltre agli attori, anche scenografi, responsabili dei costumi, addetti all'illuminazione e architetti siano parte integrante dell'«atelier» che dovrebbe far capo al proprietario dell'impresa, ciò implicitamente trapela, sicché si scorge la presenza del concetto dell'allestimento come organismo unitario. Questo *atelier* dovrebbe essere diretto da una sola persona (Hugo stesso) dotata del potere di plasmare e modellare a proprio piacimento la materia di cui è costituito il lavoro e di prendere le decisioni ultime, dunque di realizzarlo secondo una stessa prospettiva capace di esprimersi in tutti i coefficienti scenici, secondo un'idea ribadita probabilmente laddove è precisata l'importanza della *lontananza* del «costruttore» dall'oggetto. Hugo pare sostenere infatti di aspirare a distanziare da sé i vari elementi dello spettacolo al fine di dominarli «dall'alto», di averne una visione d'assieme, utile a controllarli nel loro complesso, secondo un solo punto di vista. L'opera va dunque edificata *in grande*, cioè considerandola nella sua ampiezza e totalità, ma nel contempo ad essa si deve lavorare con il *cesello*, espressione che allude alla necessità di curarne i particolari minuti. Proprio come avviene nella regia. Non solo. Riferendosi alla messinscena, Hugo parla di *art*, così concepandola come un prodot-

to nobile e dotato di spessore intellettuale ed emotivo: non semplice manufatto materiale, non mero congegno tecnico, ma, appunto, opera d'*arte*. Detto in altri termini, Hugo sa bene che i diversi linguaggi spettacolari “parlano” e che occorre padroneggiarli e forgiarli con attenzione affinché esprimano quanto a lui preme, compito al quale Hugo concretamente ottempera, come è nella natura dei moderni *metteurs en scène*.

NOTE

¹ Il contratto, datato 24.2.1835 e firmato da Victor Hugo, è conservato in BCF, nel *dossier Hugo 5 (Théâtre) 1*. Dentro alla *boîte* contenente il *dossier* c'è una cartellina intitolata *Angelo, tyran de Padoue* e, in questa, si trova il contratto; citazione alla c. 1r.

² «La Comédie-Française a reçu, hier, à l'unanimité, un drame de M. Victor Hugo, en quatre actes en prose et intitulé *Angelo tyran de Padoue*. On voudrait le mettre tout de suite à l'étude» (*Nouvelles de Paris*, in «*Courrier des Théâtres*», 26.2.1835, pp. 3-4; citazione a p. 3).

³ Cfr., per esempio, il «*Courrier des Théâtres*» del 28.4.1835, p. 1.

⁴ *Notes*, in *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, texte intégral établi et annoté par E. Blewer [et al.], sous la direction d'A. Ubersfeld et G. Rosa, Paris, Plon, 1985, p. 787. Della biografia esistono due edizioni con differenze non irrilevanti. La prima, in ordine di tempo, è *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, Paris, Nelson, 1863, edita anonima, ma il cui autore – come risaputo – è Adèle Hugo. Stando a Irène Frain, la prima versione manoscritta della biografia è «censurée par les siens», e «le texte publié» nel 1863 «fut la réécriture d'une succession de brouillons rédigés par Adèle» (I. FRAIN, *Une voix dans le demi-jour*, in *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., pp. 11-28; citazioni a p. 12). L'edizione del 1985, invece, sceglie di «suivre [...] la version plus ancienne et de l'enrichir des ajouts effectués dans les suivantes, lorsqu'ils complètent l'information», affermazione, quest'ultima, in realtà non rigidamente rispettata (A. UBERSFELD et G. ROSA, *D'Adèle au "témoin", et retour*, in *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., pp. 57-63; citazione a p. 63). Citeremo di volta in volta dalla versione più utile, posto che esse presentano un analogo margine di credibilità storica. I *Registres* delle attività della Comédie-Française non sono d'aiuto. Relativamente all'anno 1835, non esistono né i registri delle attività giornaliere degli attori, né i resoconti del comitato di lettura. I primi presentano una lacuna tra l'ottobre 1834 e il dicembre 1839; i secondi, tra il febbraio 1833 e il febbraio 1837. Inoltre il *Registre Délibérations du Comité d'Administration de la Comédie Française* (janvier 1832 - décembre 1844, segnatura: 421) tace fra il 18 febbraio e il 10 aprile 1835, mentre il *Registre des Délibérations de l'assemblée générale des Comédiens sociétaires du Théâtre Français de sa M. l'Empereur et Roi* (janvier 1813 - décembre 1868, segnatura: 433), dall'8 febbraio 1834 al 28 gennaio 1837.

⁵ Pensiamo al *Chatterton* o al *More de Venise* di Vigny, a *Hernani*, a *Marie Tudor* o a *Ruy Blas* di Hugo, o a *Le mari de la Veuve* di Dumas père.

⁶ Nei maggiori teatri francesi per ogni ruolo (*emploi*) erano ingaggiati due, tre o anche quattro attori posti fra loro in ordine gerarchico. Il principale era lo *chef d'emploi*, cui tendenzialmente spettavano le parti più prestigiose del ruolo a cui apparteneva, poi c'era il *double* o *second*, quindi il detentore dell'*emploi en troisième*. Sull'argomento, cfr., per esempio, A. VIVIEN, E. BLANC, *Traité de la législation des théâtres ou Exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics*, Paris, Brissot-Thivars, 1830, pp. 149-150.

