

ISABEL VIOLANTE PICON

IL COLORE LOCALE DEL NOME.
L'ITALIA NEL TEATRO ROMANTICO DI VICTOR HUGO

Procedo da un'impressione di lettura, chiedendo venia per le approssimazioni metodologiche di questo questo mio primo inesperto intervento in seno al gruppo «Onomastica e Letteratura». Penso tuttavia che l'intuizione iniziale non sia errata: a teatro il nome indica il personaggio, ma il nome è anche un personaggio a sé stante.

Il personaggio teatrale è «une unité lexicalisée [...] un ensemble scénique assimilable à un *sémène* (un ensemble de sèmes) et à un *lexème*, c'est-à-dire à un "mot" avec une signification et une syntaxe»: ¹ un semena e un lessema, ovvero una cifra e un codice. Esaminiamo per esempio il nome-titolo di un dramma di Hugo: *Ruy Blas*, nome prestigioso giacché Ruy è una contrazione di Rodrigo, e anche picaresco (rimanda al *Gil Blas de Santillane* di Lesage), è pure associazione ossimorica di *roy* e *bas*, il re e il basso. Questi rimandi consolidano l'ambientazione spagnoleggiante del dramma, ed esemplificano la nobiltà d'animo impersonificata da una figura di bassa estrazione. Se il nome proprio, l'unità lessicale del domestico di Don Salluste è Ruy Blas, la sua unità semantica è questo sfasamento tra due identità: si è avvertiti, fin dall'inizio; o meglio, a posteriori, si avverte nel nome tutto un destino.

A teatro «tout énoncé, même le plus anodin, est accompagné d'une marge qui montre quel acte est accompli par l'énonciation de la phrase»; ² Anne Ubersfeld dà come esempio: «j'ai vu le crime», che significa «j'affirme que j'ai vu le crime», esplicitando il valore performativo dell'enunciato. Trasferendo l'affermazione della Ubersfeld, dire un nome, il nome di un personaggio, a teatro, vuol dire «dichiaro che tale è il nome del personaggio». Le innumerevoli esclamazioni e invocazioni tipiche del teatro romantico sono altrettante conferme, o interrogazioni, o sollecitazioni, o refutazioni, del mondo (quindi del doppio valore lessicale e semantico) contenuto nelle sillabe del nome proprio.

Nell'esaltazione anche un poco retorica e nella mescolanza di generi

¹ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin 1996, p. 150.

² Ivi, p. 41.

tipiche del teatro romantico, il nome proprio gode pertanto di un rilievo del tutto teatrale, valendosi inoltre di un esotismo bizzarro, che può falsare o illuminare il patto semantico tra l'autore e il pubblico: può essere incomprensibile, oppure miracolosamente trasparente. È quanto vorrei approfondire, dapprima sottolineando il ruolo strategico della *nominatio* nel teatro romantico di Victor Hugo,³ poi vagliando i suoni italiani che colorano certi nomi.

La strategia della nominatio

Se a teatro l'evento consiste spesso nell'agnizione di un personaggio, nel teatro di Hugo l'evento può essere una semplice *nominatio*. Quando nell'atto V, scena IV del *Ruy Blas* la regina chiama il domestico agnizzante, che l'ama, non più col falso nome di «Don César» col quale l'ha conosciuto e a sua volta amato, ma semplicemente «Ruy Blas», questi pronuncia la sua ultima parola: «Merci!», che conclude il dramma, e muore redento. È vibrante il valore drammatico del nome anche quando questo non è pronunciato, ma scritto. In *Angelo tyran de Padoue*, un Crocefisso è l'oggetto essenziale, che la madre della protagonista Tisbe offrì alla figlia della nobildonna che aveva implorato ed ottenuto la sua grazia, crocefisso che reca il nome Tisbe: «Mon nom, Tisbe, est grossièrement écrit au bas avec la pointe d'un stylet» (Journée I, sc. I); da allora Tisbe, diventata attrice e amante di Angelo, cerca la fanciulla, diventata donna, che aveva ricevuto quel crocefisso, per dirle la sua riconoscenza per quella grazia ricevuta. Tutta la trama riposa sull'incontro tra Tisbe e Catarina, che si scoprono doppiamente rivali in amore (Tisbe è l'amante di Angelo, marito di Catarina, ma è anche innamorata di Rodolfo, che invece ama, riamato, Catarina), ma che non si opporranno, appunto perché il nome di Tisbe scritto ai piedi del crocefisso davanti al quale si inginocchia Catarina ha prodotto la classica e fatale *agnitio*, che culmina nell'ultima scena della seconda giornata, intitolata appunto *Le crucifix*.