⁷ *Ivi*, pp. 275-276. Lacan e Paulmier scrivono più o meno altrettanto, ma non fanno riferimento al caso specifico della Comédie-Française (A. LACAN, C. PAULMIER, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, Paris, Durand, 1853, vol. II, pp. 113-115). Cfr. anche P. OLAGNIER, *Le Droit des Artistes interprètes et exécutants*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1937, pp. 103 e 147. E inoltre: E. RANDI, *La Comédie-Française nei primi decenni dell'Ottocento: tipologia dei ruoli e realizzazione di un allestimento*, in U. ARTIOLI (a cura di), *Il teatro dei ruoli in Europa*, Padova, Esedra, 2000, pp. 29-82; in particolare, pp. 50-51.

⁸ Il numero di pagina indica quello dell'originale, i numeri di riga fanno riferimento a quelli della sezione *Procès d'Angelo et d'Hernani* di questo volume. Altrettanto vale per tutte le prossime citazioni tratte da HAM, HAC, HAP e HAD, nel senso che le pagine indicate segnaleranno quelle dell'originale (ma per HAM si indicheranno i numeri di carta, anziché di pagina), mentre le righe faranno riferimento a quelle della nostra trascrizione.

⁹ [A. HUGO], *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., vol. II, p. 421.

¹⁰ A. UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, Corti, 2001 (édition revue), p. 326.

¹¹ Di Beauvallet abbiamo trovato un paio di contratti (per gli anni 1830-1831 e 1831-1832) come *pensionnaire* (ossia come attore scritturato a contratto per un tempo determinato), secondo i quali deve recitare «spécialement dans l'emploi des premiers rôles de la tragédie et sans qu'on puisse exiger de lui de paraître dans les rôles accessoires des pièces de l'ancien répertoire» (*dossier Beauvallet* in BCF).

¹² Nel *dossier Provost* della BCF troviamo un contratto per l'annata 1835-1836 di Provost come *pensionnaire*, secondo cui deve recitare «spécialement dans l'emploi des financiers». Lyonnet aggiunge, fra i suoi ruoli, quelli di *manteau* e di *traître* (H. LYONNET, *Dictionnaire des comédiens Français (ceux d'hier). Biographie, bibliographie, iconographie*, Genève, Slatkine, 1969; réimpression de l'édition de Paris, 1902-1908, *ad vocem* Provost, Jean, Baptiste, François).

¹³ Anafesto è rappresentato da Mathien, Gaboardo da Arsène, il Decano da Marie Michel Dumilâtre, l'Arciprete infine da Monlaur. Ricaviamo il ruolo di *troisième rôle* di Arsène dal suo contratto come *pensionnaire* per la stagione 1838-1839, nel *dossier Arsène* della BCF. Nei contratti precedenti non sono segnalati ruoli di sorta. Ricaviamo il ruolo di Jean Antoine Marchand, detto Monlaur (*troisième rôle* e *accessoire*) dal suo contratto come *pensionnaire* per la stagione 1838-1839, nel *dossier Monlaur* della BCF. In un suo contratto precedente non è specificato alcun ruolo.

¹⁴ Cfr. F. AMBRIÈRE, *Mademoiselle Mars et Marie Dorval au théâtre et dans la vie*, Paris, Seuil, 1992, p. 336.

¹⁵ La distribuzione di *Angelo* si trova, per esempio, in «*Courrier des Théâtres*», 28.4.1835, p. 1. Per un elenco delle distribuzioni di *Angelo* alla Comédie tra 1835 e 1851, cfr. i *Registres de feux* conservati nella BCF, nn. 359, 360 e 361, relativi rispettivamente ai periodi 1.4.1835-31.3.1836, 1.4.1836-31.3.1837, 1.4.1837-31.3.1838. Nella BCF si trova inoltre un foglio di grandi dimensioni, privo di codice di collocazione, in cui alcuni bibliotecari dell'archivio hanno elencato tutte le sere in cui è stato rappresentato *Angelo* alla Comédie tra il 1835 e il 1851 e le relative distribuzioni. Vi sono riprese nel 1837, 1838, 1839, 1841, 1850 e 1851. L'unico attore superstite fino all'ultimo è Beauvallet nella parte di *Angelo*; le distribuzioni della "prima" e delle riprese principali sono indicate in V. HUGO, *Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, in V. HUGO, *Œuvres complètes*, Paris, Imprimé par l'Imprimerie Nationale, 1905, vol. III del *Théâtre*, p. 258.

¹⁶ Ricaviamo la successione cronologica dei fatti indicata dalle notizie fornite dal «*Courrier des Théâtres*», che a partire dal 26 febbraio 1835 informa spesso i lettori sull'andamento dell'allestimento della *pièce*. Non abbiamo rintracciato notizie più precise sulla cadenza e la durata delle prove. I registri del *Travail quotidien* saltano, infatti, il periodo settembre 1834 - 1° aprile 1840. Nel registro ottobre 1833 - settembre 1834 non si trovano indicazioni utili. Si suppone errata la notizia che le prove di *Angelo* inizino il 28 febbraio, come scrive Adèle Hugo (cfr. *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 556). Non vi è dubbio che sia sbagliata l'indicazione della data del debutto (29 aprile) segnalata *ibidem*. Lo spettacolo ha inizio alle 19.30 (cfr. «*Courrier des Théâtres*», 28.4.1835, p. 1).

¹⁷ Cfr. *Registre du Travail quotidien* relativo all'annata teatrale 1840-1841 (BCF, collocazione: 208).

¹⁸ [A. HUGO], *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., vol. II, p. 424.

¹⁹ Cfr. *ivi*, vol. II, p. 426. Altre prove della presenza costante e del ruolo direttivo di Hugo alle *répétitions* dello spettacolo si possono ricavare dal capitolo dedicato da Adèle Hugo ad *Angelo*.

²⁰ M. IS DE..., *Variétés. Causeries de salons. Au Rédacteur*, in «*Chronique de Paris. Politique, littérature, sciences et arts, tribunaux, modes, musique, gravures, caricatures*», 39, t. II, 26.4.1835, pp. 201-202; citazione a p. 202.

²¹ Lettera di Jouslin de Lasalle a Hugo, 7.4.1835, conservata in una raccolta di lettere relative ad *Angelo* nel Département Manuscrits Occidentaux della BNF, Fonds Hugo, segnatura Naf 13406, c. 16r-v; citazione alla c. 16r.

²² Cfr. E. RANDI, *I primordi della regia. Nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas*, Bari, Pagina, 2008, pp. 120-133.

²³ Cfr. A. DUMAS PÈRE, *Mes mémoires*, Paris, Laffont, 1989, vol. I, pp. 1060-1062.

²⁴ Cfr. *ivi*, vol. I, pp. 1062-1064.

²⁵ A. VIVIEN, E. BLANC, *Traité de la législation des théâtres [...]*, cit., p. 274.

²⁶ *Ivi*, p. 263.

²⁷ *Ivi*, p. 266.

²⁸ P. OLAGNIER, *Le Droit d'Auteur*, Paris, Librairie générale de droit et jurisprudence, 1934, vol. II, p. 61.

²⁹ Tratto da *ivi*, vol. II, pp. 66-67.

³⁰ *Ivi*, vol. II, p. 72.

³¹ A. VIVIEN, E. BLANC, *Traité de la législation des théâtres [...]*, cit., pp. 303-304. Un'antologia di leggi, decreti e regolamenti di materia teatrale tra 1699 e 1829 è pubblicata *ivi*, pp. 333-422.

³² T. THIBAUT, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, in «Journal des comédiens», 18.12.1830 (chapitre I: *Introduction – Utilité du Souffleur – Qualités requises pour exercer*), pp. 1-2; riferimento a p. 2. Il *Manuel* è pubblicato a puntate nel «Journal des comédiens» alle date: 18, 20, 23, 25, 27 e 30 décembre 1830; 6, 13 janvier, 20 février, 6, 13, 17 mars, 3 avril, 28 juillet, 4 septembre 1831.

³³ *Ivi*, 6.3.1831 (chapitre VIII: suite), pp. 2-4; citazione a p. 3.

³⁴ V. HUGO, *Notes a Hernani*, in V. HUGO, *Hernani, édition critique*, par J. J. Janc, Lanham, University Press of America, 2001, pp. 240-243; citazione a p. 240. La nota in questione si trova da sola nella prima edizione (V. HUGO, *Hernani ou L'Honneur castillan, Drame*, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, 1830, pp. 153-154).

³⁵ Manoscritto autografo di *Marie Tudor* conservato in BNF, sede Richelieu, collocazione: Naf 13385, cc. 145-149 (notizia tratta da A. ÜBERSFELD, *Hugo metteur en scène*, in *Victor Hugo et les images, textes réunis* par M. Blondel et P. Georgel, Dijon, Ville de Dijon, 1989, pp. 169-183; in particolare, p. 174). Sull'importanza data al gesto da Hugo nel ruolo di *metteur en scène*, cfr. anche B. V. DANIELS, *Victor Hugo on the Boulevard: Lucrece Borgia at the Porte-Saint-Martin Theatre in 1833*, in «Theatre Journal», 32, March 1980, pp. 17-42; in particolare, pp. 36-40.

³⁶ T. THIBAUT, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, in «Journal des comédiens», 30.12.1830 (chapitre VI: *Des Répétitions*), pp. 2-4; citazione a p. 2.

³⁷ *Ivi*, p. 3.

³⁸ Cfr. E. RANDI, *I primordi della regia [...]*, cit.

³⁹ A. VIVIEN, E. BLANC, *Traité de la législation des théâtres [...]*, cit., p. 277. Ventitré anni dopo, Lacan e Paulmier sono molto meno perentori: «Il est un droit [...] qui ne peut être refusé à l'auteur, c'est celui d'être présent aux répétitions de son ouvrage, de faire ses observations sur le jeu des acteurs, de les initier à sa pensée pour en rendre l'expression plus fidèle, et enfin de communiquer ses vues sur la décoration de la scène et les costumes. L'auteur peut donner sur tout cela ses conseils, mais il ne peut forcer à les suivre» (A. LACAN, C. PAULMIER, *Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres*, cit., vol. II, pp. 115-116). Di fatto, nei teatri parigini in cui si rappresenta il dramma romantico, negli anni Trenta (ma probabilmente già prima e anche negli anni Quaranta) le cose stanno diversamente, poiché al drammaturgo è riconosciuto il diritto di imporre le soluzioni sceniche da lui ritenute più appropriate.