Di tanto valore del nome i personaggi sembrano talora consapevoli:

³ Esamino qui i drammi del periodo romantico di Hugo, che cito nell'edizione diretta da Jacques Seebacher e presentata ed annotata da Anne Ubersfeld (V. HUGO, *Théâtre*, I & II, Paris, éditions Robert Laffont, collection «Bouquins» 1985): *Amy Robsart* (1827); *Marion de Lorme* (1829); *Hernani* (1838); *Le Roi s'amuse* (1832); *Lucrèce Borgia* (1832); *Angelo, tyran de Padoue* (1834); *Ruy Blas* (1838).

Don Alphonse, marito di Lucrezia Borgia, così minaccia la moglie: «Je ne me laisserai pas empoisonner [...] Je ne me laisserai pas chasser [...] Je ne me laisserai pas chasser à coups de pique [...] Moi je suis un homme, Madame. Le nom d'Hercule est souvent porté dans ma famille» (*Lucrece Borgia*, A II, sc. IV), servendosi del riferimento mitologico nel nome storico degli Este come di un'ulteriore corazza.

Ma spesso il nome è anche una maschera. Innumerevoli sono i personaggi duplici, con un falso nome manifesto e una vera identità celata che, una volta rivelata, spiega il corteo di rancore, vendetta, morte che il personaggio si trascina dietro. Esempari sono Ruy Blas, che diventa ministro col nome più altisonante di Don Cézár de Bazan, o Hernani, bandito che in realtà si chiama «Jean d'Aragon, grand-maître d'Avis, né / Dans l'exil, fils proscrit d'un père assassiné» (A IV, sc. IV), ma anche Rodolfo, cui Homodei dichiara: «Vous ne vous appelez pas Rodolfo. Vous vous appelez Ezzelino da Romano. Vous êtes d'une ancienne famille qui a régné à Padoue, et qui en est bannie depuis deux cents ans. Vous errez de ville en ville sous un faux nom» (*Angelo, tyran de Padoue*, Journée I, sc. IV). Come Hernani, Rodolfo è un esiliato, spossato del proprio titolo, della propria patria, e simbolicamente del proprio nome.

Di maschera si può parlare anche quando il segreto riposa sull'assenza di nome: così in *Angelo, tyran de Padoue*, la storia d'amore tra Rodolfo e una misteriosa fanciulla, che non svela il proprio nome, ma che si rivela essere Catarina, moglie di Angelo, gelosissimo podestà di Padova: «Mais dis-moi, tu as donc découvert mon nom?», si stupisce Catarina (Journée II, sc. IV). Ella si lasciava amare celata dall'anonimato; quando Rodolfo scopre il nome segreto dell'amata, mette in moto il meccanismo della gelosia del podestà.

Esemplificando rapidamente il valore del nome dei personaggi in questo teatro romantico, abbiamo incontrato innumerevoli figure straniere, e segnatamente italiani e spagnoli, il cui nome proprio veicola certo il piccolo esotismo necessario, opportuno o di moda, ma insinua anche un ulteriore spessore nel personaggio.

Mi si consenta ora di improvvisare l'espressione «valore cromatico del nome», partendo dal «colore locale» inevitabilmente presente e percettibile quando la trama si svolge in un paese distante, diverso, nel tempo come nello spazio, o quando nel contesto spazio-temporale della storia (come in *Marie Tudor*) compare un personaggio fittizio, come il presunto italiano Fabiano Fabiani, amante della regina. Il teatro di Hugo ha bisogno di figure straniere, sia per un fenomeno di moda (l'Italia, e precisamente l'atmosfera veneta di *Angelo, tyran de*

Padoue e di *Lucrèce Borgia*, il cui primo atto si svolge a Venezia, è particolarmente in auge negli anni '30 dell'Ottocento, dal Carnevale veneziano esportato a Parigi nel 1835 all'opera *Marin Faliero* di Donizetti, creata a Parigi nel marzo del 1835), sia per necessità (dopo la condanna di *Le roi s'amuse*, i drammi sono ambientati in Spagna o in Italia per eludere la censura).

Per creare l'ambiente o l'aura straniera basta una consonanza, una desinenza, un ricordo letterario. Si è visto come Ruy Blas rimandi al picaresco Gil Blas, quindi alla Spagna. Il nome può veicolare un mito, essenzialmente in *Angelo, tyran de Padoue*, dove tutta la mitologia classica è rovesciata: la cortigiana che muore per amore si chiama Tisbe, nel dramma incrociamo una domestica di nome Dafne, un usciere di nome Troïlo, dei sicari che si chiamano Orfeo e Palinuro. Hugo rievoca epoche storiche, ma ne sovverte l'ordine classico, sorprendendo il lettore, così come coglie di sorpresa gli spettatori quando sceglie per la parte di Ruy Blas un attore di *boulevard*, il popolare Frédérick Lemaître.

Esiste una *patina* italiana come esiste una patina inglese, esplicitamente walterscottiana. Nella prima fatica teatrale di Hugo, *Amy Robsart*, la cui trama è mutuata dal *Kenilworth* di Walter Scott, tutti i nomi sono variazioni di quelli del romanzo. E qui si avverte quanto la scelta, l'invenzione, la fabbricazione del nome proprio del personaggio sia essenziale già per il giovanissimo Hugo: perché infatti non si limita a riprendere i nomi di Scott? per produrre nomi già prettamente hugoliani, fondati per esempio sulla potente matrice della lettera «g», che sarà l'iniziale essenziale di personaggi celeberrimi, come il Gilliatt di *Les Travailleurs de la mer*, o il Gwinplayne di *L'Homme qui rit*, o il Gavaïn di *Quatrevingt-treize*. Il commediante introdotto da Hugo nel dramma ispirato da Walter Scott si chiama Flibbertigibbet, che pare un nome composto da Flibbert e Gibbet, un nome che poi forse ritroveremo. La patina italiana è percettibile nei nomi che finiscono con vocale, e viene esplicitata in *Marie Tudor*: «Simon Renard: Je dis madame qu'on voit bien que cet homme porte un nom en *i*. La Reine: Et vous êtes sûr qu'il va chez cette femme la nuit? Vous l'avez vu?» (Journée II, sc. II), in cui la desinenza *-i* viene sottolineata dall'assonanza *i-nuit*.

Marie Tudor si svolge a Londra. Due drammi di Hugo si svolgono invece in Italia, e vi ritroviamo la desinenza *-i* per vari nomi, tipicamente veneziani, in *Angelo tyran de Padoue* (Malipieri, Bragadini), oppure tratti dalle cronache cui si è ispirato l'autore in *Lucrèce Borgia* (Orsini, Petrucci, Vitelli, Negroni). La duchessa di Ferrara porta logicamente il

nome della Storia; ma anzi, della Storia ha essenzialmente il nome; tanto che certi critici pensano che ad aver impressionato Hugo sia non tanto la vicenda di Lucrezia Borgia, quanto il gioco di parole tra «borgia» e «orgia», che si materializza quando Gennaro scalfisce il nome dei Borgia sul balcone del palazzo: «Oh! La marque d'infamie que je ne puis mettre au front de cette femme, je veux la mettre au moins au front de son palais! *Il monte sur le banc de pierre qui est au-dessous du balcon, et, avec son poignard, il fait sauter la première lettre du nom de Borgia, gravé sur le mur, de façon qu'il ne reste plus que ce mot: ORGIA.* Maffio: Que diable fait-il? Jeppo: Gennaro, cette lettre de moins au nom de madame Lucrèce, c'est ta tête de moins sur tes épaules» (*Lucrece Borgia*, A I, Partie II, sc. III). Si avverte quanto scalfire il nome significhi ferire il personaggio, nella sinistra equivalenza formulata da Jeppo: l'iniziale del nome è come la testa di un personaggio.

Di fatto, in *Lucrece Borgia* l'invenzione onomastica è particolarmente efficace: la trama ruota attorno al figlio illegittimo della dama, la cui oscura paternità è attribuita, nel dramma, al fratello di Lucrezia, duca di Gandia, chiamato dalle cronache «l'Infante romano», il cui nome era Giovanni. Hugo inventa tutto: che la duchessa invii affettuose lettere anonime a questo figlio senza farsi riconoscere, che questi le conservi e sogni di ritrovare quella madre infelice, e soprattutto che questo figlio si chiami Gennaro. Cosicché la scena finale tra Lucrezia e Gennaro è la tensione tra le funzioni e i nomi: tra la duchessa, che Gennaro chiama «madame» e uccide per vendicare gli amici che questa ha fatto avvelenare, e Gennaro, il figlio che non vuole essere confrontato alla terribile verità, che la madre sconosciuta e tanto amata sia appunto la duchessa: e l'ultima replica è di Lucrezia: «Ah!... tu m'as tuée! – Gennaro, je suis ta mère!» (A III, sc. III).