⁴⁰ *Justice Civile. Cour Royale de Paris (1^{re} chambre)*. (*Présidence de M. Séguier, premier président*). *Audience du 9 mars*, in «Gazette des Tribunaux», 10.3.1839, pp. 475-476; citazione a p. 475. La sentenza del tribunale e le interessantissime discussioni che la precedono sono proposte più esaurientemente in C. GRAZIOLI, *Luce e ombra. Storia, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Bari, Laterza, 2008, pp. 95-98.

⁴¹ Sulla pittura di Hugo cfr. il catalogo *Victor Hugo pittore*, Milano, Mazzotta, 1993.

⁴² I bozzetti di Hugo sono riportati nell'*Apparato iconografico* del presente volume.

⁴³ BCF, cartellina *Angelo, tyran de Padoue*, in *dossier Hugo 5 (Théâtre) 1*; citazione alla c. 1r.

⁴⁴ Cfr. *Nouvelles de Paris*, in «Courrier des Théâtres», 25.4.1835, pp. 3-4; in particolare, p. 4.

⁴⁵ Cfr. l'*Apparato iconografico* del presente volume.

⁴⁶ Scrive Granier de Cassagnac: «Un mot sur les décors: ils sont très-exacts comme architecture, très-beaux comme peinture, trop beaux peut-être» (G. DE CASSAGNAC, *Angelo Malipieri par M. Victor Hugo*, in «Revue de Paris», nouvelle série, t. XVII, 3.5.1835, pp. 26-43; citazione a p. 43). Nella «Chronique de Paris» si legge: «Les décorations et les costumes sont certainement plus vrais, plus riches que le poème lui-même» (*Théâtre-Français. Première représentation d'Angelo, tyran de*

Padoue, drame en cinq [in realtà, quattro] *actes et en prose de M. Victor Hugo*, in «Chronique de Paris», 3.5.1835, pp. 217-218; citazione a p. 218). C'è chi commenta che «les brillans costumes, les décorations à effet ont été prodigués» (*Théâtre-Français. Angelo, tyran de Padoue, drame en quatre actes en prose, de M. Victor Hugo. Représenté pour la première fois le mardi 28 avril 1835*, in «Gazette des Théâtres, Journal des comédiens. Feuille officielle de tous les théâtres de la France et de l'étranger», 707, 30.4.1835, pp. 65-66; citazione a p. 66). La prima volta in cui segnaliamo una recensione pubblicata in un periodico, ne diamo i dati bibliografici per esteso; dello stesso articolo in una nota successiva indichiamo solo il titolo della rivista, la data di pubblicazione ed eventualmente la pagina o le pagine da cui è tratta una citazione o in cui si riscontra un certo riferimento.

⁴⁷ BCF, cartellina *Angelo, tyran de Padoue*, in *dossier Hugo 5 (Théâtre) 1*; citazione alla c. 1r.

⁴⁸ Dobbiamo il ritrovamento di questo passo della corrispondenza hugoliana a Olivia Voisin, che lo cita in O. VOISIN, *The stage besieged by romantic painters as costumiers: a Challenging platform for a pictorial battle*, di prossima pubblicazione negli Atti di un Convegno intitolato *Correspondances* tenuto alla National Gallery di Londra. Ringraziamo di cuore Olivia Voisin per averci messo con inusitata gentilezza a disposizione il testo non ancora edito del suo intervento e per averci dato una serie di indicazioni preziose e non ancora pubblicate per risolvere la spinosa questione dei costumi di *Angelo*.

⁴⁹ Lettere riportate in A. UBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon [...]*, cit., p. 333. Nella nota a piè di pagina si specifica che sono conservate nella Maison Victor Hugo. Altri passi delle stesse lettere e le stesse indicazioni bibliografiche si ritrovano in M. GEIGER, *Victor Hugo et Louis Boulanger*, in *Victor Hugo et les images*, cit., p. 33 e nota 11.

⁵⁰ O. VOISIN, *Splendeurs et misères du costume de scène. La Comédie-Française dans un siècle romantique (1799-1897)*, in Centre national du costume de scène et de la scénographie, *L'art du costume à la Comédie-française*, exposition du 11 juin au 31 décembre 2011, Moulins, CNCS, 2011, pp. 29-48.

⁵¹ Oltre all'articolo citato alla nota precedente, cfr. A. QUEGUINER, *Les pratiques du costume de théâtre (fin XVII^e-XIX^e siècle)*, in A. VERDIER, O. GOETZ, D. DOUMERGUE, *Art et usages du costume de scène*, Vignon, Lampsaque, 2007, pp. 201-214.