Se nel dramma l'Infante Romano si chiama Gennaro, il significato dell'errore storico viene esplicitato in quest'ultima replica: Gennaro, semplice e tipico nome italiano, offre una consonanza perfetta col verbo *générer*, generare. Il dramma di Gennaro è di non saper decifrare il proprio nome: «Tu portes un nom de fantaisie. Tu ne connais ni ton père ni ta mère. [...] Mais enfin, tu as le bonheur de t'appeler simplement Gennaro, de ne tenir à personne, de ne traîner après toi aucune de ces fatalités, souvent héréditaires, qui s'attachent aux noms historiques», gli dice all'inizio del dramma l'amico Maffio (A I, Partie I, sc. I). E Gennaro dichiara alla duchessa: «Vous n'avez jamais eu d'enfants, à ce qu'on dit, et vous êtes bien heureuse; cas vos enfants, si vous en aviez, savez-vous bien qu'ils vous renieraient, madame? Quel malheu-

reuz assez abandonné du ciel voudrait d'une pareille mère? Être le fils de Lucrece Borgia! dire ma mère à Lucrece Borgia!» (A II, Partie II, sc. VI); e invece, egli è il figlio *generato*, sebbene non riconosciuto, da Lucrezia. Qui il nome non ha più un semplice valore cromatico, ma semantico.

Il valore semantico del nome

Gennaro è uno degli esempi limite di un nome italiano come veicolo di significati nascosti. Per un caso della storia, il messo del re di Spagna presso Maria Tudor fu effettivamente un francese, di nome Simon Renard. L'associazione del nome ambiguo Simon, quello che Cristo sostituisce con Pietro, quello da cui viene il peccato di simonia, e del *renard*, la volpe, invita il pubblico a identificarlo, appena compare e ne viene pronunciato il nome, come il subdolo orchestratore del dramma – e di fatto la sua finalità è sbarazzarsi del favorito della regina.

In *Angelo tyran de Padoue* l'onomastica è splendidamente limpida, solo elemento chiaro in un dramma confuso: giacché Homodei, l'emisario del terribile consiglio dei Dieci, la spia che vuole vendicarsi, che prova per Catarina «un amour qui hait» (Journée III, sc. II), ha un nome trasparente, «uomo di dio», ossia uomo del destino, che nessuno comprende, di cui nessuno scioglie il significato: è un uomo che «s'en est allé sans vous dire son nom» (Journée II, sc. II), viene paragonato a «un enfant», «ce pauvre musicien», «cet idiot», viene descritto nel modo più tautologico: «Cela, Homodei, c'est un homme, monseigneur, comme ceci, la Tisbe, c'est une femme» (Journée I, sc. I). Ma è quest'uomo ad ordire la trama delle vendette del dramma.

Il nome italiano, stilizzato nella desinenza in *-i* di Fabiano Fabiani, offre ben altre risorse plastiche. In *Angelo* è essenziale per Homodei e per il podestà che questi conosca il nome dell'uomo che ama sua moglie. Homodei, mortalmente ferito da costui, cerca di confidarsi: «Vous irez trouver le podesta, monseigneur Malipieri, avec ce papier, qui est une lettre. Vous entendez! Vous lui direz, au podesta, que cette lettre est adressée à sa femme, par un amant de sa femme... – Oh! j'étouffe! – nommée Rodolfo. Qui s'appelle Rodolfo. Dont le nom est Rodolfo. Retenez bien cela.» (Journée III, sc. III). Ma le confidenze del moribondo sono mal capite dai due sicari, che combinano liberamente le sillabe del nome: «Te souviens-tu bien de tout, Orfeo. Dire au podesta que sa fem-

me a un amant, qui a écrit cette lettre, et qui s'appelle? Coment a-t-il dit? – Orfeo: Il a dit Roderigo. – Gaboardo: Non, il a dit Pandolfo» (Journée III, sc. III). Così il nome di Rodolfo, scomposto in Roderigo e Pandolfo, non perviene al podestà, e il personaggio si salverà.

La ripetizione del nome in un cognome è un altro elemento plastico che Hugo sfrutta largamente: in *Lucrezia Borgia, l'âme damnée* della duchessa si chiama Gubetta, a servizio dei delitti della duchessa da sempre, e sempre ovviamente con un nome d'invenzione. Quando si considerino le stesure precedenti del dramma, appare che il nome dell'antenato che Gubetta si inventa per assicurare le sue origini aristocratiche spagnole è «Fernan-Maria-de-los-Siete-Selures-Guzman, sixième marquis de Sardonia et troisième comte de Belverana», nome interminabile e spagnolesco che pone uno sprazzo di buffoneria in un dialogo inquietante. Nome di facile ed interessante interpretazione: la *sardonie*, in francese, è il nome di una pianta velenosa, mentre la *sardana*, in Catalogna, è una danza: in francese questo nome assume tinte fosche, che non connotano il senso originale. Ma nella versione definitiva questo nome inventato cambia: «vous ressemblez à un mien grand-père, qui a vécu cet âge, et qui s'appelait comme moi Gil-Basilio-Frenand-Ireneo-Felipe-Frasco-Frasquito, comte de Belverana» (A III, sc. I). Ancora una volta, tutto significa qualcosa: Gil viene dal già citato *Gil Blas de Bantillane*, Basilio dal greco *basiléus*, re, Ireneo sta, ironicamente, per pace e, fonicamente, per ironia, Felipe è il nome di quattro re di Spagna, Frasco-Frasquito è, infine, oltre al ricordo fonico della parola francese «frasque», errore, il raddoppiamento onomastico che è, fatalmente, come per Fabiano Fabiani, la spia linguistica del personaggio duplice.

In questa presentazione ironica che Gubetta fa della propria maschera, in cui egli si finge spagnolo valendosi delle regole foniche italiane, vediamo in atto le innumerevoli risorse del reimpiego dell'onomatica italiana in ambito letterario francese. Ma al di là di questi fenomeni fonici, un effetto semantico travalica la distinzione tra due lingue o campi linguistici. Alcuni nomi vanno interpretati in quanto vettori di significati italiani, o spagnoli, o greci per Ireneo e Basilio, di reminiscenze letterarie, di allusioni a fatti storici o mitologici. Ma il nome di Gubetta è un perfetto *omen*, dotato di una valenza e fonica e semantica. Se la *-u* di Gubetta diventa una *-o*, egli è il gobbetto, l'anonima comparsa di cui nessuno si cura; ma in francese Gubetta rimanda allo *gibet*, la forca, piazzata su una sommità, una gibbosità del suolo. Già in Flibbertigibbet abbiamo sentito questa eco. Così il nome di Gubetta

riassume, unico lacerto del testo, tutte le ambiguità del personaggio di cui egli è ben consapevole, parlando con la duchessa della *renommée* appunto, della *rinomanza*, della fama insita nel nome: «Dona Lucrezia: Est-ce que notre commune renommée à tous deux, notre renommée infâme, notre renommée de meurtre et d'empoisonnement, ne commence pas à te peser, Gubetta? – Gubetta: Pas du tout. Quand je passe dans les rues de Spolette, j'entends bien quelquefois des manans qui fredonnent autour de moi: hum! Ceci est Gubetta, Gubetta-poison, Gubetta-poignard, Gubetta-gibet! Car ils ont mis à mon nom une flamboyante aigrette de sobriquets.» (A I, Partie I, sc. III). Gubetta è l'uomo che conduce alla morte, sorta di Homodei che si svela e definisce da sè, figura che si attaglia perfettamente a un dramma che ruota, come abbiamo visto, attorno a un gioco sul nome proprio.

Nel fonema Gubetta l'italiano sente il gobbo, mentre il francese sente la forca. Così alcuni nomi italiani ritrovano un valore semantico anche se non appartengono al sistema linguistico francese, anzi si riallacciano al sistema linguistico francese per scorciatoie etimologiche che impressionano lo spettatore senza ch'egli ne sia consapevole. Così nei nomi stranieri Hugo fa risuonare anche la propria lingua.

Concludo questo *excursus* sui nomi italiani nel teatro di Hugo rimandando alla presenza dell'Italia nell'opera di Hugo: meno legata all'autobiografia di quanto lo sia la toponomastica spagnola (il personaggio di Hernani deve il proprio nome al villaggio di Ernani, attraversato da Hugo bambino, cui l'autore aggiunge la propria iniziale), ma mai casuale, perché legata alla storia e alla letteratura, come Hugo stesso precisa in calce a *Marie Tudor*: «*Italien, cela veut dire fourbe, Napolitain, cela veut dire lâche, etc.*: Si d'honorables susceptibilités nationales n'avaient été éveillées par ce passage, l'auteur croirait inutile de faire remarquer ici que c'est la reine qui parle et non le poète. [...] L'auteur n'est pas de ceux qui jettent l'anathème sur une nation prise en masse, et d'ailleurs ses sympathies de poète, de philosophe et d'historien, l'ont de tout temps fait pencher vers cette Italie si illustre et si malheureuse», e conclude ricordando: «L'Italie a Rome qui a eu le monde. L'Italie a Dante, Raphaël et Michel-Ange, et partage avec nous Napoléon». E le osservazioni sulla plasticità del nome proprio nel teatro di Hugo vanno estese all'uso che egli stesso fa del proprio nome, nei disegni e nei testi – ma questo è un altro discorso.