⁵² Cfr. O. VOISIN, *The stage besieged by romantic painters as costumiers [...]*, cit. Nella Maison Victor Hugo di Parigi sono conservate le seguenti *maquettes* dei costumi di *Angelo*, ritenute del 1835: MVHP-D-293 a: Page noir; MVHP-D-293 b: Rodolfo; MVHP-D-293 c: Angelo podesta, 1. acte; MVHP-D-293 d: Le Doyen de Saint-Antoine de Padoue; MVHP-D-293 f: Angelo, 2. acte; MVHP-D-293 g: Dafne; MVHP-D-293 h: Anafesto Galeofa; MVHP-D-293 i: Guetteur de nuit; MVHP-D-293 j: Homodei; MVHP-D-337: Gaboardo; MVHP-D-338: L'Archiprêtre; MVHP-D-339: Deux Gardes; MVHP-D-340: Armes des Bragadini et des Malipieri. In *Voir des étoiles. Le théâtre de Victor Hugo mis en scène*, Paris, Actes Sud, 2002, p. 240, è riprodotta la *maquette* L'homme masqué au capuchon, conservata, anch'essa, nella Maison Victor Hugo (collocazione MVHP-D-293 e), e nel catalogo *Voir des étoiles* proposta come facente parte di quelle per *Angelo, tyran de Padoue* (1835). L'indicazione è dubbia: o si tratta del costume concepito per uno dei *guetteurs de nuit* che – dice Angelo – in passato sono stati impiegati per le esecuzioni nel palazzo podestarile (ma allora perché già sono presenti una *maquette* per un *guetteur de nuit* e una per Gaboardo?), oppure la *maquette* va riferita all'allestimento di un altro dramma.

⁵³ *Petite Galerie dramatique*, Paris, Hauteceur-Martinet, 1835, ill. nn. 961 (Tisbe) e 962 (Angelo).

⁵⁴ *Ivi*, ill. n. 963.

⁵⁵ Cfr. BNF, collocazione: FOL-ICO THE-231 (2).

⁵⁶ Pochi dubbi vi sono che Boulanger si riferisca ai disegni dei costumi e delle armi, non ai costumi e alle armi già confezionati. Nella Maison Victor Hugo è conservata una *maquette* raffigurante due blasoni, accanto ai quali, a matita, è scritto: «Armes des Bragadini. Coupé d'azur et d'argent à la croix des goules» e «Armes des Malipieri. D'or à la serre d'aigle». Potrebbero essere quelli richiesti da Boulanger nella lettera citata, nel qual caso potrebbero essere di mano di Hugo.

⁵⁷ [A. HUGO], *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., vol. II, pp. 429-430.

⁵⁸ Sui costumi della produzione hugoliana, cfr. G. ZARAGOZA, *Petite grammaire du costume hugolien*, in A. VERDIER, O. GOETZ, D. DOUMERGUE, *Art et usages du costume de scène*, cit., pp. 155-164. Nell'intervento Georges Zaragoza implicitamente afferma che i costumi sono scelti da Hugo e rispondono alla logica di un'unica mente, e dimostra come essi "parlino", "significhino".

⁵⁹ E. RANDI, *I primordi della regia [...]*, cit., pp. 141-144.

⁶⁰ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 580.

⁶¹ Cfr. T. THIBAUT, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, in «Journal des comédiens», 20.12.1830 (chapitre III: *Trou et mobilier du souffleur*), pp. 4-6; riferimento a p. 5.

⁶² *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 581.

⁶³ C. G. DE PIXÉRÉCOURT, *Dernières réflexions de l'Auteur sur le Mélodrame*, in C. G. DE PIXÉRÉCOURT, *Théâtre choisi*, Genève, Slatkine, 1971 (réimpr. de l'éd. de Nancy, 1841-1843), t. IV, pp. 493-499; citazione alle pp. 495-497.

⁶⁴ A.-F. JOUSLIN DE LASALLE, *Souvenirs sur le Théâtre-Français (1833-1837)*, Paris, Paul, 1900, pp. 104-105. La prima edizione risale al 1860, tre anni prima della morte dell'autore (*ivi*, p. 1).

⁶⁵ Cfr. A. ÜBERSFELD, *Histoire d'une pièce*, in V. HUGO, *Le manuscrit de Hernani*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, pp. 5-18; in particolare, p. 14.

⁶⁶ Cfr. A.-F. JOUSLIN DE LASALLE, *Souvenirs sur le Théâtre-Français [...]*, cit., p. 17.

⁶⁷ Cfr. A. ÜBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon [...]*, cit., pp. 328-329.

⁶⁸ Secondo l'articolo 7 della *Charte* del 1830, detta *révisée*, «la censure ne peut plus être rétablie». Il legislatore sta pensando solo alla stampa; di fatto, però, l'articolo investe anche il teatro. Di qui, una serie di problemi relativi alla censura teatrale. Quella sulla stampa, comunque, è abolita.

⁶⁹ Nelle varie indicazioni bibliografiche consultate di norma non è segnalata correttamente la seconda edizione. Per notizie che riteniamo corrette, cfr. il primo paragrafo della *Premessa filologica*.

⁷⁰ «Revue de Paris», 3.5.1835, pp. 38-39.

⁷¹ Sul taglio della parte relativa alla morte di Homodei interviene anche Théophile Gautier in modo un po' ambiguo. Prima scrive infatti: «Dans la pièce imprimée on retrouve heureusement beaucoup de détails qui ne sont pas dans la pièce jouée pour la représentation. M. Hugo a écorné lui-même son œuvre et abattu les arêtes et les saillies extrêmes où le public pouvait s'accrocher: il valait mieux après tout que ce travail fût fait par lui-même que par un parterre violent et passionné. – Une scène d'espions a été retranchée tout entière». Quindi aggiunge che un'opera può avere delle belle gambe o essere zoppa. «Quant à la pièce de M. Hugo, elle a d'aussi belles jambes que la Diane chasseresse» e per la messinscena le sono stati tagliati solo alcuni «boucles de cheveux qui voltigeaient trop capricieusement et trop sauvagement sur ses blanches épaules, pour être du goût des bourgeois bien gras et bien cravatés de la bonne ville de Paris, et ces précieuses boucles aussi fines et aussi déliées que la plus belle soie se retrouvent intactes entre les feuilles satinées de la brochure». Sembra insomma che Gautier avrebbe preferito il mantenimento della morte di Homodei in scena nonché degli altri particolari testuali che nel copione differiscono dalla *princeps*, ma che tutto sommato ritenga gli interventi sopportabili e quasi gradevoli in quanto compiuti da Hugo stesso e solo su elementi non fondamentali (T. GAUTIER, *Angelo, par M. Victor Hugo. (1 vol. grand in-8°. Chez Renduel)*, in «Le Monde Dramatique», t. I, 5 juillet [?] 1835, pp. 113-116; citazioni alle pp. 115-116).

⁷² A. ÜBERSFELD, *Le Roi et le Bouffon [...]*, cit., p. 329.

⁷³ V. HUGO, *Marie Tudor, Angelo, La Esmeralda, Ruy Blas, Les Burgraves*, in V. HUGO, *Œuvres complètes*, Paris, Imprimé par l'Imprimerie Nationale, 1905, vol. III del *Théâtre*, p. 258.

⁷⁴ V. HUGO, *Lucrece Borgia, Marie Tudor, Angelo, tyran de Padoue*, in V. HUGO, *Œuvres complètes*, Paris, Hetzel Quantin, 1882, vol. III dei *Drame* [*sic*].

⁷⁵ Sul tema, cfr. O. KRAKOVITCH, *Les romantiques et la censure au théâtre*, in «Romantisme», 38, 1982, pp. 33-43.

⁷⁶ Cfr. V. HUGO, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de J. Massin, Paris, Le Club du Livre, 1967-, t. V, pp. 1063-1064. Dentro al copione del suggeritore di *Angelo* si trova una carta sciolta su cui è riportata la versione lunga, molto simile a quella di HAP,

scritta da una mano diversa da quella del copista. Sul senso della sua presenza, cfr. *Apparato critico-filologico* relativo al copione del suggeritore del presente volume, IV, 3, rr. 178-226.

⁷⁷ Sulla questione, cfr. il primo paragrafo della *Premessa filologica* di questo volume.

⁷⁸ Cfr. T. THIBAUT, *Manuel du souffleur, ou l'Art de souffler au théâtre*, in «Journal des comédiens», 28.7.1831 (chapitre X: *Des Écritures*, pp. 5-7); citazione a p. 5. Cfr. anche E. BLEWER, *Introduction*, in E. BLEWER, *La campagne d'Hernani: édition du manuscrit du souffleur*, Saint-Pierre-du-Mont, Eurédit, 2002, pp. 9-182. Sulla questione delle didascalie nella prima edizione e nel corrispettivo copione del suggeritore alla Comédie, cfr. E. RANDI, *I primordi della regia [...]*, cit., soprattutto pp. 27-28 e pp. 161-162.

⁷⁹ Cfr. il primo paragrafo della *Premessa filologica* di questo volume.

⁸⁰ Cfr. E. RANDI, *I primordi della regia [...]*, cit., pp. 161-163.

⁸¹ Cfr. R., *Théâtre Français. Première représentation d'Angelo, tyran de Padoue, drame en quatre actes et en prose de M. Victor Hugo*, in «Journal des débats politiques et littéraires», 30.4.1835, pp. 1-2; in particolare, p. 2. La stessa durata è indicata alla fine della *Conduite* della ripresa di *Angelo* alla Comédie nel 1841, a conferma del fatto che le modifiche introdotte nelle riprese devono essere modeste (collocazione: BCF, CC1-16). La *Conduite* segnalata è costituita da un'unica carta, scritta sul *recto* e sul *verso*, e l'indicazione relativa alla durata dello spettacolo sta sul *verso*. Supponiamo che la *Conduite* si riferisca alla rappresentazione del 1841 grazie ai nomi degli attori in essa indicati. Nel 1850 la stessa *Conduite* è stata riutilizzata: a matita, infatti, sono indicati altri nomi d'attori e devono essere quelli, appunto, del 1850, della ripresa del 1850.

⁸² La «Gazette des Théâtres» scrive che «la salle était pleine bien longtems avant le lever de la toile» e che era stato approntato un servizio di guardie per controllare la folla (*Théâtre Français: Angelo, tyran de Padoue, drame en quatre actes et en prose de M. Victor Hugo. Représenté pour la première fois le mardi 28 avril 1835*, in «Gazette des Théâtres, Journal des comédiens. Feuille officielle de tous les théâtres de la France et de l'étranger», 707, 30.4.1835, pp. 65-66; citazione a p. 65). Altrove è annotato: «Nous nous bornerons à compter le succès» del dramma (*Théâtre-Français. Angelo, drame en quatre actes, par M. Victor Hugo (première représentation)*, in «L'Entr'acte», 29.4.1835, p. 2). In giugno si osserva ancora il notevole successo del lavoro (*Quelques mots Sur Angelo, M^{lle} Mars, M^{me} Dorval*, in «Gazette des Théâtres, Journal des comédiens. Feuille officielle de tous les théâtres de la France et de l'étranger», 723, 25.6.1835, pp. 192-193; riferimento a p. 192). Esso è testimoniato soprattutto dal notevole numero di repliche dello spettacolo. Fra le critiche più ostili, si possono citare: *Angelo, drame en quatre actes et en prose, par M. Victor Hugo*, in «Le Corsaire», 30.4.1835, p. 23, e *À M. Granier de Cassagnac, premier écuyer littéraire du génie surhumain, vulgairement connu sous le nom de Victor Hugo*, in «Le Corsaire», 25.4.1835, pp. 2-3.

⁸³ Foto conservata in BCF, collocazione: Rés-MAQ-0046.

⁸⁴ Cfr. *Registre des machinistes de la Comédie-Française*, transcription par J. Razgonnikoff, in B. V. DANIELS, *Le décor de théâtre à l'époque romantique. Catalogue raisonné des décors de la Comédie-Française, 1799-1848*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2003, pp. 254-338; in particolare, p. 305.

⁸⁵ Salvo diversa indicazione, da qui alla fine della presente *Introduzione* le citazioni da *Angelo* sono tratte dal copione del suggeritore, dato che si sta facendo riferimento alla messinscena.

⁸⁶ Cfr. B. V. DANIELS, *Le décor de théâtre [...]*, cit., p. 132 (didascalia dell'ill. 154). Una *maquette* di una sezione della camera di Catarina è conservata in BCF, collocazione: Rés-MAQ-0054. Oltre che per confermare la paternità dei *decors* di *Angelo*, i *Mémoires* sono utili anche per avere notizie sulla loro conformazione.

⁸⁷ Cfr. *Registre des machinistes [...]*, cit., p. 305.

⁸⁸ «Ce décor [...] n'a jamais servi» (B. V. DANIELS, *Le décor de théâtre [...]*, cit., p. 209). La ricostruzione della scenografia della camera di Desdemona di Ciceri (1829) si trova *ivi*, p. 58.

⁸⁹ Cfr. il bozzetto conservato in BCF, collocazione: Rés-MAQ-0053.

⁹⁰ Nei *Mémoires des décorations exécutées pour le Théâtre Français, par MM. Séchan et Diéterle*, conservati nel *dossier Séchan* della BCF, è riportato il conto dettagliato delle spese sostenute per le scenografie di *Angelo*.

⁹¹ *Registre des machinistes [...]*, cit., p. 305.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ «Le Monde Dramatique», t. I, 5 juillet [?] 1835, p. 115.

⁹⁴ É. THIERRY, *Comédie-Française. Angelo tyran de Padoue. - Les rôles et les acteurs*, in «Revue du Théâtre. Journal des Auteurs, des Artistes et des Gens du Monde», 181, t. VIII, [1^{er} avril?] 1836, pp. 1-7; citazione a p. 4.

⁹⁵ «Le Monde Dramatique», 5 juillet [?] 1835, p. 115.

⁹⁶ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 519.

⁹⁷ J. J[ANIN], *Théâtre-Français. Reprise d'Angelo, tyran de Padoue, drame en cinq* [in realtà, quattro] *actes et en prose, par M. Victor Hugo. - Les acteurs*, in «L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts», 1. série, t. XIII, 1837, (reprint: Genève, Slatkine, 1972), pp. 266-271; citazione a p. 268.

⁹⁸ *Ivi*, pp. 268-269.

⁹⁹ A. ÜBERSFELD, *Hugo metteur en scène*, cit., p. 178.

¹⁰⁰ V. HUGO, *Le dernier jour d'un condamné*, in V. HUGO, *Œuvres complètes. Roman*, Paris, Laffont, 1985, vol. I, pp. 431-484; citazione a p. 438.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² *Ivi*, p. 454. I corsivi sono nostri.

¹⁰³ *Ivi*, p. 484.

¹⁰⁴ *Ivi*, pp. 454-455.

¹⁰⁵ Cfr. V. BROMBERT, *La prigioniera romantica: saggio sull'immaginario*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 109-151.

¹⁰⁶ Probabilmente per contenere la durata dello spettacolo, Hugo rinuncia – o almeno così riteniamo – al motivo del fazzoletto nella rappresentazione. Il particolare è presente, invece, nell'edizione a stampa. Cfr. HAP, III-2. 3, p. 172, rr. 135-137. Sul motivo del fazzoletto nella messinscena del *More de Venise* di Shakespeare-Vigny e sulla reazione del pubblico e della critica ad esso, cfr. B. V. DANIELS, *Shakespeare à la Romantique. Le More de Venise d'Alfred de Vigny*, in «Revue d'histoire du théâtre», 2, 1975, pp. 125-155; in particolare, pp. 132-133.

¹⁰⁷ V. BROMBERT, *La prigioniera romantica [...]*, cit., p. 114.

¹⁰⁸ «L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts», 1837, p. 270. Nel passo riportato Janin si riferisce alla messinscena del 1835, benché l'articolo sia scritto in occasione della ripresa del 1837.

¹⁰⁹ *Victor Hugo raconté par Adèle Hugo*, cit., p. 567.

¹¹⁰ La compresenza di Mars e Dorval induce molta critica a confrontare il talento delle due. In generale, si tende a sottolineare la grazia della Mars, che si esplica soprattutto nel primo atto, contrapponendola alla passionalità della Dorval, particolarmente adatta a rendere il secondo e terzo atto (cfr., a titolo esemplificativo, C. F., *Théâtre-Français. Angelo, tyran de Padoue, drame en quatre actes et en prose, par M. Victor Hugo*, in «La Tribune politique et littéraire», 124, 4.5.1835, pp. 1-3; in particolare, p. 3). Secondo il critico del «Figaro», persino la grazia della Mars e la passione della Dorval costituiscono un difetto: «Toutes deux se sont nui en voulant outrer le contraste de leur talent. M^{me} Dorval s'est trop renfermée dans la passion; M^{lle} Mars dans la pureté et la noblesse. M^{lle} Mars a renoncé volontairement à l'énergie, M^{me} Dorval à la grâce. M^{lle} Mars a été par momens un peu froide; M^{me} Dorval s'est montrée en chemise et les cheveux non seulement épars, mais encore mêlés» (*Théâtre-Français. Angelo*, in «Le Figaro», 30.4.1835, pp. 2-3; citazione a p. 3). In generale, però, tutti i recensori lodano entrambe le attrici. In «L'Artiste», ad esempio, è scritto: «M^{lle} Mars et M^{me} Dorval, voilà le grand mérite de ce drame» (*Théâtre-Français. Angelo, tyran de Padoue, drame en quatre actes, par M. Victor Hugo*, in «L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts», 1. série, t. IX, 1835 – reprint: Genève, Slatkine, 1972 –, pp. 176-180; citazione a p. 180). I paragoni tra le due attrici si ripropongono, naturalmente, quando, nel 1836, la Dorval prende il posto della Mars (cfr., per esempio, L.-V. [Loève-Veimars?], *Théâtre Français. Reprise d'Angelo, tyran de Padoue. Drame de M. Victor Hugo*, in «Journal des débats politiques et littéraires», 1.4.1836, pp. 1-2; in particolare, p. 2).

¹¹¹ «Revue de Paris», 3.5.1835, p. 29.

¹¹² Charles Rabou, per esempio, ne rimarca il *physique du rôle* apprezzandone anche implicitamente l'interpretazione, a parte nella scena in cui Angelo concepisce l'omicidio della moglie, sulla quale cade l'ironia del recensore: «Beauvallet a bien la physionomie d'un farouche despote; il a tort seulement, quoiqu'on l'ait applaudi, au moment où il complotte secrètement le meurtre de sa femme de se laisser aller à des éclats de voix à s'entendre de Padoue à Venise» (C. RABOU, *Théâtre Français. Angelo, tyran de Padoue, drame en quatre actes et en prose, de M. Victor Hugo* (2^e article), in «Journal de Paris et des départements», 1725, 4.5.1835, p. 1).

¹¹³ A. ÜBERSFELD, *Hugo metteur en scène*, cit., p. 171.

¹¹⁴ V. HUGO, *Lucrece Borgia* (1833), in V. HUGO, *Œuvres*, Paris, Renduel, 1833-1836, vol. V dei *Drames*, p. 192.

¹¹⁵ A. ÜBERSFELD, *Hugo metteur en scène*, cit., pp. 171-172.

¹¹⁶ *Angelo. Mise en scène*, in «L'Agent dramatique, Bulletin de Paris, des départemens et de l'étranger», 9, 11.6.1835, p. 4.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Cfr. «Revue du Théâtre. Journal des Auteurs, des Artistes et des Gens du Monde», [1^{er} avril?] 1836, p. 4.

¹¹⁹ «L'Agent dramatique, Bulletin de Paris, des départemens et de l'étranger», 11.6.1835, p. 4.

¹²⁰ [A. HUGO], *Victor Hugo raconté Par un témoin de sa vie*, cit., vol. II, p. 430.

¹²¹ Cfr. «Revue de Paris», 3.5.1835, pp. 38-39.

¹²² «Chronique de Paris», 3.5.1835, p. 218.

¹²³ *Théâtre-Français. Angelo, tyran de Padoue*, in «L'Entr'acte», 30.4.1835, p. 2.

¹²⁴ Sembra a Philogène de Caussade che il terzo atto di *Angelo* nella messinscena data alla Comédie sia «trop mélodramatique» (P. DE CAUSSADE, *Angelo, ou le tyran de Padoue, par M. Victor Hugo*, in «Revue de France», mai-août 1835, pp. 47-49; citazione a p. 47).

¹²⁵ «Chronique de Paris», 3.5.1835, p. 218.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ «Journal de Paris et des départements», 30.4.1835, p. 3.

¹²⁸ «Journal des débats politiques et littéraires», 30.4.1835, p. 2.

¹²⁹ L. DE MAYNARD, *Comédie Française. Angelo, tyran de Padoue. Drame en quatre actes par M. Victor Hugo* (28 avril), in «Le Monde Dramatique», t. I, 9.5.1835, pp. 17-20; citazione a p. 19.

¹³⁰ «Chronique de Paris», 3.5.1835, p. 218.

¹³¹ «L'Agent dramatique, Bulletin de Paris, des départemens et de l'étranger», 11.6.1835, p. 4.

¹³² «Chronique de Paris», 3.5.1835, p. 218.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ V. HUGO, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de J. Massin, cit., t. IV, p. 1021.